

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y
FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA

**LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN
Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES
DIFERIDAS
EN LA CONSTITUCIÓN DE LA LITERATURA:
A PROPÓSITO DE LA LITERATURA MEDIEVAL**

Tesis presentada por el Licenciado Raúl Urbina
Fonturbel para la obtención del Título de
Doctor, dirigida por el Dr. Tomás Albaladejo
Mayordomo, Catedrático de Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada de la
Universidad Autónoma de Madrid.

Curso académico 2002-2003

ÍNDICE

Prefacio	5
1. Introducción. La nueva orientación en los estudios teórico-literarios: relaciones entre la Filosofía, la Lingüística y la Teoría de la Literatura	11
1.1 La influencia de la Filosofía en la Lingüística y en la Teoría de la Literatura	17
1.2 La influencia de la Lingüística en la Teoría de la Literatura: la lingüística del texto	38
1.3 La evolución de la Teoría de la Literatura: de la crítica extrínseca a la crítica intrínseca. De la crítica parcial a la crítica total	53
1.4 El carácter científico de la Teoría de la Literatura	63
2. La semiótica como marco y fundamento de los estudios de Teoría de la Literatura	67
2.1 La división de la semiótica	67
2.2 La pragmática y la teoría de los actos de habla	75
2.3 La semántica y las posiciones nucleares semánticas	117
2.4 La sintaxis, el co-texto y el contexto. Intertextualidad y relaciones intertextuales diferidas	185
2.5 La pragmática sintáctica: la literatura como macroacto literario de ficción	263
3. Los macroactos literarios de ficción y las relaciones intertextuales diferidas	415
3.1 El influjo de la retórica	417
3.2 El influjo de la literatura oral	509
3.3 Retórica y oralidad	557

4. Los macroactos literarios de ficción y las relaciones intertextuales diferidas en la literatura medieval española	571
4.1 La lírica medieval	573
4.2 La épica medieval, el <i>Cantar de Mio Cid</i> y los macroactos literarios de ficción	579
4.3 La poesía narrativa de corte clerical en los siglos XIII y XIV. Los macroactos literarios de ficción en <i>Los milagros de Nuestra Señora</i> de Berceo y el <i>Libro de Buen amor</i> de Juan Ruiz	611
4.4 La prosa literaria medieval en lengua romance. Los macroactos literarios de ficción en <i>El conde Lucanor</i> de don Juan Manuel, en el <i>Arcipreste de Talavera</i> de Alfonso Martínez de Toledo y en la <i>Cárcel de Amor</i> de Diego de San Pedro	679
4.5 El teatro medieval. Los apartes como recursos dialógicos con el público en la <i>Celestina</i>	721
5. Conclusiones	751
Bibliografía	783

PREFACIO

“Desocupado lector”: así empieza uno de las novelas más importantes de la literatura universal. Nuestra experiencia como lectores nos ha brindado en incontables ocasiones la oportunidad de encontrarnos en situaciones parecidas. Hemos abierto una obra, y el autor se ha preocupado muy gentilmente por captar nuestra atención; inmersos en una aventura trepidante, el narrador nos ha pedido que tengamos la paciencia necesaria para esperar hasta el próximo capítulo; escuchando un relato, nuestro interlocutor se ha asegurado de captar nuestra atención con la palabra y con el gesto; viendo una obra de teatro, un actor nos ha mirado de frente y se ha dirigido a nosotros para contarnos una confidencia; en las líneas de un poema, nos hemos visto involucrados directamente en el *nosotros* deslizado por un verso; una obra de teatro llega a su fin, y un actor, en nombre del autor, nos pide perdón por las faltas cometidas; en el momento triste de acabar un libro, el autor nos trata como amigos y compañeros de un viaje del que no saldremos siendo los mismos. Nuestra experiencia lectora, en suma, nos ha brindado en multitud de ocasiones la oportunidad de que un autor se dirija directamente a nosotros como receptores.

La ingenuidad nos llevó a preguntarnos la causa de este hecho, y a ello se unió, en un ya lejano abril de 1988, la lectura de libros y estudios de Teoría de la Literatura sobre una serie de problemas que planteaban los textos literarios. Si en un primer momento no encontramos la respuesta a ese porqué, sí nos fuimos encaminando por un tipo de método que a nosotros se nos antojaba el ideal para acercarnos a nuestro problema: huyendo del relativismo extremo en torno a la obra de arte verbal y enriquecidos por los estudios que intentaban desbordar el inmanentismo puro, nos encontramos con que, basándonos en la semiótica, la lingüística del texto y la pragmática, podíamos conciliar un estudio sobre la comunicación literaria basado

esencialmente en la textualidad. Poco a poco, y con la fortuna de encontrar en nuestro camino con personas y libros que iban, si no respondiendo directamente, sí al menos encaminando la respuesta a nuestra pregunta inicial, comenzamos nuestra Memoria de Licenciatura con la ilusión de llegar hasta el final.

De la ilusión pasamos a la realidad: la ingenua pregunta no tenía una respuesta, sino varias, y el camino se antojaba mucho más largo de lo que podía creerse en un principio. Los sucesivos acercamientos al problema nos llevaban a acotar cada vez más el campo de actuación y, a la hora de elegir, decidimos “empezar por el principio”, esto es, la Edad Media, con el inconveniente de no ser medievalistas, y ni siquiera tener visos de parecerlo. Nos topábamos, incluso, con una de las obras más complejas de nuestra literatura, el *Libro de Buen Amor*, que por sí misma podría requerir ya un estudio monográfico. Sin embargo, nuestro propósito era dar una visión general de un periodo, y no la particular de una obra. Por otro lado, aunque quizá otros campos, autores o épocas hubieran tenido unos resultados inmediatos más agradecidos, pensamos que nuestra pregunta original tenía que pasar por el tamiz del tiempo. Un fenómeno tan sencillo esconde muchos interrogantes muy complejos, y quizá acudir al origen nos podría dar alguna pista de su desarrollo. Al final, nos hemos dado cuenta de que en el futuro podría ser muy provechoso ir extendiéndose por los autores y los siglos, e ir desentrañando alguno de los muchos enigmas que quedan aún por descubrir. Acabamos nuestro trabajo, por lo tanto, con la satisfacción de no haber sino empezado.

Los cimientos teóricos de los que se ha partido han sido la teoría de los actos de habla, que nos ha llevado al concepto de macroacto literario de ficción para estudiar las categorías de enunciación y de recepción en la literatura; la diferenciación funcional entre núcleos y adyacentes ha derivado en la concepción de márgenes y núcleos semánticos y pragmáticos para analizar los lugares más frecuentes

donde opera ese macroacto de ficción; y las relaciones intertextuales, nos han conducido a denominar “relaciones intertextuales diferidas” a todas aquellas manifestaciones del contexto antropológico y artístico en las que los intérpretes-mediadores de esa tradición ya no son totalmente conscientes de la fuente de inspiración exacta de la que parten. La retórica y la oralidad han brindado, de forma separada o conjunta, las pautas para las apelaciones directas a los receptores en las obras literarias. Pero, en el caso concreto de la Edad Media, nuestro presupuesto inicial de “relación intertextual diferida” ha tenido que ser parcialmente modificado, pues los “autores” están todavía muy cerca de esas fuentes que sustenta el folclore o la educación recibida. Sólo el tiempo, a lo largo del siglo XIV, hace que los autores, paulatinamente, vayan jugando con estas categorías y les vayan dando, poco a poco, la dimensión que irán teniendo siglos después. En cuanto a la elección de las obras, ya hemos hablado de la dificultad que alguna de ellas entrañaba. No obstante, nos hemos decantado por elegir una muestra representativa de obras conocidas del siglo XIII al XV, de todo género y temática variada. Ya habíamos dicho al principio que nuestro presupuesto propedéutico procedía de la ingenuidad, y la ingenuidad ha de partir de lo evidente.

Si un trabajo académico como el presente suele tener detrás una porción importante de la vida de su autor, en este caso la dilación en el tiempo ha supuesto muchos avatares personales y familiares, que en unas ocasiones nos han empujado hacia el pesimismo extremo; en otras, en cambio, el impulso y apoyo de muchos ha llevado a que esta tarea haya llegado a término. Nos gustaría que este apartado de agradecimientos no sea considerado como una lista convencional de nombres, sino como el reconocimiento sincero al impulso y la ayuda prestada. Es obligado agradecer a Manuel Andrés, profesor de Filosofía y Literatura en nuestros estudios de Bachillerato que nos fuera

contagiando con su excelente labor el amor por estas dos materias; a José María Izquierdo, profesor de Literatura Medieval en nuestros primeros cursos universitarios, le debemos el gusto por el trabajo de investigación, su meticulosidad y su originalidad académica, y el apoyo prestado a lo largo de muchos años, en los que nos ha demostrado generosidad infinita. En la Universidad de Valladolid, Santiago de los Mozos y Javier Blasco nos aportaron algunas ideas imprescindibles para nuestra labor. Tanto personalmente como por medios postales y electrónicos, hemos contado permanentemente con el honor de tener siempre a Francisco Chico Rico como ayuda para subsanar de la manera siempre más amable y considerada las carencias de dotación bibliográfica que tiene Burgos, mi ciudad —que también se encargó de enmendar en su día Francisco Quintana Docio—. También hemos de agradecer las aportaciones y precisiones que en su día nos realizaron Darío Villanueva, José Antonio Mayoral y Alan Deyermond para alguno de los presupuestos de nuestra labor, así como la magnífica ayuda y la grata acogida que nos dispensaron las bibliotecarias de la *Bibliothèque Publique d'Information* del Centre Pompidou en París, que acoge en sus salas obras que han contribuido excepcionalmente a que algunos campos de nuestro trabajo hayan podido estar debidamente documentados. Desde la Universidad de Vigo, Gerardo Marraud, en su cargo de Director de la Biblioteca de esta Universidad, y Susana Comesaña, en el Departamento de Filología Española, nos han proporcionado trabajos decisivos. Por otro lado, uno de los aspectos más gratificantes ha sido conocer a personas que, sin el contacto personal, se han preocupado más de lo que merece este humilde trabajo por que llegasen a nuestro poder materiales que, de otra manera, no hubiésemos podido obtener: Jesús Rodríguez Velasco, Manuel Alberca, José Antonio Álvarez Amorós, Marjorie Woods y Martín Camargo nos han demostrado que en el mundo siempre hay alguien dispuesto a ayudarnos. Y, por supuesto, nuestro director de tesis y nuestro

Maestro, Tomás Albaladejo, es el responsable máximo de todos nuestros aciertos, y su consideración hacia nosotros, el principal garante de que hayamos llegado hasta aquí. Sus consejos y sabiduría nos han ido guiando por nuestros estudios de Teoría de la Literatura, y sólo nuestras propias deficiencias son las responsables de que los logros no hayan sido mayores.

No podíamos acabar esta introducción, por supuesto, sin extender estos agradecimientos del campo académico al personal. Tenemos la suerte de contar con un grupo de amigos y una familia que siempre nos han alentado, sobre todo en los momentos difíciles, y de que con sus ánimos hayan ido empujando página a página para haber llegado hasta aquí. Tendríamos que destacar aquí a muchos para hacer justicia a todos, pero ellos comprenderán que, por razones evidentes, dedique con especial cariño este trabajo a mi madre, que desde su callada pero persistente ilusión, siempre quiso que llegase hasta aquí; a Pamen, mi mujer, a la que le debo casi todo, pero sobre todo tener la virtud de sentirme querido y de querer; y a mi hijo, Alberto, que me ha revelado, con su mundo de luces, la felicidad en este mundo de sombras. Vaya, pues, este trabajo dedicado a ellos.

Burgos, abril de 2003

1. INTRODUCCIÓN. LA NUEVA ORIENTACIÓN EN LOS ESTUDIOS TEÓRICO-LITERARIOS: RELACIONES ENTRE LA FILOSOFÍA, LA LINGÜÍSTICA Y LA TEORÍA DE LA LITERATURA.

Tras años —y siglos— de provechosa especialización de las ciencias y saberes en diversos campos, la Teoría de la Literatura ha sabido recoger frutos propios y extraños para establecer un campo bastante fiable sobre la reflexión teórica que suscitan los textos literarios. Además, esta recolección se ha hecho —en la mayoría de los casos— tras un proceso de selección, evaluación y ponderación que ha dado al traste con teorías aparentemente atractivas pero sin fondo para escoger tan sólo aquellas ideas que ayuden a comprender mejor las obras de arte verbales.

Así, sintetizando y obviando un desarrollo histórico sistemático, podemos decir que la Teoría de la Literatura actual se ha visto influida por una serie de disciplinas y corrientes (García Berrio, 1994; Pozuelo, 1992: 43-44; Paraíso, 1994: 11). En efecto, como ha hecho notar Graciela Reyes (1989: 10), la Teoría de la Literatura se ha enriquecido con estudios provenientes de otras disciplinas para insertarse y ajustarse a su campo de acción¹; a fin de cuentas, de lo que se trata con la interdisciplinariedad es de que distintas ciencias y métodos de estudio se encaucen para abordar un mismo problema y enriquecerlo con sus puntos de vista (Sagredo e Izquierdo Arroyo, 1983: 19 y ss.; Izquierdo Arroyo, 1995: 46). Nótese, sin embargo, que este enriquecimiento y mutua interacción de la literatura no es nuevo (Reyes, 1989: 11), sino que ha sido práctica frecuente a lo largo de muchos siglos de estudio del hecho literario en su dimensión teórica.

¹Por otro lado, no es de extrañar esta influencia interdisciplinar, que en cierto modo hereda también de la lingüística, una ciencia esencialmente “heteróclita” (Simone, 1993: 6-8)

Jean Piaget afirmaba que el desarrollo de la interdisciplinariedad tenía como un factor esencial el desarrollo del estructuralismo (Piaget, 1976b; Sagredo e Izquierdo Arroyo, 1983: 23 y ss.). Esta afirmación del erudito francés no es tan importante como su división de la interacción disciplinaria en tres niveles (Piaget, 1976b: 158-165):

- Multidisciplinariedad. Sería el escalafón inferior de la interacción entre disciplinas, que se produce cuando varias ciencias colaboran para solucionar un problema pero no llegan a enriquecerse con esa colaboración.
- Interdisciplinariedad. Sería el segundo nivel de la interacción disciplinar, que se produce cuando varias ciencias colaboran para solucionar un problema y se enriquecen con esta colaboración.
- Transdisciplinariedad. Sería el Sistema total. Tras las relaciones interdisciplinares, puede esperarse una etapa superior que no se contenta con lograr la interacción, sino que aspira a crear un sistema total sin fronteras estables entre las disciplinas.

Sería deseable, pues, que todas las disciplinas que contribuyen al estudio de un campo determinado pudieran colaborar para la creación de ese sistema. La Teoría General de los Sistemas o TGS (Voltes, 1978; Sagredo e Izquierdo Arroyo, 1983: 98 y ss.), que basaba sus presupuestos en la anulación del atomismo y reduccionismo en el que había caído la ciencia por aquellas fechas. La TGS, en su nacimiento, aspiraba, pues, a una visión unitaria y global de las ciencias partiendo de unos principios generales que sean válidos para cualquier disciplina científica. Iniciada por Ludwig von Bertalanffy y con Erwin Laszlo (Laszlo, 1990) como principal continuador, la TGS se enriqueció gracias al desarrollo de la cibernética y la teoría de la comunicación (aspectos, como veremos, muy cercanos a nuestro proyecto). En relación con este proyecto, tan esperanzador y tan rentable para las disciplinas

humanísticas, no está de más recordar las funciones principales de la TGS que formulara Bertalanffy en 1968 (Bertalanffy, 1980):

- Investigar en diversos campos de conocimiento elementos isomórficos tanto en los conceptos como en las leyes y los modelos.
- Estimular el desarrollo de modelos teóricos que puedan utilizarse en diversos sistemas.
- Conseguir una reducción de esfuerzo en el estudio de los distintos campos del saber.
- Promover la unidad de la ciencia.²

Queda patente, por lo tanto, que las disciplinas humanísticas deben unirse a este proyecto generalizador pero no reduccionista. De este modo, la Teoría de la Literatura se nutre, fundamentalmente, de las disciplinas afines a su esencia y a su objeto. En cuanto reflexión teórica, debe no pocas aportaciones a la Filosofía en general y a la Filosofía del Lenguaje en particular; en cuanto su objeto de análisis es la obra verbal, está siempre atenta a cualquier aportación que explique mejor el hecho lingüístico manifestado literariamente.³

Así, la Teoría de la Literatura —fundamentalmente, a través de la Lingüística—(cf. Albaladejo, 1986b) hereda de la Filosofía del Lenguaje aspectos tales como la noción de uso, la teoría de los actos de habla o el estudio de los signos a través de una semiótica dividida en sintaxis, semántica y pragmática.⁴ Por otro lado, el influjo de la Fenomenología y de la Hermenéutica ha proporcionado sustanciosos frutos en lo que a la

² “La realidad, concebida de un modo nuevo, se presenta como un tremendo orden jerárquico de entidades organizadas que va, en superposición de numerosos niveles, de los sistemas físicos y químicos a los biológicos y sociológicos. La unidad de la ciencia no es asegurada por una utópica reducción de todas las ciencias a la física y a la química, sino por las uniformidades estructurales entre los diferentes niveles de realidad” (Bertalanffy, 1980: 89)

³ No es menos cierto, sin embargo, que en muchas ocasiones esta influencia de la Filosofía del Lenguaje ha procedido también a través de la Lingüística.

⁴ Cfr. Domínguez Caparrós, 1992: 47.

interpretación del proceso creativo se refiere. Tampoco hay que olvidar el decisivo influjo que ejerce el Estructuralismo, tan arraigado a la Lingüística, en los estudios literarios de corte inmanentista y que nos ha legado procedimientos analíticos de extraordinario valor.

Directamente de la Lingüística, desde los planteamientos de Saussure —si bien recogiendo también toda la reflexión clásica sobre el discurso— nuestra disciplina acoge el planteamiento estructuralista que sirve, en un primer momento, para deslindar nítidamente el objeto de estudio y aprehenderlo con métodos más estrictos. Además, y con posterioridad, la Teoría de la Literatura se aprovecha de la amplitud de miras de la lingüística del texto frente a la estrecha concepción de una lingüística prácticamente restringida a lo oracional.

Por otro lado, la Teoría de la Literatura sufre una evolución desde un estadio crítico casi totalmente ajeno a los problemas textuales, a un estadio en el que prima el estudio intrínseco del mensaje, lo que sirvió en su momento para centrar la crítica en el hecho literario y no en la arboleda circundante. Pero este no era sino el paso previo que acoge la situación actual, en la que se tiende hacia el análisis total del hecho literario, lo que se debe en parte a la evolución de los estudios en filosofía del lenguaje y en lingüística, pero también a una evolución interna de esta disciplina.

En definitiva, si reflexionamos debidamente, no deberían extrañarnos estas interrelaciones mutuas entre las disciplinas arriba mencionadas, pues la distinción entre ellas tiene un referente histórico relativamente próximo, y, además, desde sus mismos orígenes, han tenido una evolución frecuentemente interrelacionada. Difícilmente podemos elaborar una historia de los estudios humanísticos sin poner como denominador común de los mismos a la civilización clásica.

Aunque podríamos remontarnos quizás más atrás en el tiempo, desde el mismo momento en que se produce en Grecia un "giro filosófico" hacia el estudio del hombre en pleno auge democrático, ya era difícilmente separable la concepción de una filosofía sin estudio lingüístico, y viceversa. El diálogo platónico —o el mismo testimonio de la vivencia filosófica de Sócrates— nos convence de esa unión que media entre la articulación lingüística del discurso con la filosofía misma; ninguno de estos dos componentes ha podido separarse, y, por ello, en los textos de los filósofos griegos aparecen mezclados, relacionados o incluso indisolublemente unidos.

Recordemos, por otra parte, que la raigambre estética de la filosofía también conectó desde los primeros tiempos la reflexión filosófica con la disertación sobre la esencia literaria. Sin ánimo de agotar el asunto, y ya en la Edad Media, contemplamos también, y de modo fecundo, la relación entre todas las disciplinas que podían ser integrantes de los *Studia humanitatis* dentro del Trivium, donde se percibe de modo concluyente la meditación íntima y relacionante de la Filosofía, la reflexión lingüística y la reflexión literaria.

1.1 LA INFLUENCIA DE LA FILOSOFÍA EN LA LINGÜÍSTICA Y EN LA TEORÍA DE LA LITERATURA

“Las poéticas teóricas han estado siempre abiertas a los conceptos, métodos y modelos de la filosofía y de las otras ciencias [...] y, al repasarlas desde la perspectiva que hoy ofrece una crítica de la razón cultural, podemos comprobar que la repercusión de las ideas epistemológicas sobre las teorías literarias ha sido continuada y decisiva.”
(Bobes, 1994: 21)

“(Toda una nube de filosofía se condensa en una gota de gramática.) / (Eine ganze Wolke von Philosophie Kondensiert zu einem Tröpfchen Sprachlehre.)”
(Wittgenstein, 1988: 507)

1.1.1 FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA

La Fenomenología y la Hermenéutica (Ricoeur, 1997a; Sini, 1997) son dos corrientes que han tenido una importancia decisiva en el proceso de interpretación de las obras artísticas (Pozuelo, 1992: 44; Eagleton, 1993: 73 y ss.) que pasamos a exponer brevemente a continuación. Sobre las relaciones entre ambas, véase Cuesta Abad, 1991: 26 y ss.

La **Fenomenología** (García Berrio, 1973; Erlich, 1974; Acosta, 1989: 80 y ss.; Wahnón, 1991: 161-164; Pozuelo, 1994: 72; Villanueva, 1992, 1994a: 23-26, 1994b), que tiene como principal cultivador Husserl, marcó una impronta decisiva en el Formalismo eslavo (Villanueva, 1991b: 42, 1992: 170-171; Rodríguez Pequeño, 1995: 245-246) y en las prolongaciones de éste con el Círculo Lingüístico de Praga. La inserción de los estudios literarios en el seno de una teoría de la comunicación en los autores checos es marcadamente fenomenológica, como lo es la del discípulo polaco de Husserl, Roman Ingarden (Ingarden, 1989). En efecto, la no reducción de lo literario a lo formal conduce a considerar las obras literarias actualizadas en el receptor (Villanueva, 1994b: 172; cf. Pozuelo, 1994: 72). Esta concepción llegará

a la Estética de la Recepción. Ingarden e Iser, fundamentalmente, redundarán en el papel del lector como elemento decisivo para determinar a través del acto de lectura lo que, en un principio, no está definido unívocamente:

“la obra de arte literaria deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización activa de la misma por parte del lector subsana esas lagunas de indeterminación.”

(Villanueva, 1994a: 25) ⁵

Así, la ontología plena de la obra literaria no queda fijada definitivamente —aunque sí fundamentalmente— en el texto, sino que precisa del receptor para alcanzar su existencia plena.

La **Hermenéutica** (González Ochoa, 1990: 157-160; Wahnón, 1991: 165-172; Cuesta Abad, 1991, 1994, 1997: 9 y ss.; 101 y ss.; 117 y ss;⁶ Castilla del Pino, 1994; Pozuelo, 1994: 72-73; Varios, 1995:24-26; Rodríguez, 1995; Vattimo, 1995; Vattimo y Aranzueque, 1997; Estébanez Calderón, 1996: 499-501; Domínguez Caparrós (comp.), 1997⁷; Ricoeur, 1997b, 1997c,24-26; Albaladejo, 1999b), que parte del supuesto fenomenológico de la interpretación (Cuesta Abad, 1994: 485) y que tiene antecedentes ya en el cristianismo (Cuesta Abad 1999: 59 y ss.), redunda en la relación de emisor e interprete del proceso comunicativo. Como afirma Pozuelo,

“Una vez logrado el supuesto fenomenológico de que el mundo no adquiere objetividad sino *para* la conciencia y que ésta no se da sino como conciencia *de* un mundo, la hermenéutica da un paso más allá al mostrar que la relación de significación sólo es posible en el seno del lenguaje y éste a su vez es un fenómeno de relación intersubjetiva, de comunicación e interpretación.”

(Pozuelo, 1994: 72)

⁵ Soledad Puértolas (1994: 27) lo expresa así: “Mucho es, efectivamente, lo que el escritor se calla. La novela es como la punta de un iceberg. El escritor ha de eliminar lo superfluo y concentrarse en lo esencial. Él decide lo que ha de ser lo esencial. Curiosamente, el lector también sabe que hay mucho más de lo que está leyendo.”

⁶ Se encuentran también interesantes reflexiones sobre hermenéutica e interpretación en Cuesta Abad, 1995 y 1999.

⁷ Destacamos de esta magnífica recopilación de trabajos, además de la introducción de José Domínguez Caparrós, los estudios de Emilio Lledó, Peter Szondi, Hans-Georg Gadamer y Steven Mailloux.

Para la corriente hermenéutica, así, “no existe creación literaria que no presuponga el concepto de comprensión: la actitud hermenéutica es la condición de posibilidad de la literatura.” (Cuesta Abad, 1991: 11).⁸

El pensador más importante de la Hermenéutica es Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 1977; Gadamer, 1989, 1991: 35 y ss., 1999: 155 y ss.; Acosta, 1989: 63-79). Su obra principal es *Verdad y método*, publicada en 1960. Para Gadamer, en principio, la hermenéutica consiste fundamentalmente en la reflexión sobre la comprensión y, sobre todo, “la correcta interpretación de lo comprendido” (Cuesta Abad, 1991: 35). La Hermenéutica, además, supone la captación mediante el lenguaje de la conciencia humana, de todo lo común en la comprensión de los hombres (Cuesta Abad, 1991: 36).

Nótese que la Hermenéutica no pretende la enseñanza de la lectura, pues no es éste su cometido. Esta disciplina precisa las condiciones de lectura adecuadas para que la interpretación de un texto quede por encima de los prejuicios y falsas preconcepciones (Cuesta Abad, 1991: 37-38). Para Gadamer, en efecto, cuando nos disponemos a comprender un texto empezamos por presuponer un sentido general debido a unas expectativas generales previas a la lectura. Después, paulatinamente, el interpretante irá reconstruyendo (a veces, partiendo de la confrontación con su lectura anterior) su interpretación a medida que profundiza más en el texto.⁹ En esto consiste, básicamente, lo que se denomina círculo hermenéutico. Aunque es difícil desvincularse de circunstancias personales e históricas, el hermeneuta ha de procurar la

⁸ la actividad hermenéutica no se reduce a ser una vía de acceso, una técnica de explicación o un método por el que el intérprete se encamina hacia una comprensión cuyo objetivo último transforma el poema en un objeto al fin elucidado, aprehendido y asumido. La instancia hermenéutica pertenece al poema en calidad de proyectividad autocrítica de la forma o efectucción de la crisis inmanente al proceso formal, con respecto al que la *interpretación* constituye la *coimplicación* desenvuelta por dicho proceso.” (Cuesta Abad, 1999: 155)

⁹ “El esquema exegético que actualiza la precomprensión introduce elementos parciales para hacerlos comprensibles a medida que el propio esquema se perfeccione.” (Cuesta Abad, 1991: 42)

epojé, e intentar, cuando menos, que se equilibre el significado textual con los aspectos precomprensivos que afectan al sujeto (Cuesta Abad, 1991: 39). Ahora bien, esto no significa que el interpretante deba ser ajeno a sus “prejuicios” ni a la circunstancia histórica¹⁰, ya que “la hermenéutica no puede concebirse fuera de la tradición a la que pertenecemos como seres históricos, ni es posible imaginar una ‘ciencia desprejuiciada’” (Cuesta Abad, 1991: 39). Sin embargo, es preciso subrayar que este proceso hermenéutico no es ajeno al texto, sino que parte de él. ¹¹ Como afirma Carlos Castilla del Pino, que en su estudio nos brinda una interesante vinculación entre la crítica psicoanalítica y la hermenéutica del texto.

“Toda labor hermenéutica ha de proceder desde el texto al contexto y tratar de precisar qué claves del texto remiten a qué elementos de uno u otro sector del contexto; o, merced a la sobredeterminación, a los varios elementos de un mismo sector o a varios sectores del contexto.”

(Castilla del Pino, 1994: 312).

Por último, no podemos dejar de mencionar el estudio hermenéutico como punto de encuentro de la filosofía de la llamada posmodernidad (Rodríguez, 1995: 9; Pinillos, 1997). En general, con los riesgos que esta generalidad comporta, podemos afirmar que dentro de este “mundo postmoderno”, inmerso en la fragmentación (Rodríguez, 1995: 17). En un mundo en el que estamos sometidos a tal cantidad de información es imprescindible saber interpretar los signos. Las sociedades posmodernas son sociedades del espectáculo¹² en el que triunfan los *mass media*: el mundo está sometido a una “fabulación” constante y la tarea básica del filósofo es la de saber interpretar esa “fabulación”. La sociedad, debido a la mentada sobreabundancia de información, ha perdido transparencia. En un mundo con tal caudal de información, paradójicamente, no tenemos sino una visión opaca

¹⁰ Cuesta Abad, 1991: 43 y ss.

¹¹ “La dialéctica del círculo hermenéutico recorrería, pues, una fase “centripeta” —en la que el metalenguaje describe el texto— y una fase “centrífuga” por medio de la que las explicaciones metalingüísticas se aplican empíricamente a los contextos práctico-referenciales de los que se abstraigo el texto-objeto.” (Cuesta Abad, 1991: 43)

¹² Mark Lilla, profesor de política de la Universidad de Nueva York, ha llegado a afirmar que “el posmodernismo resulta tan pródigo en actitudes como pobre en argumentos.” (Lilla, 1999: 7)

dominada —para bien o para mal— por las nuevas tecnologías, la moda¹³ o la publicidad. Todos esos elementos confieren a nuestras sociedades una “personalidad”, una “identificación” ajena —si ciertas posturas políticas (y sociológicas) radicales nos lo permiten— al espacio ideológico. La imaginación pasa a primer plano y suspende las leyes de la realidad y la racionalidad. Por ello, la estética es el eje fundamental en torno al cual gira el *homo ludens*. Ante ese horizonte inundado de noticias mezcladas y confundidas con los acontecimientos, plagado de tendencias evanescentes, dominado por la publicidad, la obligación de todo pensador (y esta tarea es mucho más radical que la tentativa posmoderna de fragmentar o deconstruir también el pensamiento y la filosofía) es dar un sentido a esta disparidad a través de la interpretación: de la hermenéutica, en suma. Porque, no lo olvidemos, toda experiencia humana tiene un “carácter interpretativo” (Vattimo, 1995: 105).

1.1.2 ESTRUCTURALISMO

La filosofía del siglo XX ha proporcionado un impulso de vital importancia a los estudios lingüísticos y teórico-literarios recientes. Una de las vertientes filosóficas que más han influido en la Lingüística y en los estudios literarios inmanentistas es el Estructuralismo. El Estructuralismo, en efecto, ha sido una disciplina filosófica que ha abarcado los campos más diversos, entre los que cabe mencionar con especial singularidad el estudio del lenguaje (García Berrio, 1977b: 7-11; Álvarez Amorós, 1987: 12-14; Doleñel, 1990: 99; Pozuelo, 1992: 44; Pozuelo, 1994: 81). No olvidemos que el origen del estructuralismo filosófico queda refrendado, precisamente, a partir del *Cours* de Saussure, y ofrece, así, una curiosa implicación mutua entre

¹³ Véase, por ejemplo, Lipovetsky, 1990.

Lingüística y Filosofía de la que ambas disciplinas se alimentan. Gracias al Estructuralismo se abren las puertas de la Lingüística moderna de nuestro siglo. Partiendo de los postulados estructuralistas de Ferdinand de Saussure, el estructuralismo europeo se ha expandido con el Círculo de Copenhague y su Glosemática. Las tesis del Círculo de Praga, a su vez, serán determinantes en la suerte de la Lingüística. El Estructuralismo también ha servido para desarrollar la moderna lingüística norteamericana, con nombres como Bloomfield o Harris. En definitiva, todos estos precedentes han sido válidos para constatar el estado actual de la Lingüística, e incluso ha tenido como beneficio — que no oposición— la aparición de una teoría lingüística radicalmente distinta en su fundamento como es la lingüística generativa.

En lo tocante a la Teoría de la Literatura, el estructuralismo¹⁴ de procedencia filosófica y lingüística (Ricoeur, 1997b) ha servido como base para la mayor parte de los estudios de corte inmanentista que han recorrido buena parte de nuestro siglo. Recordemos, por nuestra parte, que los postulados de uno de los integrantes del Círculo de Praga, Roman Jakobson, ya estaban latentes en las tesis del Círculo.

No vacilamos en calificar como determinantes¹⁵ los avances de la Filosofía y de la Lingüística al tratar el lenguaje como un Sistema. Esta visión sistemática de la materia lingüística ha posibilitado un estudio mucho más riguroso y coherente en los análisis de los especialistas.

La aplicación del Estructuralismo a la Teoría de la Literatura se denomina crítica estructuralista (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 209-228). Toda una pléyade de estudiosos de la Literatura nos han ofrecido teorías decisivas para el análisis literario: Roman Jakobson, Samuel R. Levin, Michael Rifaterre, Algirdas Greimas, Lucien Tesnière, Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Gérard

¹⁴ Para una revisión de las corrientes estructuralistas aplicadas a la Literatura en España, véase Garrido Gallardo, 1994: 55-56.

¹⁵ Recordemos que los postulados de uno de los integrantes del Círculo de Praga, Roman Jakobson, ya estaban latentes en las tesis del Círculo.

Genette, Dole... De las páginas de sus trabajos brotan algunas de las más excelsas reflexiones sobre el estudio de la obra de arte verbal.

1.1.3 LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE ORDINARIO: EL LENGUAJE COMO USO

Como es bien sabido, la mayor parte de la filosofía del siglo XX se basa en problemas de tipo lingüístico (Domínguez Caparrós, 1987: 85; Bobes, 1979: 112-133; Ducrot y Todorov, 1974: 114-117; Ferrater Mora, 1970: 75 y ss.; Hierro Sánchez-Pescador, 1980-1982: I, 16-19; Acero, Bustos y Quesada, 1989: 15-16)¹⁶. Dentro de este campo, los filósofos han seguido dos líneas de investigación: el lenguaje de la lógica o neopositivista y la del lenguaje ordinario.

A. EL NEOPOSITIVISMO.

En un principio, encontramos en la filosofía del lenguaje un cambio hacia una postura positivista, llamada también positivismo lógico o Neopositivismo. Los filósofos seguidores de esta corriente, formados en el "Círculo de Viena (Rudolf Carnap, Otto Neurath, Hans Hahn), al que luego se asoció el "Círculo de Berlín" (Hans Reichenbach, Kurt Grelling, etc.) estuvieron inspirados, ambos, por Whitehead, Russell y el Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus*¹⁷, y defendían un científicismo basado en el empirismo de Hume. Esta postura se justificaba en aquella época como ataque a los razonamientos excesivamente metafísicos a los que estaban acostumbrados los filósofos de su tiempo (Ferrater Mora, 1970: 69-74), a la vez que se intentaba

¹⁶ Este hecho nos conduce a una importante reflexión: ¿Por qué esta atención de la filosofía contemporánea a los problemas lingüísticos? Una vez que van quedando más lejanos los caminos que relacionan las ciencias y la filosofía, parece que el camino más sensato para filosofar es el de la inevitable relación entre lengua-pensamiento, que viene a ser lo mismo que la conexión entre lengua-realidad. Para esta relación, cf. la original propuesta de Agustín García Calvo, 1973: 225-268 a través de una cinta de Moebius.

¹⁷ Para la influencia de Wittgenstein en el Círculo de Viena, véase Bustos, 1987: 89-90.

que no interfirieran los valores semánticos en las investigaciones filosóficas.

B. LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE ORDINARIO

“La “Ordinary Language Philosophy”, de raigambre primordialmente anglosajona, se sitúa sobre la base del lenguaje cotidiano y quiere mostrar que muchos problemas que han ocupado a la Filosofía son únicamente problemas de uso lingüístico”

(Schlieben-Lange, 1987: 41).

Ludwig Wittgenstein ha sido considerado como el motor de toda la filosofía del lenguaje de nuestro siglo en sus dos líneas principales. A él debemos la afirmación de que la Filosofía es eminentemente lingüística, idea que ha sido corroborada por multitud de pensadores angloamericanos (Chapell, 1971: 11). Wittgenstein, en su primera etapa (Hierro Sánchez-Pescador, 1980-1982: II, 109-139), afirmaba que el lenguaje ordinario era imperfecto para fines filosóficos, y propugnaba que fuera sustituido por otro perfecto.

Sin embargo, el pensamiento del austriaco irá inclinándose paulatinamente hacia el uso del lenguaje. No puede entenderse esta evolución hacia el concepto pragmático del uso sin tener en cuenta la época de transición de Wittgenstein con sus *Cuadernos azul y marrón* (Ayer, 1986: 50-79)¹⁸. En concreto en el *Cuaderno marrón*, queda esbozada su teoría de los “juegos del lenguaje” (Ayer, 1986: 70). En esta obra, Wittgenstein hace hincapié en que una palabra no adquiere una significación plena si no se tiene en cuenta su uso en un contexto determinado (Ayer, 1986: 71-72).

Para Victoria Camps (Camps, 1976: 30-32), la génesis del estudio pragmático en filosofía procede, en primer lugar, del “segundo Wittgenstein”¹⁹ (el de los *Investigaciones filosóficas* —Schlieben-Lange, 1987:

¹⁸ Reproducimos la cita que efectúa Ayer (1986: 60) del *Cuaderno azul* en la que es palpable la insinuación pragmática: “si tuviéramos que decir qué es la vida del signo, deberíamos sostener que es su uso”.

¹⁹ Sobre el “Segundo Wittgenstein”, véase Hierro Pescador, 1980-1982: II, 106-139.

41-43; Bustos, 1992: 9-30— con un período que puede considerarse intermedio o de maduración de su teoría en los *Cuadernos azul y marrón*), y, en segundo lugar, de la teoría de los actos de habla de John L. Austin que veremos más abajo.

Carrió y Rabossi tratan las líneas de estudio de la filosofía del lenguaje ordinario (Carrió y Rabossi, 1982: 11-14). Al hablar del "segundo (o último) Wittgenstein" señalan que para él todos los problemas filosóficos son artificiales, a la vez que desecha todo su pensamiento anterior a su libro *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, 1988). En efecto, Wittgenstein, en un momento determinado, se propone estudiar el "lenguaje ordinario" frente al lenguaje lógico-formal, por carecer este último de pragmática (Camps, 1976: 31-39)²⁰. Este filósofo, además, postuló que las imperfecciones procedían no de nuestro lenguaje común, sino de la mala construcción que de él hacían los pensadores (Chapell, 1971: 11). Wittgenstein reniega de su etapa como filósofo analítico en su *Tractatus logico-philosophicus*²¹ (original de 1922). Esta segunda etapa de Wittgenstein se caracteriza, pues, por su atención al uso (Acero, Bustos y Quesada, 1989: 197-201) y el hablar como actividad: "saber hablar es saber usar la palabra adecuada en su momento" (Camps, 1976: 71). Para Wittgenstein, el significado de una palabra es su uso. Este parecer supone una subordinación de la semántica a la pragmática (González Fernández, 1986: 119). Además, tampoco es posible la concepción de una sintaxis no vinculada a la pragmática, ya que no hay formas lingüísticas aisladas de las circunstancias (excepción hecha, claro está, del metalenguaje). Este análisis del lenguaje sólo puede hacerse mediante el lenguaje común. La argumentación de Wittgenstein descansa en dos afirmaciones: primeramente, el lenguaje común es la base para otros tipos de

²⁰Para una visión más matizada sobre la importancia otorgada por Wittgenstein al uso, véase Lledó, 1996b: 218

²¹ Wittgenstein, 1994. Para el *Tractatus*, véase Ayer, 1986: 30-49; Bustos, 1987: 59-86; Muñoz y Reguera, 1994. Son especialmente interesantes las páginas 78-80, dedicadas a la influencia de esta obra en la filosofía posterior.

lenguaje; además, el lenguaje común es el lenguaje del que poseemos un dominio más sofisticado (Camps, 1976: 57). Por último, es capital para el esclarecimiento de las ideas de Wittgenstein al respecto del lenguaje común, lo que él llamó "juegos de lenguaje"^{22 23}.

El **concepto de uso**^{24 25}. El lenguaje no se puede reducir a las relaciones sintácticas entre los signos ni a las relaciones semánticas entre los signos y su referente, sino que se precisan las relaciones pragmáticas (término inevitable también a la hora de hablar del uso, y que inevitablemente también nos remitirá a la noción de acto de habla):

“El lenguaje no se obtiene mediante un aprendizaje teórico: se adquiere con el uso, con la práctica. El significado ha de ir ligado a actos concretos, a situaciones, a personas; su base no puede ser meramente la imagen mental asociada a la materia fónica. Para aprender un idioma desconocido el diccionario no basta: hay que ponerse en contacto con el funcionamiento real.”

(Camps, 1976: 33)

De lo dicho arriba se concluye que Wittgenstein nos ofreció muchas de las claves para la puesta en relieve del uso en la filosofía

²² "La expresión 'juegos de lenguaje' (o 'juegos lingüísticos') —*Sprachspielen, language-games*— fue introducida por Wittgenstein en sus cursos y recogida en sus *Investigaciones filosóficas (Philosophische Untersuchungen)*. En sustancia, consiste en afirmar que lo más primario en el lenguaje no es la significación, sino el uso. Para entender un lenguaje, hay que comprender cómo funciona. Ahora bien, el lenguaje puede ser comparado a un juego: hay tantos lenguajes como juegos de lenguaje. Por tanto, entonces una palabra en un lenguaje no es primariamente comprender su significación, sino saber cómo funciona, o cómo se usa, dentro de uno de esos "juegos". (Ferrater Mora, 1979: III, 1944-1945. Cfr. Acero, 1985: 166-171; Ayer, 1986: 80 y ss.; Acero, Bustos y Quesada, 1989: 198-200; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 172). Esta noción de Wittgenstein ha sido criticada por Gahringer.

²³ Hemos de matizar que no todos los críticos coinciden en distinguir estas dos etapas en el pensamiento de Wittgenstein. Esta clasificación ha sido puesta en duda, entre otros, por Javier Muguerza, por Bouveresse y por Janik y Toulmin.

²⁴ Ya Goethe, en boca de Fausto, dice lo siguiente: "Está escrito: *"En el principio era el Verbo"*. Heme ya parado. ¿Quién me ayudará a proseguir? No; no debo dar tanta importancia al Verbo. Debo traducirlo de otra manera si me ayuda la inspiración. Está escrito: *"En el principio era el Espíritu"*. Reflexiona bien sobre esta primera línea y no dejes correr la pluma con precipitación. ¿Es el espíritu el que ha creado y el que lo ha puesto en orden todo? Debiera decir: *"En el principio era la Fuerza"*. Y, no obstante, algo me está diciendo interiormente que no debo darle esta interpretación. Por fin me siento iluminado y comienzo a ver con claridad; escribo resueltamente: *"En el principio era la Acción"*. "(Johann Wolfgang Goethe: *Fausto*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 608), Madrid, 1973¹⁰, p. 46.

²⁵ Para el concepto de uso, véase Ferrater Mora, 1979: IV, 3559; Ferrater Mora, 1980: 91-124; van Dijk, 1983: 80-93; van Dijk, 1988: 58-59; Camps, 1976: 32-33, 37; Chico Rico, 1987: 25-29; Muguerza, 1976; Yllera, 1986: 186-188.

lingüística al afirmar que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje”, lo que no deja de ser una clara vinculación de la semántica y de la pragmática (González Fernández, 1986: 119):

“Para una *gran* clase de casos de utilización de la palabra “significado” —aunque no para *todos* los casos de su utilización— puede explicarse esta palabra así: El significado de una palabra es su uso en el lenguaje.”

(Wittgenstein, 1988: 61)

La teoría de la acción (Apostel, 1980) pone de relieve un aspecto lingüístico muy importante y demuestra que la lengua no consiste solamente en producir enunciados con determinados tipos de actos de habla²⁶ (que luego veremos mucho más exhaustivamente), sino que, además, se evidencia la ejecución de una acción. El lenguaje no se puede reducir a las relaciones sintácticas entre los signos ni a las relaciones semánticas entre los signos y su referente: se precisan las relaciones pragmáticas (término inevitable también a la hora de hablar del uso, y que inevitablemente también nos remitirá a la noción de acto de habla). Por tanto, se trata de una función ejercida por el lenguaje desde el punto de vista instrumental: como medio, puede utilizarse el lenguaje en busca de efectos pragmáticos; como acto, “el lenguaje cumple la función de significar, de otorgar sentido.” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 171).

Harald Weinrich (1981: 21-50) dedica un interesante capítulo al concepto lingüístico de acción. Partiendo de la aparente contradicción entre el decir y el actuar —ya lo dice el refrán: “Del dicho al hecho hay mucho trecho”—, Weinrich llega incluso a plantearse si ha de contarse con la Lingüística entre las “ciencias de la acción” (Weinrich, 1981: 23). Weinrich, después de hacer un repaso histórico al concepto, revisa en un apartado los actos de habla (que veremos más adelante) (Weinrich,

²⁶ El concepto de uso y el de acto de habla van necesariamente de la mano. Sobre lenguaje y acción, véase Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 170 y ss. En relación con la Literatura, véase Schmidt, 1991: 48 y ss.

1981: 31-44). Partiendo de conceptos de Bloomfield y Pike, Weinrich acaba analizando la teoría de Austin (Weinrich, 1981: 34-37), en la que los conceptos de actuación y dicción vienen, por fin, a imbricarse (Weinrich, 1981: 35), y también aborda los estudios de John R. Searle (Weinrich, 1981: 37-40).

Por último, y volviendo a Leo Apostel, pueden apreciarse conexiones entre la teoría de la acción y la lingüística del texto . Así, Apostel define el texto como “une séquence d’actes de communication qui peut être considérée elle-même comme un acte de communication unifié.” (Apostel, 1980: 217)

La herencia más directa de las teorías del segundo Wittgenstein (Hierro Sánchez Pescador, 1980-1982: II, 140-149) estará constituida por lo que ha venido en denominarse la Escuela de Oxford y la Escuela de Cambridge.

El **lenguaje ordinario**.²⁷ Los traductores argentinos de Austin destacan las siguientes tesis que puede seguir la filosofía del lenguaje ordinario (Carrió y Rabossi, 1982: 8-11):

- Tratar los problemas filosóficos evitando la jerga especializada mediante un lenguaje comprensible.
- Liberar a la filosofía de problemas artificiales planteados por sacar fuera de su uso y contexto al lenguaje ordinario.
- No buscar en la filosofía los cálculos, sino poner en claro conceptos que ya poseen las palabras en su empleo normal.
- Comprobar que el lenguaje ordinario “atesora la experiencia secular de la humanidad” (p. 10)
- Partir del lenguaje ordinario antes de utilizar el lenguaje técnico, ya que es aquél y no éste el que es capaz de solucionar los problemas.

²⁷ No es infrecuente encontrarnos una separación, dentro de la filosofía del lenguaje ordinario, en dos corrientes, que vienen a concordar con los seguidores directos de Wittgenstein (Wisdom Malcolm, Waismann, Anscombe, Bouwsma, Moore y Lazerowitz) y los integrantes del Grupo de Oxford (Chapell, 1971: 12). Para una breve descripción de la filosofía del lenguaje ordinario, véase Valverde, 1990: 301-302.

Estas pautas fueron tenidas en cuenta de modo muy especial por la Escuela de Oxford en general, y, en particular, por su filósofo más brillante: John L. Austin. Veámoslo a continuación.

El **“Grupo de Oxford”**²⁸y **John L. Austin**. El Grupo de Oxford (Ferrater Mora, 1979: III, 2472), junto con Ludwig Wittgenstein, constituyen en gran medida los pilares de la filosofía del lenguaje ordinario. Aún sigue siendo problemático decidir en qué medida influyó el pensamiento de éste.

Por de pronto, hay que empezar diciendo que los filósofos del Grupo de Oxford siempre negaron su pertenencia a un grupo o escuela común. Sus raíces hay que ponerlas en relación con el "segundo Wittgenstein", G. E. Moore, y también, en cierto modo, con la filosofía inmediatamente anterior que se desarrollaba en Oxford (H. H. Price, H. A. Prichard). En cuanto a su método filosófico, recogen la tesis de Wittgenstein de desdeñar el significado y atender al uso del lenguaje corriente:

“Contra los que han considerado que el lenguaje está al servicio del pensamiento, y en particular del pensamiento lógico, y han tratado de formalizar el lenguaje corriente, los oxonianos llaman la atención sobre la necesidad de examinar lo que podría llamarse "reglas de juego" del lenguaje corriente, especialmente con el fin de evitar "hasta trabajar el lenguaje en faenas impropias". El análisis de los usos en el lenguaje corriente no equivale, sin embargo, a analizar los usos de todos los términos de tal lenguaje; los oxonienses se interesan en particular por ciertos términos-clave como 'conozco', 'creo', 'si...entonces', 'causa', etc., es decir, términos que producen "perplejidades filosóficas". Los términos mismos, por otro lado, designan conceptos, de modo que este análisis lingüístico es, en el fondo, un análisis conceptual.”

(Ferrater Mora, 1979: III, 2472)

Por supuesto, no todo este grupo de filósofos investigó el lenguaje ordinario de la misma manera, sino que el método de estudio de este lenguaje fue muy distinto entre ellos. Pero aquí nos interesa destacar el

²⁸ Pueden citarse como filósofos de este grupo a Austin, Ryle, Strawson, Hare, etc. Chapell (1971: 12) cita, además, a Hart, Hampshire, Urmson y Warnock.

pensamiento del principal representante de este grupo filosófico, John L. Austin. En el pensamiento de John L. Austin (Hierro Sánchez-Pescador, 1980-1982: 149-158; Schlieben-Lange, 1987: 43-49; Bustos, 1992: 47-58) pueden percibirse las siguientes influencias (Carrió y Rabossi, 1982: 14-17 y 22-25; Ferrater Mora, 1979: I, 250): Aristóteles, sobre todo en sus obras éticas; Leibniz (del cual Austin era un perfecto conocedor), aunque no sabemos muy bien en qué medida influyó sobre sus teorías; y John Stuart Mill, por su defensa de los lenguajes naturales. La posible influencia de Wittgenstein es objeto de controversias entre los estudiosos. Carrió y Rabossi la niegan: para ellos tanto el método como las concepciones filosóficas de ambos eran muy distintas, así como los motivos de interés de los dos filósofos por el lenguaje ordinario. Incluso un autor que parece ser favorable a conceder esta influencia, como es Ferrater Mora, se muestra muy cauto al respecto: "Lo único cierto es que en ambos casos se ha prestado gran atención al lenguaje corriente²⁹ y al uso de expresiones dentro de determinados contextos, lingüísticos y a veces extralingüísticos." (Ferrater Mora, 1979: I, 250). Según nuestro criterio, no obstante, es muy difícil —aunque, desde luego, no imposible—que ideas tan próximas en cuanto a su contenido como son el concepto wittgensteniano de uso (Hierro Sánchez-Pescador, 1980-1982: II, 150) y los "juegos de lenguaje" no tengan ningún tipo de incidencia en los "actos de habla" austinianos, y que éstos hayan sido formulados sin ninguna influencia de aquéllos sobre éstos.³⁰

Dejaremos para un próximo apartado la teoría de los actos de habla, eje de la filosofía del lenguaje de Austin, para adentrarnos, de momento, en una serie de ideas generales de su pensamiento (Carrió y

²⁹ Puede que esta expresión, "lenguaje corriente", sea la menos utilizada para designar esta línea de pensamiento (el mismo Ferrater en la misma página explica esta voz entre paréntesis añadiendo "ordinario". No obstante, pueden utilizarse indistintamente las expresiones "lenguaje corriente", "lenguaje ordinario" o "lenguaje común".

³⁰ Para las semejanzas y diferencias de los "juegos de lenguaje" con la teoría del oxoniano, véase Ayer, 1986: 173-174.

Rabossi, 1982: 17-33; Ferrater Mora, 1979: I, 250-252; Domínguez Caparrós, 1989: 566-568).

Acudiendo a las palabras de José Ferrater Mora (1979, I, 251), podemos decir que "La obra de Austin, incompleta por la prematura muerte del autor, es [...] un análisis filosófico del lenguaje como actividad humana, el desbroce del territorio para una ciencia del lenguaje y un estudio de la comunicación".

Para Austin, el lenguaje ordinario es el punto de partida necesario para el estudio filosófico. No obstante, el oxoniense no despreciaba el lenguaje técnico. Austin consideraba que el uso común de las palabras es la vía de acceso al estudio filosófico:

Austin ha estimado que las palabras comunes incorporan distinciones que han llevado a cabo los seres humanos a lo largo de generaciones y que es importante tener en cuenta estas distinciones antes de proceder a filosofar (caso que sea legítimo) a base de meras generalidades. El examen de los usos comunes u ordinarios es, en todo caso, la vía de acceso a la actividad filosófica. Austin no piensa, sin embargo, que el lenguaje corriente sea la última palabra y que las verdades y criterios de verdad estén incorporados como embalsamados en el lenguaje corriente. Pero este lenguaje es la primera palabra, aquella por la cual hay que empezar. Así, para citar un ejemplo de sus primeros trabajos, solamente cuando se han descrito, estudiado y analizado en detalle los usos de 'si' en los múltiples contextos donde se usa 'si', cabe deshacer varias rígidas teorías sobre la naturaleza del condicional. Lo mismo, y a mayor abundamiento, ocurre con palabras como 'real' o 'bueno'; los usos corrientes muestran que estas palabras se usan en muy diversas formas, todas ellas bastante peculiares y todas ellas distintas a como se usan otros términos clasificados como adjetivos. Muchas teorías sobre "la bondad" (o "el Bien") se deshacen cuando advertimos que consisten en forzar los usos de dichas palabras para justificar alguna previa concepción filosófica.

(Ferrater Mora, 1979: I, 250-251)

Sus ideas acerca del lenguaje favorecieron la aparición de una nueva dimensión dentro de los estudios lingüísticos, la pragmática. Como afirman Acero, Bustos y Quesada (1989: 26),

"esta insistencia en el examen del uso que hacemos del lenguaje, aunque fracasó en su intento de disolver los problemas filosóficos, hizo que se abriera una nueva perspectiva en el estudio del lenguaje: *la pragmática*. J. L. Austin fue el primer filósofo plenamente consciente de que nuestro lenguaje es parte integrante de nuestra praxis como humanos, de que mediante el lenguaje efectuamos acciones que dan origen a su vez a otras, a cambios de creencias y actitudes en los demás y en nosotros mismos."

La tesis de Austin consistía en que las distinciones que se hallan en el lenguaje ordinario tienen una razón de ser que ha de explicitarse; el lenguaje ordinario es el punto de partida de todas las investigaciones lingüísticas y conceptuales y donde se ha de comprobar los logros de éstas; si es preciso, el lenguaje ordinario puede ser complementado y mejorado; puede utilizarse como un fin en sí mismo o para estudiar las realidades a que hacen referencia las palabras.

En cuanto al método, no intentó delimitar una división entre lingüística y filosofía³¹. Austin estudia detenidamente aspectos del lenguaje ordinario (su utilización, contra lo que hicieron muchos de sus colegas, para los problemas filosóficos, fue sólo secundaria). Ante todo, podemos decir que Austin se rebela contra la terminología filosófica tradicional y contra las soluciones generales demasiado apresuradas.

Frutos de todo este planteamiento filosófico-lingüístico general son:

- La teoría general de los actos de habla, que veremos por extenso más adelante.
- El estudio pormenorizado de las expresiones performativas (también llamadas realizativas) frente a las expresiones constativas (también llamadas descriptivas)³².

Austin dedica los cuatro primeros capítulos de *Cómo hacer cosas con palabras* a estudiar la distinción entre las expresiones performativas

³¹ En este punto, volvemos siempre a las cuestiones tan controvertidas como de imposible solución. Parece evidente que la lingüística y la filosofía no son la misma cosa, pero a la hora de distinguir entre una ciencia particular (la lingüística) y un aspecto particular de una disciplina general —ciencia teórica de los primeros principios y de las primeras causas, la llamaba Aristóteles— (la filosofía del lenguaje), la frontera se hace tan imposible de demarcar como inútil de distinguir.

³² Véase Austin, 1982; Carrió y Rabossi, 1982; Chico Rico, 1988: 116-120; Camps, 1976: 86-87; Ducrot y Todorov, 1974: 384; Benveniste, 1974; Rigau: 1988: 186-189; Ferrater Mora, 1979: II, 905-906; van Overbeke, 1980: 444-447; Acero, 1985: 191-205; Levin, 1987: 60-63; Domínguez Caparrós, 1989: 566-567. Cf. van Oort, 1997, que analiza los enunciados constativos y performativos de Austin liberándolos de la mera oposición binaria. Para una historia detallada de esta distinción que condujo a los actos de habla, véase el artículo de Barry Smith (Smith, 1990).

(también llamadas realizativas o ejecutivas) y las expresiones constativas (también llamadas descriptivas). El oxoniense distingue entre:

- Expresiones constativas. Son descriptivas y, por lo tanto, susceptibles de ser verdaderas o falsas.
- Expresiones performativas. Con ellas se realizan acciones (como "jurar", "amenazar", "advertir", "bautizar", "preguntar", "avaluar", "prometer", "agradecer", "culpar", "perdonar", y un largo etcétera). Esto significaba que a través del lenguaje se realizan acciones (de ahí el título de la famosa obra de Austin). En las conferencias V y VI, Austin piensa que estos verbos, utilizados en primera persona de singular del presente de indicativo en voz activa, sirven para realizar acciones, y no para describirlas. Por su utilidad, reproducimos la tabla clasificatoria de los verbos realizativos de Austin realizada por Juan José Acero (1985: 201), ampliada con observaciones realizadas por Lozano, Peña-Marín y Abril, (1993: 184; cf. Baylon y Mignot, 1996: 129-135):

CLASIFICACIÓN DE LOS ENUNCIADOS PERFORMATIVOS

- **Judicativos o veredictivos** . “Consisten en la emisión de algún juicio tras cierto proceso de apreciación o de razonamiento. Su modelo es el acto de emitir un veredicto: absolver, condenar, aprobar, diagnosticar, etc.” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 184).
- **Ejercitativos o decretos**: “Son actos de decisión que manifiestan el ejercicio de un poder. Su modelo es un acto de designación: ordenar, designar, legar, proclamar, consagrar, etc.” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 184). Mediante el uso de estos enunciados, se ejercen potestades, derechos, etc.
- **Compromisorios**: “Comprometen al hablante en cierta línea de conducta ulterior. Su modelo es la expresión de una promesa: proponerse, prometer, pactar, jurar, apostar, etc.” (Lozano, Peña-

Marín y Abril, 1993: 184). A través de estos enunciados, uno se compromete a hacer algo.

- **Comportativos:** “Expresan actitudes frente a comportamientos de los demás. Su modelo es la fórmula cortés de agradecimiento: felicitar, agradecer, perdonar, deplorar, invitar, etc.” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 184). El uso de estos enunciados se relaciona con distintas actitudes propias del comportamiento social.
- **Expositivos:** “Clarifican o describen nuestras razones y argumentos. Ponen de manifiesto la forma de inserción de nuestras palabras en el discurso. Su modelo es una fórmula oratoria del tipo /afirmo/ o /repito que/: enunciar, negar, preguntar, observar, mencionar, etc.” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 184). Este tipo de enunciados se usa para exponer, expresar opiniones y aclarar usos y sirven para absolver, condenar, clasificar, diagnosticar, evaluar, analizar, describir, interpretar, etc.

Nota: Algunos de estos verbos tienen más de un sentido —por ejemplo, "interpretar"—, por lo que podrían aparecer en más de uno de los apartados distinguidos.

Las expresiones performativas podrán ser, en todo caso, afortunadas o desafortunadas³³, pero en ningún caso pueden reducirse a ser valoradas como verdaderas o falsas.

De sumo interés para lo que será nuestro centro de estudio es la autorreferencia en los performativos y su estrecha conexión con la teoría de la enunciación (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 175-177). En efecto,

“El enunciado performativo incluye generalmente morfemas deícticos de primera persona y de tiempo presente: no es difícil advertir las estrechas

³³ Austin explicará las condiciones para que estas expresiones sean afortunadas, pero, para no extendernos demasiado, remitimos a un buen resumen de las mismas en Rigau, 1988: 186-189 y Chico Rico, 1988: 118.

relaciones que vinculan la teoría de la actividad performativa con la más genérica teoría de la enunciación”

(Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 175).

Estos autores analizan los deícticos de primera persona en expresiones performativas y las contrastan con expresiones constativas. Al decir “Yo te bautizo...”, el “yo” no es idéntico al de “Yo me levanto a las siete y media”. En el primer caso, el mero hecho de decir “Yo te bautizo” hace al “yo” partícipe del acto. En el segundo, la enunciación quedaría subsumida por la expresión “(Yo digo que) Yo me levanto a las siete y media”. Se diferencia, pues, el enunciado del sujeto de la enunciación (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 176). Así, los enunciados performativos son autorreferenciales. Esta autorreferencialidad será el eje de alguna de nuestras argumentaciones posteriores.

En las expresiones performativas también es posible distinguir cierto tipo de requisitos para su uso adecuado en el contexto. Así, Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (1993: 181) realizan una clasificación de tipos performativos en la que distinguen los actos de autoridad (que requieren legitimidad y un sujeto portavoz de la institución, y corresponden a los tipos de enunciados performativos judicativos y ejercitativos), los compromisos (que requieren sinceridad y un sujeto ejecutor, y corresponden a los tipos de enunciados performativos promisorios) y las fórmulas de cortesía (que requieren sinceridad y un sujeto comprometido, y corresponden a los tipos de enunciados performativos comportativos).

Pese a que Austin establezca una diferencia entre las expresiones constativas y las expresiones performativas, también comprobará que existen puntos de coincidencia entre ambas (Levin, 1987: 60-63). Al final parece que en el autor que venimos estudiando la distinción entre ambas desaparece, y Austin reconoce que las expresiones performativas

incluyen a las constativas, ya que para él lo esencial en el proceso comunicativo es la actuación: hablar es igual a hacer^{34 35}.

Austin expresará con vehemencia el concepto de hablar como actuación en su tipología de los actos de habla, que pasaremos a estudiar más adelante.

³⁴ Esta idea también será defendida más tarde por Ross.

³⁵ Richard Ohmann (1987: 35-57) muestra unos ejemplos muy interesantes acerca de las noticias en la prensa y en la televisión. En efecto, podemos darnos cuenta de que una porción muy importante de las noticias dan fe de las expresiones performativas: el primer ministro "dijo", el gabinete de prensa "informó", el líder sindicalista "amenazó"... Cfr. Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 174 y ss.

1.2 LA INFLUENCIA DE LA LINGÜÍSTICA EN LA TEORÍA DE LA LITERATURA: LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO³⁶

La Teoría de la Literatura ha conseguido un alto nivel de cientificidad gracias a la relación de la lingüística con la literatura, al menos a partir del formalismo ruso (García Berrio, 1973; cf. Reyes, 1989: 15)

Esta pretensión de cientificidad, así como el intento de las corrientes postestructuralistas de dotar a estas relaciones una nueva dimensión, no estuvieron exentas de conflictos (Reyes, 1989: 16-17). De la misma manera, el empeño científico también dominó la teoría de las poéticas textuales de raíz generativa (van Dijk, 1976b)³⁷.

Lo cierto es que el estudio detenido y pormenorizado de la obra de arte verbal desde el inmanentismo viene de la mano de corrientes críticas que utilizan la Lingüística (Albaladejo, 1992: 17; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 177). Así ocurre con el Formalismo Ruso, el Círculo Lingüístico de Praga o la Estilística (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 177-178).

Lo cierto es que la colaboración mutua que se ha establecido entre los estudios de Poética y la Lingüística ha sido tremendamente fructífera. Así lo afirman Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico. Para estos autores,

“La colaboración entre la Lingüística y la Teoría y Crítica literaria ha sido y es, sin lugar a dudas, positiva. Si bien la Lingüística no puede abarcar la totalidad de los aspectos de la obra de arte verbal, sí puede dar cuenta de aspectos esenciales de ésta, como son los lingüísticos.”

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 269).

Es curioso observar que, a partir de la colaboración –o no– de la Lingüística con la Teoría de la Literatura, pueden llegar a distinguirse dos corrientes dentro del tratamiento intrínseco de la Literatura

³⁶ Para una selección bibliográfica sobre la lingüística del texto, véase el trabajo de Luis Acosta (Acosta, 1982), así como a los trabajos de Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1986: 24-25n; Albaladejo, 1989: 12n).

³⁷Sobre el carácter científico de la lingüística, acúdase a Bernárdez, 1995: 17 y ss. y 91-101.

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 178). En primer lugar, la de aquellas corrientes que no siguen ninguna teoría lingüística en su base; y en segundo lugar, la de aquellas corrientes críticas que se han basado en una corriente lingüística de carácter general.

De lo que no hay lugar a dudas es que el acceso al estudio de la Literatura a través de la Lingüística³⁸ ha dado unos frutos ingentes imposibles de obviar:

“A pesar de que somos conscientes de que la totalidad del objeto literario no puede ser abarcada por la Lingüística cuando ésta se aplica a su estudio, en la actualidad podemos afirmar, gracias a la intensidad y desarrollo de los estudios estructuralistas y lingüístico-textuales de la obra literaria, así como al patrimonio que constituyen los decisivos logros proporcionados por los formalistas rusos, por la Estilística y, en cierto modo, por el “New Criticism” norteamericano, que el estudio lingüístico de la Literatura es, desde hace tiempo, una realidad plenamente consolidada.”

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 180)

Téngase presente además, que dicha colaboración no supone necesariamente una sustitución de las tareas crítico-literarias en aras de un estudio de la Literatura desde el científicismo lingüístico, sino que se trata tan sólo de que la Teoría y la Crítica literaria aprovechen tanto el basamento conceptual de la Lingüística como las conclusiones de la misma que puedan afectar de manera positiva a tales disciplinas:

“La Lingüística no sustituye a la Teoría y Crítica literaria [...], sino que colabora con ella en el análisis de los textos literarios y en la reflexión teórica, quedando de ese modo constituida la armazón instrumental de la Poética lingüística por el conjunto de estudios realizados dentro de esta metodología sobre las obras literarias y también por las conclusiones y presupuestos teóricos relacionados con dicha aplicación analítica.”

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 181).

Unas palabras de Antonio García Berrio nos aclararán la importancia de relación entre doctrinas lingüísticas y literarias:

"El problema fundamental que la ciencia literaria de todos los tiempos ha encontrado frente a sí es el de los instrumentos de la imitación poética, que es tanto como decir el problema del lenguaje literario. Sin embargo, ha tenido que darse en nuestra época la general renovación metodológica, cuya más útil y comprensiva denominación sigue siendo, aún hoy, globalizado todas las ciencias a que alcanza, *estructuralismo* [...]; para que, al ensancharse el concepto de lenguaje y de signo lingüístico, haya

³⁸ En lo tocante a las relaciones entre lingüística y teoría literaria, pueden considerarse imprescindibles los siguientes trabajos: García Berrio, 1977c; García Berrio, 1981b; Albaladejo, 1986b. Cf. (Dominguez Caparrós, 1987: 84-85; Yllera, 1986: 177; Pozuelo, 1988: 62-65

aflorado, quizá por su propio peso, la problemática lingüística en el centro de los problemas de la poética."

(García Berrio, 1973: 101).³⁹

La colaboración entre Lingüística y Teoría y Crítica literaria se estabiliza y concreta en la denominada "Poética Lingüística" propuesta por Antonio García Berrio (García Berrio, 1973: 112, 1983: 358-360, 1989: 18; Albaladejo, 1989c: 185; Doleñel, 1990: 99; Chico Rico, 1992b; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 181).

Para el acceso a la "Poética Lingüística", es necesario el conocimiento del bagaje método-terminológico adecuado (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 182). Esta metodología y terminología, evidentemente, es ardua y complicada, pero es necesaria para el análisis serio y riguroso de la Literatura desde la perspectiva poético-lingüística (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 183-184). Del mismo modo que un físico teórico formula sus indagaciones de modo matemático, el teórico de la Literatura ha de expresar sus investigaciones con todo el rigor posible. Otra cosa es la necesidad de que existan intermediarios entre los investigadores teóricos y los lectores cultos para que las aportaciones de los primeros sean de utilidad de cara a otros estudios de la obra literaria de carácter histórico, filológico, etc. El último hecho investigado en una revista de medicina no está al alcance del lector común; del mismo modo, el último análisis literario de una revista de semiótica no llega a ese lector. Aquí entra la labor de los críticos y divulgadores, que serán encargados de condensar, trasladar y equiparar a un lenguaje comprensible para todos las investigaciones de los teóricos.

En relación a esta pretensión científica, Graciela Reyes nos recuerda que para que la Teoría de la Literatura posea un carácter científico no basta con que se mantenga un estudio de carácter inmanentista basado en la Lingüística, sino que el analista ha de ampliar su horizonte de investigación hacia otros frentes:

³⁹Para las conexiones entre teoría del lenguaje y crítica literaria, con sus ventajas y sus insuficiencias, véase García Berrio, 1973: 101 y ss.

"Es poco probable que la teoría literaria mantenga el empeño de hacerse científica a expensas de la lingüística. Pero si la lingüística, en vez de interesarse por el lenguaje a secas [...] se interesa [...] por los principios que guían el uso del lenguaje y la producción y recepción de discursos, hay nuevas posibilidades de una relación de igual a igual entre ambas disciplinas."

(Reyes, 1989: 16).

Y de ello dan cuenta las extensiones de la lingüística del texto en su vertiente semántica y pragmática, sin olvidar, claro está, el texto mismo, u otras disciplinas como la sociolingüística o la antropología (Reyes, 1989: 17).

Kuroda (1976), por ejemplo, estudia la relación entre la teoría de la comunicación y la teoría de la narración. Partiendo de la concepción del lenguaje como comunicación, y con postulados generativistas (Kuroda, 1976: 108), Kuroda expresa así la relación de la lingüística con la teoría de la narración:

"A narrative (a fiction, a story) is a product of linguistic performance. A theory of narration, then, must be a part of a theory of linguistic performance. It is not surprise that many modern theories of narration are, either explicitly or implicitly, under the influence of the communicational theory of linguistic performance."

(Kuroda, 1976: 108).

Parece pues, que la Lingüística del texto es una de las orientaciones lingüísticas que más pueden favorecer un estudio completo de la obra de arte verbal. De ella nos ocupamos más específicamente a partir de ahora.

1.2.1 RASGOS ESENCIALES DE LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO

"¿Qué es exactamente un texto? No tiene ninguna importancia que en una investigación desde el punto de la lingüística del texto se rehúya en un primer momento una respuesta global a esa pregunta."

(Weinrich, 1981: 180)

Con estas palabras, Harald Weinrich nos recordaba que el problema teórico de definición de "texto" no exige de que se tenga una noción empírica del mismo⁴⁰.

Siegfried Schmidt (Schmidt, 1977: 19-30) saludaba al nivel textual como una nueva perspectiva lingüística⁴¹ ⁴². El estudio lingüístico en el nivel textual, que ha sido llevado a cabo tanto desde postulados estructuralistas como desde postulados generativistas (Jiménez Cano, 1983: 228, 1983b: 301) ⁴³ ofrece unas ventajas considerables:

“Con el desarrollo de la lingüística textual [...] ha sido posible el tratamiento por la lingüística de determinados aspectos del lenguaje fuera del alcance de aquellas corrientes de investigación lingüística que no llegaban más allá de la unidad lingüística oración. La obtención del nivel textual permite el estudio de la organización del texto como producto lingüístico formado por unidades inferiores que responden a una globalidad de intencionalidad comunicativa”

(García Berrio y Albaladejo, 1983: 127)⁴⁴

La lingüística del texto, aunque ya hemos visto que tiene unos antecedentes muy antiguos, es una disciplina surgida a partir de los años 60 y que ha tenido como estudiosos más destacados a Dressler, Coseriu, Schmidt, Petöfi, Weinrich y van Dijk... (Jiménez Cano, 1982, 1983b; Casado Velarde, 1993: 9).

⁴⁰Pueden verse interesantes observaciones sobre la noción de texto en la obra de Enrique Bernárdez, 1995: 73-90. Cfr., asimismo, Lyons, 1985: 200 y ss.

⁴¹ Desde luego, puede precisarse que la "novedad" no proviene de que sea un estudio inédito en la reflexión lingüística (las ciencias clásicas del discurso, Retórica y Poética, ya tenían unos fundamentos claramente textuales. Véase, v. gr., Albaladejo, 1984: 14; García Berrio y Albaladejo, 1983: 127 y 131; Dijk, 1972: 24; Simone, 1993: 341. Para todo lo concerniente a la recuperación del pensamiento histórico, planteado por Antonio García Berrio, véase García Berrio, 1978: 262; García Berrio, 1984: 9; García Berrio, 1989: 16 y ss.; García Berrio y Hernández, 1988: 11-64; Albaladejo, 1989: 20), sino porque en la actualidad se han recuperado esas ideas de la Antigüedad y se han perfeccionado y enriquecido con nuevas aportaciones.

⁴² Por otra parte, Schmidt también advierte que la tarea de la lingüística textual no está exenta de dificultades (Schmidt, 1977: 20), si bien —podemos añadir nosotros—, desde el año de publicación del excelente libro de Schmidt se han podido superar muchos de los escollos que tenía en su camino.

⁴³ Esta corriente ha sido la que ha dado, posiblemente, los mejores frutos. Véase, por ejemplo, una obra como la de Rigau, 1988. “La Lingüística del texto se ha desarrollado gracias a las aportaciones de la Gramática generativo-transformacional, de la que no es negación, sino ampliación, a las del estructuralismo lingüístico [...], y también a las del formalismo y a las del estructuralismo literario, sin que dejemos de lado la muy importante influencia de las no siempre recordadas Poética y Retórica clásicas.” (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 232).

⁴⁴ Véase asimismo Albaladejo y García Berrio, 1982.

Entre las causas del nacimiento de la lingüística del texto que señala Enrique Bernárdez (Bernárdez, 1982: 26-31), destacamos las siguientes:

- Causas internas (de la propia lingüística). Los estudios lingüísticos tenían la "necesidad de integrar los datos semánticos y pragmáticos con los gramaticales" (Bernárdez, 1982: 31)⁴⁵.
- Causas externas (de disciplinas relacionadas con el lenguaje). Encontramos la aplicación del campo de estudio lingüístico a la informática (análisis automáticos del discurso), a la psicología y a la sociología. En estos estudios también se ve la "necesidad de seguir las directrices científicas generales, entre las que se encuentra la de realizar estudios integradores, escapando del reduccionismo de otras tendencias lingüísticas" (Bernárdez, 1982: 31; cf. Izquierdo Arroyo, 1993: 200).

Resumiendo, en un plano general, y como visión de conjunto, suscribimos las palabras en las que Enrique Bernárdez, en un escrito posterior (Bernárdez, 1987: 9) afirma que:

“La LT [Lingüística del Texto] surgió [...] a partir de disciplinas y tendencias lingüísticas o no, más o menos interrelacionadas: retórica, poética, estilística, gramática (especialmente generativa; en menor grado, algunos enfoques estructuralistas como el de Praga), teoría del lenguaje, psicolingüística...”

Leo Apostel piensa que la lingüística del texto ofrece un campo de investigación mucho más amplio que el de las gramáticas convencionales. Así, según Apostel (1980: 218), la lingüística del texto puede extenderse a los deícticos y pronombres demostrativos, y a la co-referencia, la anáfora, la catáfora, a las referencias entre frases o al tiempo del texto. No en vano este autor cree que las bases de la teoría textual son la coherencia (1980, 220-224; cf. Lozano, Peña-Marín, 1993: 19-32), la producción la interpretación (Apostel, 1980: 224-226) y la presuposición (Apostel, 1980: 226-227; cf. Lozano, Peña-Marín y

⁴⁵ Para un mayor desarrollo de este punto, véase Bernárdez, 1982: 20 y 27-28.

Abril, 1993: 207 y ss.; Baylon y Mignot, 1996: 136-147; Calvo Pérez, 1994: 117 y ss.).

Son características inherentemente unidas a la Lingüística del texto el carácter globalizador y la interdisciplinariedad⁴⁶ (Bernárdez, 1982: 237-246; Acosta, 1982: 37; Dijk, 1983: 10).

José María Jiménez Cano ha afirmado en varios de sus trabajos la posibilidad de un estudio global para la lingüística —y especialmente de la lingüística textual— buscando su carácter integral (Jiménez Cano, 1982; 1983: 227-228; 1983b: 299, 321; 1984: 171). Como es palpable, la lingüística textual quiere estudiar el lenguaje de la manera más completa posible y, para ello, ha de estudiar el lenguaje en todas sus dimensiones. Precisa para tal fin el contacto con otras ciencias, lo que supone que tenga que atender al estudio del lenguaje no solamente en el plano exclusivamente formal, sino también, y sobre todo, atendiendo a su dimensión comunicativa⁴⁷. Naturalmente, estos condicionantes no suponen una carencia de entidad de la Lingüística del texto, sumando sin más términos e ideas procedentes de otras disciplinas o de otros campos lingüísticos, sino que su misión es integrar sistematizando todos esos ámbitos.

Por todo lo dicho, quizá el rasgo que mejor defina a la lingüística del texto es la necesidad de ampliar los horizontes lingüísticos hacia la función comunicativa, en la que caben⁴⁸, además de las estructuras

⁴⁶ Luis Acosta Gómez (1982: 57-71) presenta una descripción de varios estudios de teoría de la literatura con una base lingüístico-textual. Con ello nos quiere mostrar que es preciso tener en cuenta aspectos que tradicionalmente se adscribían exclusivamente a disciplinas como la historia, la psicología, la sociología.

⁴⁷ Véase Bernárdez, 1982: 53-74. Por otra parte, Tomás Albaladejo afirma que "Al ser de índole textual la comunicación lingüística, su estudio tiene que hacerse mediante una teoría lingüístico-textual que comprenda los tres tipos de relaciones semióticas: sintácticas, semánticas y pragmáticas (Albaladejo, 1987: 227). Además, esto afianza el estudio semiótico tanto en su aspecto lingüístico como en su caracterización literaria: "La lingüística del texto, puesto que está fundamentada sobre la concepción del texto como unidad lingüística y no como mera acumulación de unidades inferiores integrantes de aquél, es un método de análisis decisivo para la articulación y consolidación de la semiótica lingüística y de la semiótica literaria". (Albaladejo, 1986: 24n)

⁴⁸ "Desde el punto de vista de una teoría del lenguaje completa [...] se ha de acoger con vehemencia, pues supone un paso más en el camino de la lingüística, orientada hacia la realidad del lenguaje en la *comunicación socio-verbal como sector central de investigación*, con

puramente textuales, el estudio del productor del texto, del receptor (lo que Lozano, Peña-Marín y Abril —1993: 40-43— denominan “el texto como forma de intercambio”) de la situación y el contexto, etc. (Acosta, 1982: 8, 37 y 47-51; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 40-52; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 232).

Pensamos, con Siegfried Schmidt (1977: 20-26), que esta ampliación hacia aspectos comunicativos y contextuales dista mucho de ser una simple moda, sino que constituye una necesidad, puesto que quedan en lingüística muchos problemas sin resolver, y puede que su solución provenga de este enfoque nuevo⁴⁹:

“La Lingüística del texto [...] exige la más completa ampliación del objeto de estudio de la Lingüística y de la Teoría y Crítica literaria, pues conduce [...] a la Pragmática y a la Semiótica.”

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 232-233; cf. Schlieben-Lange, 1987: 154-156; Izquierdo Arroyo, 1993).

Como hemos dicho más arriba, la lingüística del texto ensancha el restringido campo oracional (cf. Casado Velarde, 1993: 13). Este ensanchamiento se produce al tener en cuenta la estructura de conjunto referencial, la macroestructura y la microestructura, mientras que el estudio de la oración tan sólo atendía a este último componente. La lingüística textual tiene en cuenta, además, el estudio del conjunto

otras palabras, un paso de la lingüística del sistema (verbal) hacia una *teoría del texto* como teoría de la comunicación verbal. Este proceso se realizó a través de algunos estadios trascendentales en la historia de la investigación lingüística, que se pueden resumir así: 'De la gramática de la frase a la gramática del texto' (Schmidt, 1977: 19-20). Además, siguiendo a Schmidt (1977: 21-26), era lógico que después de Saussure se excluyeran los problemas ajenos al mensaje en sentido estricto; con el tiempo, no obstante, se ha visto que el lenguaje era estudiado demasiado abstraído de la realidad. Lo primero que aparece fundamentalmente es la comunicación verbal, y no palabras, oraciones o textos. Esa actividad comunicativa, además, siempre se da en un contexto. Por lo tanto, el objeto de la lingüística es el estudio de los actos de habla, según Leont'ev. Así, habría que analizar y clasificar los factores de la actividad comunicativa y describir la utilidad del lenguaje y sus efectos. Posteriormente se acometería el estudio del texto, que no es un fenómeno exclusivamente verbal, pues es un conjunto al que no se le puede aislar de su situación y al que no se puede estudiar exclusivamente fragmentado en unidades inferiores. Así, el lenguaje ha de analizarse en textos y en su contexto. Cfr. Núñez Ladevéze, 1991: 20-21; Cuesta Abad, 1991: 185.

⁴⁹ Schmidt (*ibidem*) propone el intentar solucionar los problemas con nuevas disciplinas (lingüística del texto, pragmática lingüística), revisar la base teórica anterior y, si procede, modificarla.

de referentes que configuran el ámbito inventivo del texto, así como su intensionalización en una estructura (que, según el proceso de abstracción o el grado de profundidad, se divide en la estructura macrosintáctica de base y la estructura macrosintáctica de transformación⁵⁰. La lingüística transfrásica da cuenta, así, de la totalidad del proceso que tendrá su forma última en la microestructura, que entra ya en el campo de la gramática de la oración⁵¹.

Volveremos a tratar alguno de los aspectos de la lingüística textual cuando hablemos de la pragmática como pragmática lingüístico-textual.

1.2.2 LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y LA TEORÍA DE LA LITERATURA

La decisiva importancia para la Teoría de La Literatura de la Lingüística del texto está fuera de toda duda ya desde hace muchos años. Como afirma Tomás Albaladejo,

“La Lingüística textual ha proporcionado a la teoría literaria la armazón metateórica necesaria para explicar la construcción del texto literario en sus diferentes secciones y niveles y también para integrar orgánicamente en la teorización sobre este texto las reflexiones que a propósito del mismo se han producido al margen de una teoría textual explícita.”

(Albaladejo, 1989: 175-176)

Veíamos que el estructuralismo ha influido notable y directamente en los estudios inmanentistas (para una visión que relaciona los métodos inmanentistas con las doctrinas lingüísticas correspondientes, acúdase a García Berrio, 1977), y el generativismo, como veremos, también ha dado sus frutos en esta relación. La Lingüística del texto, por fin, ha brindado un nuevo avance de cara a la explicación del hecho general del texto literario.

⁵⁰ Damos cuenta de todos estos conceptos en otro lugar de nuestro trabajo.

⁵¹ Para todos estos conceptos, véase Dijk, 1972; García Berrio, 1977; Ramón-Trives, 1979; Albaladejo y García Berrio, 1982; Albaladejo, 1986: la primera parte del libro, pero, especialmente, pp. 137-139; Chico Rico, 1988: 67-74. Albaladejo, 1989. Este último trabajo tiene el interés de relacionar los aspectos actuales de la lingüística del texto con su fundamento retórico en la antigüedad.

Por lo tanto, el influjo que ha tenido la Lingüística del texto (Petöfi y García Berrio, 1978; Albaladejo, 1989: 175 y ss.) de cara a la Teoría de la literatura es determinante. Todo ello sin olvidar, por otro lado, que el carácter textual de la Teoría literaria actual en algunas de sus vertientes se debe también a las ciencias clásicas del discurso⁵².

La Lingüística del texto nacía con la necesidad de superar el estrecho inmanentismo que conducía a obviar los factores contextuales. Desde luego, es francamente difícil comprender los hechos literarios y los hechos lingüísticos sin tener en cuenta el entramado contextual.

Estos estudios de lingüística textual han sido acogidos por las poéticas textuales, hacia las que han derivado, siguiendo a Pozuelo, la teoría generativa de los *text-grammars*, teniendo por notorios representantes a Bierwisch y Teun van Dijk, y la tradición formalista eslava de la Escuela de Tartu, con investigadores como Juri Lotman y Boris Uspenki, teorías que pasaremos a reseñar brevemente.

A. POÉTICA TEXTUAL DE RAÍZ GENERATIVA

Es sabido por todos que “La Gramática generativo-transformacional supuso una renovación muy profunda en la Ciencia lingüística.” (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 228). Esta teoría ha sido aplicada al estudio de la Literatura.

La poética textual de raíz generativa⁵³ (van Dijk, 1976b; Pozuelo, 1988: 66-69; Domínguez Caparrós, 1989: 538-541; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 228-231)) trajo consigo la necesidad de ampliar su campo de estudio hacia aspectos que la crítica desdeñaba. La diferencia radica

⁵² "en la actual teoría del texto literario confluyen la moderna armazón lingüístico-textual y la secular tradición de conciencia textual de la Teoría literaria" (Albaladejo, 1989: 176).

⁵³ Pozuelo distingue entre una estilística generativa, con postulados desviacionistas poco alejada del estructuralismo y una poética generativa como gramática del texto literario de finalidad teórica que haga explícita la competencia literaria (Pozuelo, 1988: 30-34 y 66). Para la crítica generativa, además de Pozuelo, puede verse Albaladejo, 1983: 183-186. En ambos autores se encontrará bibliografía oportuna.

en que la explicación fraseológica ignora la realidad comunicativa, realizada a través de textos. En esta comunicación es de esencial importancia tanto el contexto verbal (co-texto), de relaciones sintácticas, como el contexto extralingüístico (contexto), de relaciones pragmáticas (Petöfi, 1971; van Dijk, 1972)

Para Bierwisch (Bierwisch, 1970) el sistema poético (SP) no es igual a la gramática (G), porque en la macroestructura de SP hay condicionantes históricos y sociológicos, y, por lo tanto, coexisten condicionantes exclusivamente lingüísticos con otros condicionantes estéticos de naturaleza extralingüística.

Teun van Dijk marca en 1972 (van Dijk, 1972; van Dijk, 1976b) el límite entre una poética generativa y una poética textual. Vincula el teórico holandés la competencia literaria al componente pragmático y contextual, pues literarios son los textos que son aceptados como tales por una cultura. Así, van Dijk piensa que en el texto se distingue una gramática textual literaria (GL) con propiedades textuales pero, también, factores comunicativos (autor, lector, estética...). Para van Dijk la gramática textual literaria (GL) es más extensa, que la gramática de la lengua normal (GN), pues aquélla supone a ésta más una gramática textual general que ha de incluir a la gramática textual literaria (GL) y a la gramática de la lengua normal (GN)⁵⁴.

⁵⁴ Para algunas objeciones a la teoría de van Dijk, véase Pozuelo, 1988: 69; Lázaro Carreter, 1981: 201-202. Lázaro Carreter se muestra escéptico en lo que concierne a la propuesta de van Dijk (van Dijk, 1972) en lo que parece una desconfianza hacia la pérdida de los logros inmanentistas: "[una] ciencia de los textos, cuyos límites [...] pueden hacerse amenazadoramente imprecisos, y, sobre todo, pueden difuminar el campo propio de la lingüística, tal como ha sido acotado tras ímprobos esfuerzos, dotándola por fin de un objeto propio." (Lázaro Carreter, 1981: 202). Aunque no hay que olvidar tampoco que Lázaro Carreter, desde otra perspectiva, aborda la literatura como fenómeno comunicativo en un artículo (original de 1976) de excepcional interés (Lázaro Carreter, 1987b), a la vez que concibe al poema lírico como signo en el que hay que atender al autor, el mensaje y al lector en dos artículos, uno original de 1983 —que atiende al poeta y al poema (Lázaro Carreter, 1987)— y otro original de 1987 —que atiende al poema y al lector (Lázaro Carreter, 1990b)—.

B. ESCUELA DE TARTU

La Escuela de Tartu (Lotman, 1978; Lotman y Escuela de Tartu; cf. asimismo Pozuelo, 1988: 69-74; Domínguez Caparrós, 1989: 377-381; González Ochoa, 1990: 33-39; Lozano, Peña-Marín y Abril: 1993: 18-19; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 258) —parte relevante de la moderna semiótica eslava (subrayemos que Tartu se encuentra en Estonia)— verá la necesidad de no supeditar la literariedad exclusivamente a lo verbal, sino que extenderá ésta a aspectos socio-culturales. Dos son los aspectos sobre los que centra su estudio esta escuela, de la que Juri Lotman es su máximo representante.

El primer aspecto es el que concierne al texto literario. Lotman afirmaba en 1970 que la literatura es un "sistema de modelización secundaria" (la lengua estándar sería el "sistema de modelización primaria"), que está doblemente codificado: por un lado, posee el carácter textual (el material de lenguaje estándar) y, por otro, unos materiales extratextuales (ideología, convenciones, códigos culturales) que se suman a lo lingüístico. Esta doble codificación es la que genera la polisemia del texto artístico. Por ello, el texto literario no puede formalizarse o traducirse a la lengua natural sin perder parte de su esencia. En 1976 Juri Lotman engloba a la literatura en un signo cultural en el cual los recursos verbales quedan inscritos, ya que el código psicosocial da una "valencia" al discurso artístico.

El segundo aspecto que desarrolla la Escuela de Tartu es el de la semiótica de la cultura, que es una teoría de los contextos que articula el modo en que se inserta el texto en su contexto. La Escuela de Tartu acaba con la dicotomía de la crítica intrínseca y la crítica extrínseca al integrar, gracias a Bajtin, la sociología con la semiótica. La cultura modeliza y sistematiza los textos (mediante la "modelización secundaria" vista más arriba), lo que da lugar a una serie de consecuencias: hay una conexión entre texto y contexto; se produce una codificación plural

(una codificación textual y una codificación cultural); y, por último la literatura crea un mundo propio y, en cierta medida, autónomo.⁵⁵

⁵⁵Para terminar con la Escuela de Tartu, señalemos que Walter Mignolo (Mignolo, 1978) debe parte de su teoría a esta escuela: comparte el concepto de literatura de Juri Lotman y sus ideas sobre el sistema primario y sistema secundario (aunque reduce este último a la literatura y no a los fenómenos artísticos en general).

1.3 LA EVOLUCIÓN DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA: DE LA CRÍTICA EXTRÍNSECA A LA CRÍTICA INTRÍNSECA. DE LA CRÍTICA PARCIAL A LA CRÍTICA TOTAL

1.3.1 DE LA “CRÍTICA EXTRÍNSECA” A LA “CRÍTICA INTRÍNSECA”

La Teoría de la literatura sufre una evolución, en parte autónoma, en parte influida por otros factores vistos más arriba (filosóficos, literarios, etc.), que la empuja, en primer lugar, de la crítica positivista e impresionista del siglo XIX que esquematiza la teoría de Sainte-Beuve y Taine) a la crítica inmanentista^{56 57}, y de ésta a una crítica global en la que no se desdeñan componentes importantísimos como la emisión (psicocrítica, poética de lo imaginario), recepción (estética de la recepción, deconstrucción), estudios vinculados simultáneamente con el emisor, el mensaje y el receptor (pragmática), estudios sobre el referente y su conexión con el texto (estudios de semántica extensional), etc. (Albaladejo, 1986: 21-24, 1989c: 186; Domínguez Caparrós, 1989: 321-322).

Los estudios sobre literatura se acometieron durante muchos años rechazando todo aquello que no perteneciera al plano lingüístico (Oomen, 1987: 139; Penedo, 1992: 28)⁵⁸. Esa crítica basada en aspectos formales ha sido denominada con acierto por el profesor García Berrio

⁵⁶ Es famosa la distinción establecida por René Wellek y Austin Warren entre el acceso extrínseco y el acceso intrínseco a los estudios literarios (Wellek y Warren, 1981: caps. III y IV). Pedro Aullón (1994b) nos ofrece una excelente panorámica de la evolución de los estudios literarios.

⁵⁷ José María Pozuelo expresa la evolución en la teoría literaria actual de la manera que sigue: "Creo que las dos mitades de nuestro siglo coinciden con un doble cambio de paradigma. La primera sustituyó una POÉTICA DEL EMISOR por una POÉTICA DEL MENSAJE (TEXTO). La segunda ve la confrontación de una POÉTICA DEL MENSAJE VS POÉTICA DE LA RECEPCIÓN." (Pozuelo, 1988: 107; cfr. Pozuelo, 1992: 45; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 269-270). Con estas palabras se expresa este cambio de actitud producido a lo largo del siglo XX, si bien algunas corrientes han coexistido durante años. Félix Martínez Bonati, por su parte (Martínez Bonati, 1983) estudia el avance de la crítica desde el estudio del autor en el siglo pasado hasta la Estética de la recepción.

⁵⁸ Ya Wolfgang Kayser, en su imprescindible *Interpretación y análisis de la obra literaria*, original de 1948 (Kayser, 1981: 103), era consciente del peligro de una crítica limitada tan sólo a lo formal.

Poética lingüística.⁵⁹ Por otra parte, es preciso constatar que el acceso intrínseco a la obra literaria vino de la mano de la influencia de la Lingüística en la Teoría y en la Crítica de la Literatura (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 177). Por ejemplo, un autor como Tzvetan Todorov todavía afirmaba en un trabajo original de 1967 (Todorov, 1971: 10) que la poética ha de basarse en el estudio de las estructuras que integran la obra⁶⁰. Sin embargo, hace algún tiempo se está reclamando que la crítica literaria formal debe dejar paso⁶¹ a una poética global en la que destaca el carácter integrador (Jouve, 1993: 3-4):

la teoría y la crítica literaria formales, una vez que han realizado aportaciones insustituibles en punto al conocimiento de la organización del material de la obra literaria, deben dejar paso a una Poética global, que sin olvidar los logros del análisis formal de la literatura y, por tanto, sin desdeñar en ninguna medida la realidad material, lingüística, que constituye una parte importantísima del texto literario, incluya en su interés de estudio del texto literario otras perspectivas analíticas que trasciendan dicha estructura material y que por ello permitan un acceso integral a la obra artística verbal con el que se consiga un conocimiento estético-moral y, en definitiva, humano de ese producto verbal privilegiado.
(Albaladejo, 1986: 98-99) ⁶²

Como afirma Simón Marchán,

“desde finales de la época de los sesenta, la estética estructuralista y semiótica de inspiración positivista entra en declive, se abandonan sus obsesiones por codificar las obras artísticas como si fuesen sistemas lingüísticos o comunicacionales, se vuelve a recuperar el protagonismo del artista y del espectador como productor o activador de sentido”
(Marchán, 1987: 243. *V. id.* 244)⁶³

⁵⁹ Véase para este punto Albaladejo, 1983: 146-150; García Berrio, 1981; García Berrio, 1983: 358 y ss.; Rubio Martín, 1991: 32.

⁶⁰ Aunque no puede decirse que Todorov sea en esas fechas ajeno a una crítica más amplia, ya que, al caracterizar la 'enunciación' frente al 'enunciado', nos dice que mientras aquélla es netamente verbal, ésta integra otra serie de elementos que no son puramente lingüísticos (cfr. Lázaro Carreter, 1981: 199n.). Por otra parte, es de sobra conocida la postura que más tarde adoptará este autor.

⁶¹ Antonio García Berrio ha cifrado esta crisis de la Poética basada en aspectos formales en una crisis por superproducción (García Berrio, 1984: 18-19, 23-24, 50; García Berrio y Hernández, 1988: 100; García Berrio, 1989: 14 y 42; Chico Rico, 1992b: 229; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 184; García Berrio, 1994: 22, 241).

⁶² Los testimonios sobre la necesidad de superación del inmanentismo son innumerables. Cfr., por ejemplo, García Berrio, 1973: 90-91; Albaladejo, 1983: 150 y 200; Aullón de Haro, 1983: 18; Posner, 1987: 127 y 135-136; Brioschi y Di Girolamo, 1988: 61. Para esa superación en la narrativa, véase Albaladejo, 1986: 108-111.

⁶³ Marchán (1987: 243-244) relaciona estas tentativas (a las que denomina “estéticas de la textualidad”) con la estética hermenéutica de Gadamer y Ricoeur.

Desde luego, es evidente que la crítica formal no debe ser rechazada, sino que hay que darle el valor objetivo que le corresponde dentro de la actual Teoría de la literatura (Albaladejo, 1983: 150; García Berrio, 1983: 375; Albaladejo, 1986: 11; García Berrio y Hernández, 1988: 100; Albaladejo, 1992: 17; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 185). No obstante, y esto es determinante, con el tiempo se ha comprobado, que este modo de concebir la crítica es insuficiente para explicar el hecho literario en toda su complejidad (Prieto, 1975: 95-96; Posner, 1987: 127 y 135; García Berrio y Hernández, 1988: 68; Pozuelo, 1988: 76; Albaladejo, 1989: 181; García Jiménez, 1993: 51). Por ejemplo, Teun A. van Dijk, en 1979 (van Dijk (ed.), 1979), con el significativo título de *The future of structural poetics* intentaba buscar posibles salidas a una poética formalista que él considera ya agotada (García Berrio, 1977c; Albaladejo, 1989: 178).

Preciso es advertir, además, con Darío Villanueva (1994a: 27) que

“No hay [...] ruptura ni contradicción posibles entre la consideración de la Literatura desde la perspectiva del mensaje en sí y desde su acogida o recepción. El texto mantiene su existencia latente a la espera de que su destinatario, mediante el acto de leerlo, lo convierta en un objeto estético en plenitud.”

Por todo ello, la crítica literaria global (Albaladejo, 1986: 31-34) ha sido vista como superior a la crítica literaria lingüística por Antonio García Berrio (García Berrio, 1983: 358-360; García Berrio, 1989: 43-48). El profesor García Berrio piensa que, aunque para la crítica literaria son muy importantes las matizaciones lingüísticas —las lingüístico-textuales incluidas—, no ha de quedarse en lo exclusivamente lingüístico, sino traspasarlo. Antonio García Berrio y María Teresa Hernández ven un provechoso camino de estudio en el factor psicológico (poética de lo imaginario) y en el factor sociológico

(sociocrítica, estudio del contexto) (García Berrio⁶⁴ y Hernández, 1988: 68-69). Pasamos así a una "Teoría literaria global" o "Poética General" (García Berrio, 1973, 71, 90-91; García Berrio, 1983: 25-29; García Berrio, 1989: 25-29, 42-48; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 184-185).

Así,

"La Poética lingüística ha venido, paralelamente a la lingüística y guiada por presupuestos lingüísticos, ampliando sus intereses hasta llegar a la consecución de un marco semiótico de base pragmática en el que tienen cabida, fundamentalmente, estudios de carácter referencial y de carácter pragmático."

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 185).

Esta situación ha llevado a algunos a negar que las estructuras, por sí solas, den la "literariedad" al texto (Posner, 1987: 136; Dijk, 1987: 176).⁶⁵ Antonio García Berrio ha defendido, no obstante, a la crítica literaria actual de estas tentativas exageradas que relativizan el valor poético. Debemos al profesor García Berrio, pues, en primer lugar, el haber incidido sobre la necesidad de una ampliación de horizontes en el estudio sobre la literatura⁶⁶, pero, en segundo lugar, le debemos el haber propuesto vías para encauzar estos horizontes sin correr los peligros de inundar la Teoría de la literatura con exageraciones sin sentido, en una defensa del texto como unidad central —aunque ya no

⁶⁴ Antonio García Berrio es uno de los máximos representantes en algunas de las líneas maestras expuestas en este texto. Para la poética de lo imaginario, cfr. García Berrio, 1985; García Berrio, 1989: 327-477; García Berrio y Hernández, 1988b: 100-108. Sobre la tradición literaria como contexto, cfr. especialmente García Berrio, 1978b. Para una bibliografía más detallada de este último punto, véase Albaladejo, 1989: 98.

⁶⁵ Reproducimos el texto de van Dijk: "Que una teoría de la literatura debería ser una teoría de todas las propiedades relevantes de la comunicación literaria puede inferirse ya del hecho bien conocido de que ninguna estructura del texto es *en cuanto tal* necesaria y exclusivamente "literaria". Que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, "retóricos") son propios tanto de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc. Por consiguiente, no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto "es o no" literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación."

⁶⁶ "Los aspectos extensionales del texto, su dimensión *pragmático-social* e *individual-estética*, reclaman con toda urgencia situar el texto, y más aún el texto artístico, en el auténtico alcance correspondiente a su complejidad y realidad" (García Berrio, 1984: 24).

exclusiva— de los estudios críticos sobre literatura⁶⁷, poniéndolo a salvo de los peligros de interpretaciones desviadas de todo comedimiento. Tendremos ocasión de tratar en más apartados la defensa del profesor García Berrio en varios frentes, como serán la relativización pragmática del uso, la ficcionalidad y la teoría de la recepción.⁶⁸

1.3.2 DE LA “CRÍTICA PARCIAL” A LA “CRÍTICA TOTAL”

En principio, hay que comenzar advirtiéndolo, con Pozuelo (1992: 43), que es preciso manejar el término “postestructuralismo” con sumo cuidado, ya que algunos de los emancipadores de estas ideas estructuralistas han convivido —si no precedido— cronológicamente al momento más impactante del estructuralismo. Estos autores, según Pozuelo, son Blanchot, Barthes, Foucault, Bajtin, Ingarden, Derrida... Por otro lado, estamos totalmente de acuerdo con Darío Villanueva (1994a: 11) cuando afirma que “los postestructuralistas son los estructuralistas que de pronto se dan cuenta del error”, entendiendo estas palabras como constancia de que el paso de la crítica intrínseca de corte estructural a la crítica total no es una ruptura, sino una evolución, a veces incluso personal, en el pensamiento teórico-literario.

La evolución de la *nouvelle critique* francesa, basada en las estructuras, parece hacer entrar en controversia a algunos de sus miembros hacia 1970. Barthes fue una referencia fundamental para ese cambio de rumbo, que también se aprecia en Todorov (Domínguez Caparrós, 1989: 437; Pozuelo, 1992: 45)

⁶⁷ Véase, por ejemplo, García Berrio y Hernández, 1988: 64, donde los autores defienden al texto de un uso excesivo y periférico del estudio del contexto situacional. La profesora María del Carmen Bobes (Bobes, 1975: 67) también piensa que el estudio de los componentes comunicativos de la obra de arte verbal han de partir de la obra misma. Véanse más puntualizaciones en lo que concierne a este punto en García Berrio y Hernández, 1988: 99; Chico Rico, 1988: 22-24.

⁶⁸ Baste a título de ejemplos las referencias a una crítica de la recepción mal entendida (García Berrio, 1989: 14-16); al rechazo de que la especificidad de la literatura esté en convenciones culturales entre autor y receptores (Albaladejo, 1986: 35-37; Albaladejo, 1989: 184); al ataque contra la exagerada actitud de la corriente crítica llamada deconstrucción (García Berrio, 1989: 255-296).

Después de su etapa estructuralista, Barthes, entre los años 1970 y 1977 (Domínguez Caparrós, 1989: 414-415) amplía el horizonte de expectativas de la crítica inmanentista francesa:

"A *partir de 1970* parece dibujarse [en la obra de Barthes] una síntesis de elementos presentes en su labor anterior: psicología, sociología, semiología, teoría del texto. En este momento no es la preocupación por la ciencia lingüística la predominante [...], sino una preocupación por analizar los fenómenos culturales o literarios [...] con un método en el que se mezclan semiología, psicoanálisis, política o lingüística."

(Domínguez Caparrós, 1989: 416).

Por su parte, Tzvetan Todorov (Domínguez Caparrós, 1989: 430-431), por ejemplo en su *Gramática del Decamerón*, original de 1969 (Todorov, 1973), centraba ante todo su interés en el aspecto sintáctico, y en sus trabajos hacia 1972 empiezan a mostrar su preocupación por la semántica. En su obra de 1978, *Les genres del discours*, el centro de interés de Todorov se desplaza hacia la pragmática. No olvidemos que Todorov recoge, junto con Ducrot, un excelente diccionario sobre las ciencias del lenguaje. Y que ha mostrado su admiración por Bajtin, los formalistas, Sartre, Blanchot... El pensamiento de Todorov parece concluir con una propuesta de crítica dialógica en 1984.

En definitiva —y puestos a título de ejemplo dos representantes del paso hacia la ruptura del inmanentismo—, la Teoría literaria actual puede definirse como globalidad, frente a los estudios anteriores⁶⁹, basados en la parcialidad de los "ismos". Puede concluirse que todo "ismo", es decir, todo movimiento crítico que se centre en un solo constituyente del modelo de comunicación tomándolo como núcleo (Izquierdo, 1980: 184-185⁷⁰) ha de ser "descentralizado" y privado de su

⁶⁹ "Desde el positivismo (finales del siglo XIX) pasando por el formalismo ruso, el New Criticism, la crítica estilística, los diversos estructuralismos, la psicocrítica, la sociocrítica (la marxista y la que no lo es), la estética de la recepción, la lingüística del texto, la semiológica o semiótica y alguna otra, las varillas del abanico se han ido desplegando con fuerza y "arte"; ahora bien, engarzadas y fijadas todas por el clavo unificador para proporcionar mayores y mejores luces en el esclarecimiento del hecho literario." (Romera Castillo, s. a.: 161)

⁷⁰ "Los tratadistas de la Semiología y de la Crítica literaria vienen insistiendo en el hecho-posibilidad de polarizar los correspondientes estudios en uno de los constituyentes del "modelo".

sustancia (Izquierdo, 1980b: 19⁷¹)⁷², no para apartarlo del movimiento crítico, sino para colocarlo en el lugar que le corresponde. Unas palabras de García Berrio nos iluminarán sobre lo dicho:

“Así pues todo *ismo* crítico simboliza claramente la historia de una tentativa frustrada; porque [...] el objeto de reflexión de la actividad crítica literaria, la obra de arte verbal, desborda las posibilidades de iluminación concreta de cualquiera de las parcialidades metodológicas de acceso a ella.”

(García Berrio, 1983: 348)

Y, dando de nuevo la palabra a Antonio García Berrio,

“[...] cada *ismo*, en crítica como en cualquier disciplina, lejos de ser el terreno ganado a una verdad satisfactoria y respetable suele ser, muy al contrario, un reducto acotado ya definitivamente a la parcialidad y al error relativo. Y que, si nuestra limitada condición personal nos restringe a él, no creo que la cosa sea para ufanarse; sino antes bien para admitir resignadamente que "no somos nadie", o que nuestro limitado poder individual de captación de la verdad universal y objetiva, en el que se estructuran los *ismos*, no deja de ser un premio de consolación para el pobre ser humano arrojado al reto inalcanzable de la intelección del último ser y causa de los hechos impuesta por el *sujeto* de la ciencia; pero en ninguna mediada por su *objeto*, cuya aclaración integral exigiría de la interacción dialéctica de todos ellos.”

(García Berrio, 1983: 348-349)

La mirada teórica se centra así en uno de esos constituyentes, desatendiendo a los demás o relegándolos a un estado de difuminación que resulta de la agudeza del enfoque visual. Uno tras otro, pasan a ser, en las distintas teorías, protagonistas exclusivos, núcleos temáticos en torno a los cuales (como en un reducido sistema solar) giran los restantes constituyentes planetarios o satélites" (Izquierdo, 1980: 184-185). Y añade José María Izquierdo en nota (Izquierdo, 1980: 185n): "Y preciso es observar (permitasenos proseguir la alegoría) que de esos "satélites" [...] algunos serán "*artificiales*" [...]; porque, una vez elegido el "constituyente-sol", se hace obligatorio *fingir* cuantos cuerpos o fenómenos celestes se hagan necesarios, a fin de que las órbitas sean *normales* y todo encaje en el sistema." Para el mensaje como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 186-187; para el código como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 187-189; para el emisor como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 190-191; para el receptor como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 191-192; para el referente como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 192-194; para el contexto como complemento del mensaje, véase Izquierdo, 1980: 194-197; para la situación como complemento, véase Izquierdo, 1980: 197-202; para el canal como núcleo, véase Izquierdo, 1980: 202-211.

⁷¹ Para la descentralización y de-sustanciación del mensaje, véase Izquierdo, 1980b: 20-27; para la descentralización y de-sustanciación del código, véase Izquierdo, 1980b: 28-32; para la descentralización y de-sustanciación del emisor, véase Izquierdo, 1980b: 32-52; para la descentralización y de-sustanciación del receptor, véase Izquierdo, 1980b: 52-60; para la descentralización y de-sustanciación del referente, véase Izquierdo, 1980b: 61-70; para la descentralización y de-sustanciación del contexto, véase Izquierdo, 1980b: 70-75; para la descentralización y de-sustanciación del canal, véase Izquierdo, 1980b: 75-77.

⁷² Hemos de advertir, no obstante, que esa descentralización y de-sustanciación ha de dejar el estudio del mensaje como fin principal del estudio crítico.

Hemos de calificar, pues, como un estudio limitado e incompleto el que se centra en tan sólo una parcela del amplio campo de estudio que tiene la teoría de la literatura (García Berrio, 1983: 347. Cf. Penedo, 1992: 28; Villanueva, 1994a: 14).

Frente a esos "ismos"⁷³, la Teoría literaria, ya lo hemos dicho, camina hacia el estudio integral del hecho literario. En no pocas ocasiones se le concede a la pragmática el "honor" exclusivo de ensanchar el campo de la teoría de la literatura. No obstante, hemos de decir que, aunque esta disciplina ha desempeñado un papel importantísimo a tal efecto, no es menos cierto que también otras corrientes como la semántica extensional y la poética de lo imaginario han contribuido a tal fin. Todas ellas, siempre a partir del estudio de la obra en sí misma⁷⁴, junto con los logros de la poética lingüística, han de sumarse ahora para una tarea común: el estudio integral del fenómeno literario (Domínguez Caparrós, 1987: 119-120). Pero, según Domínguez Caparrós (1989: 546) es conveniente "diferenciar, por una parte, los estudios sociológicos y psicológicos, que tienen una ya larga tradición en el siglo XX, y, por otra, los nuevos rumbos que toman las poéticas lingüísticas y textuales, después de la "crisis de la literariedad" (estética de la recepción y pragmática." Lo que no deja de ser una manera de recordarnos los dos tipos de acceso al estudio de la literatura. Así, el estudio de la Literatura puede ser intrínseco o extrínseco (Wellek y Warren, 1981: 85 y ss; 163 y ss; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 175).

⁷³ Que podían centrarse alrededor del mensaje (poética lingüística), pero también alrededor del emisor (crítica psicoanalítica), receptor (crítica sociológica), etc.

⁷⁴ "Sin que defendamos un exclusivismo del acceso intrínseco a la Literatura, exclusivismo por otra parte perfectamente explicable y justificable en un determinado momento de la historia de la Ciencia de la Literatura, [...] sí queremos afirmar que la Ciencia de la Literatura ha de dirigir primordialmente su interés hacia la obra literaria y hacia el código mediante el cual es elaborada. No han de ser, por ello, abandonados los estudios extrínsecos, pues son de gran utilidad y dan como resultado aportaciones de valor indudable para el mejor conocimiento del hecho literario; consideramos, eso sí, que tales estudios no deben impedir el conocimiento teórico y práctico analítico directo de las obras literarias, al cual se llega a través del estudio intrínseco. Concebimos la Ciencia literaria como disciplina en la que se integran el estudio de la obra en sí y el de los aspectos del exterior de la obra." (Albaladejo, 1983: 142). Cfr. Aullón de Haro: 1983: 15.

Desde luego, el estudio integral de la obra literaria plantea una serie de problemas y limitaciones (García Berrio, 1983: 366-368; Reyes, 1989: 21), pero, aun pudiendo ser en cierto modo escépticos —o, de momento, impotentes— tenemos que convenir en que el intento no es absurdo (García Berrio, 1983: 376-381). Esta ampliación supone un estudio ecléctico y pluridisciplinar de la literatura (Aullón de Haro, 1983: 13; García Berrio, 1983: 349; Villanueva, 1994a: 19). Este eclecticismo y pluridisciplinariedad han de ser entendidos, necesario es advertirlo, como una crítica objetiva y dotada con un riguroso aparato crítico, y no como un simple agrupamiento de disciplinas varias.

Desde luego, es ocioso decir que el centro de interés de la Teoría de la Literatura ha de ser la obra de arte verbal (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 176). Esto no quiere decir que el estudio extrínseco sea el único posible, aunque hemos podido vivir momentos de aversión hacia la crítica extrínseca explicados por un reduccionismo crítico operado en el siglo XIX en el que se llegaba a olvidar el último y genuino contenido del arte literario (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 176).

1.4 EL CARÁCTER CIENTÍFICO DE LA TEORÍA DE LA LITERATURA

En un conocido estudio, Soledad Puértolas (1994: 66) se preguntaba: “¿existe una fórmula infalible para desentrañar la calidad de una obra literaria?”

Los estudiosos han vuelto a poner de moda la cuestión relativa al carácter científico de los estudios literarios. Testimonio de ello son los trabajos muy próximos en el tiempo de García Berrio (1994: 21 y ss.), Aullón de Haro (1994), Garrido Gallardo (1994), y Bobes Naves (1994 y Varios, 1995).

Empecemos con unas palabras de M.^a del Carmen Bobes (1994):

“La *obra literaria* suscita especulaciones sobre su ser y su forma de manifestarse y da lugar a conocimientos de tipo técnico, científico y filosófico sobre ella. [...] la obra literaria, la ciencia sobre lo literario, la epistemología sobre la ciencia de la literatura, tienen una génesis que responde a distintos procesos: la obra literaria es el efecto de una actividad creativa y ontológicamente es un producto artístico; la ciencia literaria es efecto de un proceso especulativo y, ontológicamente, es una forma de conocimiento; la epistemología es efecto de una reflexión sobre la ciencia y ontológicamente es un saber crítico.”

(Bobes, 1994: 19)

Las posiciones que permitan solucionar un estudio científico de la obra literaria no son fáciles, ya que

“atreverse a proponer algún tipo de certeza metodológica, parece, como mínimo, una intención bastante intempestiva; la dispersión múltiple de las propias pautas lingüísticas, unida a la eversión de los pilares del logocentrismo europeo, apenas permiten el esbozo de un pensamiento afirmativo que quiera instaurar, como ocurrencia, un obrar constructivo frente a la noción de literatura.”

(Penedo, 1992: 28)

El término ‘ciencia’ (Ferrater Mora, 1991: I, 489-495), pese a su etimología, no consiste sólo en el “saber”, ni siquiera un saber riguroso y fundamentado (que no distinguiría la ciencia de la filosofía). Puede partirse de que la ciencia es un “modo de conocimiento que aspira a formular mediante lenguajes rigurosos y apropiados —en lo posible, con el auxilio del lenguaje matemático— leyes por medio de las cuales se rigen los fenómenos.” (Ferrater Mora, 1991: I, 490) Además, la ciencia

general, aunque no siempre del mismo modo, tiene un denominador común a todas las ciencias particulares: la capacidad para describir fenómenos; la comprobación de éstos a través de la observación y la experimentación; la capacidad de predicción —aunque no siempre completa y exacta— de algunos fenómenos futuros (Ferrater Mora, 1991: I, 490).

Por otro lado, no hay que olvidar que el carácter científico no es privativo de las ciencias físico-naturales, sino que también puede alcanzar, aunque con matices diferentes, a las ciencias humanas (Ferrater Mora, 1991: I, 490). Además, la disparidad de criterios es grande entre los autores, pues no todos reconocen estatuto de científicidad a las ciencias humanas o del espíritu. Es, pues, evidente, que no existe un criterio único para la clasificación de las ciencias (Ferrater Mora, 1991: I, 497-501).

La historia de esta clasificación tiene unos hitos fundamentales: Platón empezó por distinguir (con un claro precedente en Parménides) entre la opinión y el saber. Aristóteles clasificó los saberes en teóricos, prácticos y poéticos. En la Edad Media se distinguía entre el *Trivium* y el *Quadrivium*... Y las clasificaciones siguen en la época moderna. Puede comprobarse que, en lo que toca a nuestra disciplina, la clasificación de Aristóteles (Bobes, 1994: 19-20) ya muestra a los saberes poéticos dotados de características peculiares, lo que, a la postre, dificulta enormemente vincular en la actualidad estos saberes a un tronco científico común.

Por otra parte, es sumamente beneficioso que todas las ciencias queden unidas por el denominador común de una generalidad filosófica vinculante e interrelacionadora (Aullón de Haro, 1994: 11).

Si el carácter científico parece bastante bien solventado en los saberes físico-naturales y en los saberes matemáticos, no ha ocurrido del mismo modo con los saberes humanísticos, que precisan “perfilar un estatuto propio” (Aullón de Haro, 1994: 11). La dificultad en la

atribución científica de los saberes humanísticos estriba, naturalmente, en la complejidad de su objeto de estudio.

Podría partirse del establecimiento científico de la Filología General y la Ciencia de la Literatura. La Filología es definida por Aullón de Haro (1994: 14; cf. Senabre, 1994: 52-54) como “la ciencia o el conjunto de disciplinas y actividades que se ocupa del estudio de las lenguas naturales en todos sus distintos niveles posibles, constituyentes, de producción y uso.” El lenguaje artístico sería una especialización del lenguaje general. Y, dentro de él, se enmarcan tres disciplinas filológicas (García Berrio, 1981; Wellek y Warren, 1981: 47-56; Aullón de Haro, 1994: 15-18; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 175; Senabre, 1994: 48-51; Varios, 1995: 10-12): Historia literaria, Teoría literaria y Crítica literaria, aunque puede añadirse a la nómina la Literatura comparada (Villanueva, 1994a: 18). Estos son los tres constituyentes y pilares básicos de la Ciencia de la Literatura. Separación que no excluye la interrelación entre las mismas (Aullón de Haro, 1994: 16). Si bien la Historia literaria, por su mismo carácter histórico, no es difícil de deslindar de la Teoría y la Crítica, si es necesario matizar las diferencias entre estas dos últimas.

Nótese que el planteamiento científico de la Literatura parte especialmente del estudio lingüístico-inmanentista:

“Todos los movimientos de carácter antipositivista y antihistoricista que se producen en el estudio de la Literatura en la primera mitad del siglo XX han coincidido en postular una Ciencia de la Literatura.”

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 180. cf. González Ochoa, 1990: 5)

Acabemos, por último, insistiendo en la necesidad de continuar dotando de carácter científico a los estudios del hecho literario. Y subrayamos el término *necesidad*. Esa necesidad no proviene de que se exija dotar a la Teoría de la Literatura de una veta científica para darle prestigio; tampoco proviene de una supuesta exigencia para evitar la subjetividad (cf. Garrido, 1994: 11-12) que algunos quieren conferir a nuestra disciplina. Es una necesidad nacida de un prurito de rigor

inherente a toda disciplina que aspire a un repaso riguroso de contenidos, aunque con la objetividad no se pretende tanto encontrar una Verdad de carácter unívoco, sino unas “aproximaciones de verdad” con carácter progresivo que hagan avanzar nuestra disciplina:

“Tradicionalmente, la pretensión científica es conseguir la objetividad, o sea, un valor de verdad unívoco. Esta pretensión ha de ser abandonada. En la actualidad, se tiende a considerar que todo análisis científico hace una aproximación, mayor o menor, en todo caso de determinada cuantía, y que necesariamente ha de ser superada por aproximaciones ulteriores, facilitadas por las precedentes.”

(Castilla del Pino, 1994: 354; cf. Wellek y Warren, 1981: 18-19; Villanueva, 1994a: 12; Senabre, 1994: 47).

Esto, que es válido para ciencias como la física, es mucho más palpable en el terreno de las ciencias humanas, como bien ha visto el profesor Senabre:

“las ciencias naturales buscan descubrir conceptos de alcance universal trasponiendo los hechos a magnitudes matemáticas y cuantitativas, prescindiendo de las diferencias cualitativas, mientras que las ciencias culturales pretenden ahondar en esas diferencias cualitativas, que son precisamente lo característico y valioso.”

(Senabre, 1994: 47)

2. LA SEMIÓTICA COMO MARCO Y FUNDAMENTO DE LOS ESTUDIOS DE TEORÍA DE LA LITERATURA.

2.1 LA DIVISIÓN DE LA SEMIÓTICA

Antes de empezar, es necesario aclarar que existen dos términos para designar la ciencia que estudia los signos. En primer lugar, tenemos el término el término Semiótica, aportado por Charles Sanders Peirce (Peirce, 1974) y, en segundo lugar, tenemos el término Semiología, acuñado por Ferdinand de Saussure (Saussure, 1983). En 1969 la *International Assotiation for Semiotic Studies* calificó a ambos términos como equivalentes (Bobes, 1989: 13; Lázaro Carreter, 1987: 80; Eco, 1988: 23n), y como tal los tomaremos nosotros. Sin embargo, tanto cada término en sí como puesto en relación el uno con el otro, han sido entendidos por distintos autores de formas muy diversas (Talens, 1980: 26-30; Yllera, 1986: 103-146; Bobes, 1989: 13).⁷⁵ Digamos que, por lo general, las distintas formas de entender la semiótica proceden en su mayor parte de que se preste mayor atención a la concepción de signo establecida por Saussure —en torno al significante y el significado (Saussure, 1983)— (tal podría ser el caso de Mukařovský) o que se atienda principalmente a los factores comunicativos. Obtendríamos, así, una semiótica (o semiología) de la significación frente a una semiótica de la comunicación.⁷⁶

⁷⁵ Por ello Fernando Lázaro comentaba en su magnífico “dardo” titulado “De alguna manera” (1980) que la semiótica era una “flor lábil que nace del corazón mismo del caos”.

⁷⁶ Para estos aspectos, véase Romera Castillo, 1980a: 39, así como Baylon y Mignot, 1996: 62. En cualquier caso, para la distinción entre los términos “semiología” y “semiótica”, acúdase a Romera Castillo: 1980a: 28-29. Cf. Bobes Naves, 1997: 49.

El nacimiento de la semiótica⁷⁷ tiene su origen en la filosofía (Bobes, 1975: 64-65). Como afirma M.^a del Carmen Bobes, surge en los años treinta con el propósito de dotar a la filosofía de un lenguaje científico. Adviértase que desde aproximadamente los años veinte la filosofía mantenía una posición bastante delicada con respecto a la ciencia. Si los primeros bosquejos de dicho enfrentamiento podríamos apreciarlos ya en la época helenística, en la que los polos científico y filosófico del saber parecían localizarse incluso en dos lugares distintos (respectivamente, Alejandría y Atenas), estas décadas del siglo XX fueron decisivas para que la filosofía intentase buscar un campo de aplicación que la mantuviese como un ámbito del saber necesario y particularizado. Básicamente, hubo que optar por dos caminos. El primero, dedicarse a aspectos puramente filosóficos intentando constituirse en una ciencia estricta —esta sería la opción de Husserl y su propuesta fenomenológica. El segundo, seguir la senda del positivismo estricto —que afirmaba que no existe más conocimiento que el científico— y convertir la filosofía en un instrumento de investigación especializado en analizar el lenguaje. Este análisis del lenguaje tendrá dos vertientes: el análisis lógico-lingüístico propio de los filósofos neopositivistas, o el análisis del lenguaje ordinario (Tejedor, 1990: 48-50; cf. Hierro Sánchez Pescador, 1980-1982). Esta corriente neopositivista tiene mucho que ver con el surgimiento de la semiótica, que para llegar a un lenguaje formalizado había de analizar los mecanismos de los sistemas de signos. En esta línea efectuarán sus investigaciones el primer Wittgenstein, Carnap y Tarski.

Si convenimos en definir la semiótica como la ciencia general que estudia los signos, estamos en condiciones de afirmar que esta semiótica, de carácter general, engloba la semiótica lingüística, que

⁷⁷ Para los antecedentes históricos, véase Bobes, 1989: 49-64. En cuanto a la historia de la semiótica, véase Bobes, 1979: 82-98. Acúdase asimismo para todos estos aspectos a Ferrater Mora, 1979: IV, *s.v.*; Romera Castillo, 1980a: 34-42 y Bustos Guadaño, 1987b: 129

sería la ciencia que estudia los signos lingüísticos (Saussure, 1983: 80-81; Jakobson, 1984: 349; Albaladejo, 1986: 17-21; Chico Rico, 1987: 17).

Por otro lado, no hay que olvidar los antecedentes históricos de la moderna semiótica de carácter lingüístico-textual. En efecto, los principios desarrollados por la semiótica a lo largo del siglo XX coinciden con no pocos postulados de las ciencias clásicas del discurso (retórica y poética) y la cooperación entre ambas disciplinas puede ser de gran utilidad (García Berrio, 1984; Albaladejo, 1988: 90; Chico Rico, 1987: 49-63; Albaladejo, 1989).

Por otra parte, definir la semiótica como la ciencia general que estudia los signos significa estudiar todo lo que el análisis de los mismos puede desvelar como sistemático. Por lo tanto, los signos, cambiantes y variables según las circunstancias socio-político-económico-culturales, mantienen entre sí un entramado inserto en un sistema. Así lo afirma Umberto Eco:

“la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los *procesos* culturales hay unos *sistemas*”

(Eco, 1986: 40)

Precisamente de ese carácter sistemático de la semiótica nos habla Romera Castillo con palabras dedicadas al análisis literario. Según este autor, la semiótica literaria vendría a dar coherencia a los estudios literarios efectuados de manera parcial:

Las metodologías del análisis de los textos literarios [...], a medida que han ido creciendo han ido perfeccionando los enfoques analíticos. De ahí que, en principio, todos ellos han sido y son enormemente útiles en el intento de *llegar a más*. Ahora bien, muchos de los métodos son reductores, es decir, se centran en un aspecto en particular: los formalismos en la "obra en sí", la psicocrítica en el reflejo de la personalidad del escritor sobre la obra, y la sociocrítica —por poner un ejemplo más— en las relaciones del texto con los contextos. Para componer lo fragmentario surge la crítica semiótica

(Romera Castillo, s. a.: 161-162)

El texto de José Romera Castillo nos puede servir para tratar de otro ámbito semiótico que ha contado con el beneplácito de muchos críticos: la semiótica literaria. La semiótica literaria estaría comprendida en la semiótica lingüística, y podría ser definida, por tanto, como la ciencia que estudia los signos literarios (Amorós, 1983: 19)⁷⁸. Dicha afirmación, no obstante, puede estar sujeta a crítica por lo que al teatro como hecho semiológico se refiere, pues el teatro así entendido estaría comprendido tanto en la semiótica general (la representación) como en la semiótica literaria (el texto) (Albaladejo, 1986: 21; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 260-261).

Pero pasemos, sin más dilación, a la división de la semiótica (Bobes, 1979: 104-111, Albaladejo, 1992: 18-19). Puede decirse, para empezar, que la relativamente sencilla separación teórica no debe hacernos olvidar una dificultad de separación práctica que en ocasiones ronda lo insalvable (Bobes, 1989: 100-101).

Debemos a Charles Morris (Morris, 1985; Ferrater Mora, 1979: III, 2278; Calabrese, 1987: 78 y ss.; Givone, 1990: 132-133; Eco, 1992b: 284 y ss.) la división de la semiótica⁷⁹ que más aceptación ha tenido en el conjunto de los estudiosos del asunto. Morris (Morris, 1985⁸⁰; Morris,

⁷⁸ Sin embargo, hay que tener en cuenta que el teatro es un hecho semiótico comprendido tanto en la semiótica general (la representación) como en la semiótica lingüística literaria (el texto) (Albaladejo, 1986: 21; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 260-261). Por otro lado, podríamos caracterizar, antes de entrar en el dominio lingüístico, entre una semiótica artística y una semiótica no artística, teniendo en cuenta la estética general como disciplina general globalizadora de todas las artes. Cf. Talens, 1980, que piensa que el arte, englobando, por supuesto, a la literatura, es antes un lenguaje semiótico que un lenguaje natural, y que hay que para estudiarlo no hay que entrar primero por lo lingüístico, sino por lo semiótico (Talens, 1980: 17-18).

⁷⁹ Bobes (1989: 11-12) establece una equivalencia, que es más aproximativa que exacta, entre la división de la semiótica efectuada por Peirce en gramática pura, lógica y retórica pura, que equivaldría, respectivamente, a las partes que estableció Morris: sintaxis, semántica y pragmática. Sobre las partes de la semiótica distinguidas por Morris, cf. Morris, 1985: 31-85; Morris, 1969: 336-339; Ducrot y Todorov, 1974: *s.v.*; Bobes, 1975: 65; Romera Castillo, 1980a: 40; Albaladejo, 1986: 16-17; Yllera, 1986: 124-125; Domínguez Caparrós, 1987: 83-84n; Ferrater Mora, 1979: IV, 3.030; Hierro Pescador, 1980-1982: I, 41-42; Schlieben-Lange, 1987: 13; Acero, Bustos y Quesada, 1989: 41-43; Jouve, 1993: 4. Umberto Eco criticó esta división de Morris (Bobes, 1989: 98).

⁸⁰ Véanse especialmente pp. 31 y ss.

1962) divide la semiótica en tres partes⁸¹: sintaxis, semántica y pragmática.

Sin embargo, como acabamos de apuntar, las dificultades de esta partición aparecen nada más plantearse los principios generales de la misma:

"Estas caracterizaciones generales de los términos 'sintaxis', 'semántica' y 'pragmática' no son, sin embargo, fruto de un acuerdo total entre las diversas tendencias de la teoría lingüística y de la filosofía del lenguaje. En particular, el uso que se hace de los términos 'semántica' y 'pragmática' [...] dista mucho de ser consistente y claro."

(Acero, Bustos y Quesada, 1989: 42)

"la ausencia de una terminología clara contribuye a la confusión general."

(Acero, Bustos y Quesada, 1989: 42)

De hecho, a lo largo de sus páginas, los investigadores encuentran serios problemas a la hora de delimitar el campo de acción de cada parte, hasta el punto de oscilar, dependiendo de la escuela de cada estudioso, la inclusión de un determinado concepto en el seno de una u otra rama de la semiótica. Nosotros intentaremos poner un poco de orden en este panorama teórico cuando abordemos, siguiendo a los críticos más perspicaces, algunas de estas oscilaciones viéndolas a la luz de un proceso de textualización categorial.

Pasaremos ahora una somera revisión a cada una de las partes delimitadas por Morris.

La sintaxis es definida por Charles Morris como "la relación formal de los signos entre sí" (Morris, 1985: 31-32), o también como "el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre sí" (Morris, 1985: 43). Como él mismo indica, es la rama de la semiótica que ha contado con

⁸¹ Nótese, sin embargo, que Morris confiere a la semiótica, pese a esta división, una unidad (Morris, 1985: 87-103): "La ventaja de este análisis tridimensional es que la validez de todos estos puntos de vista puede admitirse como tal, habida cuenta de que aluden a tres aspectos de un mismo y solo fenómeno" (Morris, 1985: 36). Recordemos, asimismo, que Morris llama explícitamente a las partes de la semiótica "dimensiones": "dimensión sintáctica de la semiosis", "dimensión semántica de la semiosis", "dimensión pragmática de la semiosis" (Morris, 1985: 31-32). Cf. Hierro Pescador, 1980-1982: I, 42; Bustos Guadaño, 1987b: 134-135; Eco, 1992b: 285-286

un mayor desarrollo crítico (Morris, 1985: 46). En efecto, los estudios de corte inmanentista, tanto en la lingüística como en la literatura, han hecho que esta parte de la semiótica quedase muy aventajada con respecto a las demás. Para María del Carmen Bobes (Bobes, 1989: 103), el objeto de estudio de la sintaxis serían las formas, esto es, "las unidades sintácticas y su distribución en el discurso"⁸². Romera Castillo (1980a: 56-83), en su aplicación del estudio semiótico a la literatura, analiza dentro de la sintaxis (a la que él denomina "morfosintáctica"): las secuencias (según Bremond), las funciones (Tomaševskij, Propp, Todorov, Greimas), las acciones (actantes, Bremond y Greimas, Tesnière, Souriau). Por otra parte, Romera Castillo nos ofrece un esquema de su estudio sintáctico para el relato (1980a: 83). En definitiva, a la sintaxis literaria —en el sentido semiótico del término— le correspondería el estudio de los signos de la obra literaria entre sí⁸³.

La semántica, según Morris, sería la parte de la semiótica que estudia "las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables" (Morris, 1985: 31), o también "la relación de los signos con sus designata y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan" (Morris, 1985: 55). Adoptando una terminología actual, podemos denominar a la semántica como la parte de la semiótica que "se ocupa de las relaciones que existen entre el signo y el referente por él expresado" (Albaladejo, 1986: 16). La profesora Bobes Naves (Bobes, 1989: 103) piensa que ha de ser objeto de estudio de la semántica el sentido, esto es, los valores semánticos ("relaciones de pertinencia y de coherencia textual"⁸⁴ ⁸⁵. Romera Castillo (1980a: 84-91), por su parte,

⁸² Para el desarrollo de todo lo concerniente a la sintaxis, véase Bobes, 1989: 82-91.

⁸³ Toda la crítica inmanentista responde perfectamente a esta dimensión de la semiosis aplicada a los estudios literarios (Domínguez Caparrós, 1987: 83-84); cf. Albaladejo, 1992: 19. Cf. también Bobes, 1994b: 21-24.

⁸⁴ Para todo lo concerniente a la semántica, véase Bobes, 1989: 91-96.

⁸⁵ Tomás Albaladejo, fundamentando sus ideas en las ciencias clásicas del discurso y en la lingüística moderna, destaca en el estudio de la semántica la doble adscripción —sintáctica y semántica— de los elementos semánticos (Albaladejo, 1986: 18-19 *et passim*; Albaladejo, 1989).

trata dentro de la semántica, en su aplicación al estudio literario, los "aspectos semánticos formales" y los "aspectos semánticos sustanciales", abordado todo ello desde la perspectiva de lo simbólico, lo social y lo dialéctico.⁸⁶ A la semántica literaria le correspondería, por tanto, el estudio de los signos en relación con su referente dentro de la obra de arte verbal⁸⁷. Cf. Bobes, 1994b: 22 y 24-5; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 243-245.

No hablaremos aquí de la pragmática, a la que dedicamos dos extensos apartados en nuestro estudio.

Tan sólo acabaremos este apartado recordando que el análisis literario ha proporcionado y puede recoger aún frutos muy fecundos visto a la luz de la semiótica y de la teoría de la comunicación (Romera Castillo, 1980a: 27; Lázaro Carreter, 1987b: 154-157 y 168; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 244-245, 259)⁸⁸. Por otro lado, hemos de tener muy presente la advertencia del profesor Albaladejo cuando nos previene, respecto al estudio literario, de algo que ya habíamos apreciado respecto a la tripartición de la semiótica en general: los aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos del texto literario, en la práctica, no pueden ser separados (Albaladejo, 1986: 24):

“La organización de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática hace posible una fluida relación y a la vez una sólida conexión entre las diferentes secciones del hecho literario y el estudio de la literatura llevado a cabo por la poética lingüística”

(Albaladejo, 1992: 18)

⁸⁶Para más precisiones sobre el campo que abarca la semántica, acúdase a Acero, Bustos y Quesada, 1989: 42-43.

⁸⁷ Actualmente el estudio semántico-extensional de las obras literarias está llevando a excelentes resultados en los trabajos de Tomás Albaladejo. Véase, por ejemplo, Albaladejo, 1986. Cf. Bobes, 1994b: 22 y 24-5; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 243-245.

⁸⁸ Para los aspectos relacionados con la crítica literaria semiótica, acúdase a Albaladejo, 1983: 193-196. Cf. Rubio Martín, 1991: 146 y ss. Esta autora —basándose en la teoría de García Berrio— hace interesantes aportaciones a la vertiente de los estudios semióticos incorporando la poética de lo imaginario. Cf. García Berrio y Hernández, 1988b.

2.2 LA PRAGMÁTICA Y LA TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA.

“no saben que los actos se cometen solos o que los pone en marcha una sola palabra.”
(Javier Marías, *Corazón tan blanco*)⁸⁹

2.2.1 LA PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA

Como afirma Schlieben-Lange, “En la pragmática lingüística convergen líneas de tradición científica cuyos intereses científicos y procedimientos metodológicos están muy alejados.” (Schlieben-Lange, 1987: 28; cf. pp. 28 y ss. y Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245; Julio, 1998: 7-8) Entre ellos, la autora alemana señala la semiótica de Morris, el pragmatismo americano, el empirismo lógico, el segundo Wittgenstein, la teoría de los actos de habla, la evolución de la gramática generativa... y todas las interrelaciones existentes entre ellos (cf. Jiménez Cano, 1983b: 340 y ss.; Hierro S. Pescador, 1990).

La pragmática lingüística⁹⁰ (Jiménez Cano, 1983b: 325 y ss.; Levinson, 1989; Rigau, 1988: 179-235; Bertuccelli Papi, 1996; Julio y Muñoz (comps.), 1998) es una dimensión de la semiótica lingüística a la que se ha reclamado desde hace ya algunos años como rama muy importante de cara al estudio de muchos aspectos de la teoría del lenguaje (Schmidt, 1977: 19-20). El fin de esta disciplina sería el de conseguir una teoría que abarque:

les intencions del parlant, la seva capacitat de transmetre el seu pensament i les seves opinions als altres, i de fer que l'interlocutor cregui allò que ell li

⁸⁹ Barcelona, Anagrama, 1992, p. 273.

⁹⁰ Pueden añadirse, además de los estudios que citaremos en el presente trabajo, para una bibliografía sobre la pragmática, los trabajos citados por Dijk, 1983: 80n; Albaladejo, 1986: 19n; por Albaladejo, 1987: 180-181n.; por Chico Rico, 1987: 31-32n, y por Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245. Es muy útil el trabajito de Graciela Reyes (Reyes, 1998). Tanto para lo que concierne a la pragmática lingüística como para la literaria puede consultarse, asimismo, Herrero, 1986 y Casas, 1994: 236 y ss. Por otra parte, téngase en cuenta el desarrollo de una pragmática artística, por ejemplo en el campo audiovisual: cfr. García Jiménez, 1993: 77-81

diu han de ser tingudes en compte per la teoria lingüística si pretén ser una teoria completa del llenguatge.

(Rigau, 1988: 184)

La pragmática es una rama de la lingüística que ha sufrido una curiosa evolución. En la actualidad, podemos decir sin vacilar que es la ciencia lingüística de moda. Dicha afirmación queda puesta de manifiesto nada más revisar la cantidad (no siempre acompañada de calidad) de los trabajos aparecidos en el mundo académico de hace unos diez años a esta parte. Sin embargo, antes era considerada como una disciplina olvidada en los estudios lingüísticos. Reproducimos unas palabras de Javier Muguerza que datan de 1976:

la pragmática ha sido hasta ayer mismo la Cenicienta de la semiótica. Hoy se podría decir más bien que —aun a riesgo de desbordar la escueta horma de su zapato— pisa tanto o más fuerte que sus antaño prepotentes hermanastras la sintaxis y la semántica; y que, tras de haber exacerbado las pasiones de un número escaso e pretendientes filosóficos, comienza incluso a verse cortejada por algún que otro príncipe de la ciencia.

(Muguerza, 1976: 9)⁹¹

Pese a este olvido en detrimento de otras ramas de la semiótica, la pragmática tiene gran importancia de cara al estudio lingüístico (Chico Rico, 1987: 32-33). Por poner sólo algunos ejemplos, esta disciplina encaja perfectamente en la perspectiva de los estudios sobre el lenguaje ordinario llevados a cabo por el segundo Wittgenstein y el Grupo de Oxford; además, con esta disciplina logramos salir de las perspectivas meramente inmanentistas de la lingüística y podemos completar las carencias de la gramática generativa, que no atendía en un principio ni a las funciones múltiples del lenguaje ni a la importancia del contexto situacional, así como de la lingüística textual, que ha de operar tanto en el campo de lo cotextual como en el dominio de lo contextual. Stephen

⁹¹ No es Muguerza, por otra parte, el único que se refería a la pragmática como "Cenicienta". En términos parecidos se expresan Schmidt (1977, 20; cf. Schneider, 1975; Ramón Trives, 1979) — "Como entonces la semántica, la "pragmática" ha de liberarse hoy de su condición de "pariente pobre" [...] de la lingüística, y ha de integrarse en el conjunto de la teoría lingüística"— y Rigau (1988: 179) —"El 1966, A. J. Greimas [...] es quixava que la semántica era la parenta pobra de la lingüística [...] Ara bé, un cop considerats els aspectes semàntics de la llengua, els lingüistes s'han adonat que tanmateix existia a la lingüística una altra parenta pobra i oblidada: la pragmática.— Cfr. van Dijk, 1980: 270; Rubiés Mirabet, 1989: V; Reyes, 1990: 31

Levinson sintetiza magistralmente los puntos de interés actual de la pragmática, de los cuales nosotros subrayamos los siguientes. En primer lugar, existen razones históricas: el interés por la pragmática y por los usos del lenguaje podía haber nacido como reacción a la concepción chomskiana del lenguaje como mecanismo abstracto – aunque no es menos cierto que la lingüística generativa fue un motor impulsor de la lingüística textual–; en segundo lugar, el interés por la pragmática podía haber nacido al comprobar que esta disciplina es la única que daba explicación a algunos fenómenos contextuales que no estaban presentes en disciplinas como la fonología, la sintaxis y la gramática; en tercer lugar, el interés por el estudio pragmático de la lengua conseguiría simplificar problemas procedentes de la semántica; en cuarto lugar, el interés por la pragmática estaría justificado al comprobar el vacío existente entre las teorías de estudio del lenguaje y las teorías de la comunicación lingüística. en quinto lugar, la pragmática ofrece la posibilidad de ofrecer explicaciones funcionales de los hechos lingüísticos, al concebir que la estructura del lenguaje no es independiente de sus aplicaciones.

Sin embargo, la pragmática, desde su origen, tiene serios problemas en lo que atañe a su definición, concepción y delimitación (Searle, Kiefer, Bierwisch (eds.), 1980: IX-XII; Jiménez Cano, 1983b: 327; Chico Rico, 1987: 36n; Julio, 1998: 7-8).

Este problema de la delimitación de la pragmática está ya presente en Morris (cf. Levinson, 1989: 3 y ss.; Maingueneau, 1990: 4). La pragmática era definida por Charles Morris, en un principio, como "la relación de los signos con los intérpretes" (Morris, 1985: 31 y 67) o "relación de los signos con sus intérpretes" (Morris, 1985: 67)⁹². Este autor ve una serie de relaciones entre el pragmatismo y la pragmática

⁹² Morris ve en la Retórica una forma originaria de pragmática (Morris, 1985: 68). El carácter pragmático de la Retórica está especialmente subrayado en los estudios de López García, 1985; Chico Rico, 1987; Pozuelo, 1988f: 196-202; Albaladejo, 1989.

(Morris, 1985: 67-73), y es posible que estas relaciones hayan conducido tanto a Morris como a algunos estudiosos posteriores a ampliar el campo de la pragmática. En efecto, Morris en su obra fundacional afirma que

La relación de un vehículo signico con su designatum supone la consideración real en la conducta del intérprete de una clase de cosas en virtud de la respuesta al vehículo signico, y lo que ha de tomarse en consideración son designata. La regla semántica tiene como correlato en la dimensión pragmática el hábito del intérprete de usar el vehículo signico en determinadas circunstancias y, a la inversa, el de esperar que tal y tal será el caso o situación en que se usará el signo.

(Morris, 1985: 71)

Como podemos apreciar, Morris hace interferir en el campo pragmático el uso lingüístico con el contexto situacional.⁹³

Además, el mismo Morris añade nuevos aspectos a la pragmática en 1946 (Ferrater, 1979: III, 2654-2655; Bobes, 1989: 99), y la define como "la parte de la Semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos dentro de la conducta en que se hacen presentes". En un trabajo original de 1964, destacará ya toda la importancia de la pragmática de cara al estudio del signo (Bobes, 1989: 99). Esta evolución de Charles Morris ha ido paralela a concepciones como las de Stalnaker, Schnelle y Wunderlich (Schmidt, 1977: 41-45).

Alain Berrendonner (1990: 11-12) ha calificado la definición de pragmática de Morris como una "conception vulgaire et antiseptique" (1990: 11). Según el lingüista francés, con esta concepción "La pragmatique fonctionne donc comme lieu de confinement des structures d'action" (*ibid.*), cuando, en realidad, y a la manera de Benveniste, "prendre la pragmatique au sérieux, ce serait au contraire tenter de l'intégrer à la compétence linguistique." (Berrendonner, 1990: 12).

⁹³ Morris, sin embargo, hace esta advertencia: "Estas afirmaciones [las formuladas anteriormente, entre las que se encuentra la citada por nosotros] *van algo más allá de la mera pragmática* para entrar en la cuestión estrictamente semiótica de la interrelación de las dimensiones [...]. *La propia pragmática* intentará desarrollar los términos apropiados para el estudio de las relaciones de los signos con sus usuarios y para ordenar sistemáticamente los resultados procedentes del estudio de esta dimensión de la semiosis." (Morris, 1985: 72) [Los subrayados son nuestros].

También M.^a Victoria Escandell critica este concepto originario de Morris tal y como fue formulado:

“El concepto de pragmática, tal y como se propuso originalmente, resulta demasiado amplio: decir que la pragmática debe ocuparse de la relación entre los signos y sus usuarios es asignar a una sola materia un terreno prácticamente inabarcable, no sólo por su extensión, sino también por su carácter muchas veces interdisciplinar. Esta amplitud es la causa de que hoy no pueda hablarse de una sola pragmática, sino de tantas como centros de interés puedan aislarse.”

(Escandell, 1993: 7-8)

Pasaremos ahora revista a diferentes aportaciones referentes al ámbito y a la concepción de la pragmática (Umberto Eco, 1992b: 286 y ss.). De manera general, podemos distinguir dos maneras de concebir la pragmática⁹⁴: en primer lugar, se puede concebir una "pragmática" en sentido lato, que estudiaría el estatuto comunicativo de la semiótica, y, en segundo lugar, se puede concebir, lo que a nosotros nos parece más acertado, una pragmática en sentido estricto que fundamente su estudio en el estudio interactivo de la emisión, el mensaje y la recepción, tal como fue concebida en origen por Morris⁹⁵ y que tiene su más firme base en su vinculación a la teoría de la acción en el marco de los actos de habla (Camps, 1976: 60-61)

Otros estudiosos han establecido para la pragmática orientaciones diversas. Tal es el caso de Blanche N. Grunig (Grunig, 1981; cf. Chico Rico, 1987: 33-37), que distingue cuatro tipos de pragmática: pragmática indexical o deíctica, pragmática psicológica, pragmática de la performatividad y los actos de habla y pragmática de grandes unidades o megapragmática.

⁹⁴ Asimilamos la distinción que Pozuelo Yvancos hace respecto a la pragmática literaria a la pragmática lingüística, que coincide con la división en dos partes del excelente *reading* de José Antonio Mayoral —Mayoral (comp.), 1987—. Véase, también, Segre, 1985: 11-35; Yllera, 1986: 190 y Aguiar, 1988: 181-338; Domínguez Caparrós, 1989: 563). Cfr. Casas, 1994: 248-249).

⁹⁵ Y, que podría ampliarse —ya hemos expuesto nuestro recelo al respecto— al estudio del contexto.

La indefinición de la pragmática también es un hecho para Schlieben-Lange.⁹⁶ En efecto, “La esfera del objeto de la pragmática lingüística hasta ahora no está en manera alguna claramente definida.” (Schlieben-Lange, 1987: 11). Esta autora distingue tres tipos fundamentales de estudio pragmático (Schlieben-Lange, 1987: 12 y ss.):

- La pragmática como doctrina del empleo de los signos (Schlieben-Lange, 1987: 12-19). Se trataría, en este caso, de “concebir una pragmática lingüística como ‘teoría de la actuación’” (Schlieben-Lange, 1987: 13).
- La pragmática como lingüística del diálogo (Schlieben-Lange, 1987: 19-24; Bobes, 1992)..
- La pragmática como teoría de la acción de habla (Schlieben-Lange, 1987: 24-27; Núñez y del Teso, 1996: 50-51).⁹⁷

Efectuamos ahora un brevísimos repaso de las concepciones que tienen de la pragmática algunos autores para poder ofrecer con un mínimo de garantía alguna alternativa seria al grado de indefinición teórica que tiene esta disciplina y que, unida a su actual éxito en el ámbito académico, la convierte en un “comodín” terminológico y conceptual con muy poco contenido teórico.⁹⁸

⁹⁶ Cf. Alonso-Cortés (1993: 219), asimismo, manifiesta los problemas de delimitación de esta disciplina: “las fronteras entre semántica y pragmática a veces no resultan fáciles de distinguir: ¿explica la semántica la anomalía de las respuestas o es la pragmática quien las excluye? Los datos no vienen etiquetados como semántica o pragmática, sino que es una teoría la que cataloga tal o cual dato como perteneciente a una u otra. Tampoco son nítidas las relaciones que tiene la pragmática con la *etnografía de la comunicación*, que se ocupa de la descripción de los usos lingüísticos particulares en combinación con acciones no lingüísticas tales como la forma verbal de saludar, de responder o de pedir verbalmente tal o cual cosa.” Del mismo modo, Dominique Mainguenu (1990: VI) afirma que “la pragmatique constitue un champ à l’unité très incertaine” (cf. también Baylon y Mignot, 1996: 69).

⁹⁷ Es muy semejante el planteamiento de Paul Gochet (1980: 320-322) que, siguiendo los postulados de Hansson, distingue tres niveles de estudio pragmático: una pragmática de primer grado, que estudiaría, fundamentalmente, las expresiones deícticas; una pragmática de segundo grado, que insistiría en las presuposiciones y la situación como elementos de estudio empírico para la expresión de una frase; y, por último, una pragmática de tercer grado, que tendría como eje central la teoría de los actos de habla.

⁹⁸ Las dos tendencias básicas al respecto quedan gráficamente explicadas en el esquema proporcionado por José María Jiménez Cano (1983b: 365).

Algunos autores defienden la pragmática, ante todo, como un estudio del contexto. Muchas de las definiciones que va exponiendo –y, en algunos casos, rebatiendo– Stephen Levinson, por ejemplo, tienen que ver con esta relación entre lo pragmático y lo contextual: “La pragmática es el estudio de aquellas relaciones entre el lenguaje y el contexto que están gramaticalizadas, o codificadas en la estructura de una lengua.” (Levinson, 1989: 8); “La pragmática es el estudio de las relaciones entre el lenguaje y el contexto que son básicas para dar cuenta de la comprensión del lenguaje.” (Levinson, 1989: 18); “La pragmática es el estudio de la capacidad de los usuarios del lenguaje para emparejar oraciones con los contextos en que éstas serían adecuadas.” (Levinson, 1989: 21)

También se muestran partidarios de esa vinculación Julio Calvo (1994: 32): “La Pragmática es la ciencia destinada a servir de conexión entre el lenguaje y el mundo”, o Paul Gochet: “La pragmatique n’est donc pas aussi hétérogène qu’on le prétend parfois. Le *contexte* [...] joue un rôle dans les trois degrés qui distingue Hansson.” (Gochet, 1980: 322).

Van Dijk, en su magistral *Some Aspects of Text Grammars*, supone un paso intermedio entre la consideración de la pragmática como estudio de la interacción entre un emisor, el mensaje y un receptor y la consideración de la pragmática como estudio del contexto. Teun van Dijk (van Dijk, 1972: 317) hace una enumeración de categorías —que el mismo advierte que tienen carácter provisional— de la pragmática: *utterance*, *hearer(s)*, *speaker(s)*, *speech act (production)*, *hearing act (perception)*, *time of speech act*, *time of hearing act*, *place of speech act*, *place of hearing*; con lo que evidencia, pues, que el estudio

pragmático engloba a los usuarios del mensaje pero también el contexto (temporal y local) en que ese mensaje se produce⁹⁹.

Parecido punto de partida, aunque mucho más sistemático y elaborado es el de la profesora Bobes Naves que, al tratar del objeto de estudio de la pragmática (Bobes, 1989: 103)¹⁰⁰, piensa que la pragmática ha de estudiar a los "sujetos" (es decir, al emisor y al receptor "con sus circunstancias y sus índices directos e indirectos en el discurso"), pero también ha de estudiar las "circunstancias": tiempo ("de emisión/de recepción"), espacio ("contextos literarios y sociales") y "sistemas culturales envolventes" ("ideología, conocimientos, creencias..."). Bobes Naves (1989: 103-112) dice al respecto:

"El estudio del signo, limitado en la ciencia lingüística prácticamente a las formas y a las relaciones de tipo sistemático, se ha desplazado en la orientación pragmática hacia lo que se consideraba marginal en las situaciones de uso del habla, hacia las presuposiciones, hacia los marcos de referencia y, en general, hacia todas las relaciones que se establecen por y para los usuarios de los signos"

(Bobes, 1989: 104).

La profesora Bobes Naves pasa, a continuación a estudiar los temas de estudio que abarca la pragmática, como son los "signos en situación" (Bobes, 1989: 104-105), la "Relación de los signos con sus propias presuposiciones" (Bobes, 1989: 105-106), las "relaciones de los signos con los sujetos participantes en el proceso semiótico" (Bobes, 1989: 106-107), la "Relación de los signos con la situación semiológica

⁹⁹ En un trabajo original de 1978 (van Dijk, 1983: 79-82), Teun van Dijk caracteriza a la pragmática como la ciencia que "se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación." (p. 79); "la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado; resumiendo: la pragmática estudia las relaciones entre *texto* y *contexto*." (p. 81), y el contexto para este autor se fundamenta sobre "los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a [la estructura textual] (p. 81), que ha de implicar una construcción sintáctica o una interpretación semántica. Para van Dijk, pertenecen al contexto: el enunciado, hablante y oyente, la acción que llevan a cabo éstos al producir o recibir un mensaje, el sistema lingüístico que dominan, lo que conocen respecto del acto de habla, y, por último, las actitudes y reacciones ante las reglas y convenciones del enunciado.

¹⁰⁰ María del Carmen Bobes ya había tratado de las diferentes acepciones de la pragmática en Bobes, 1975: 68-69.

en la que se usan" (Bobes, 1989: 107-108), la "relación de los signos con la situación social, cultural, ideológica en que se utilizan" (Bobes, 1989: 108-109), las "relaciones de los signos con sus propios valores como actos de habla" (Bobes, 1989: 109), la "relación de los signos con sus propias formas" (Bobes, 1989: 109-112)¹⁰¹. María del Carmen Bobes expresa el pensamiento de Paul Ricoeur cuando asigna como función de la pragmática la interpretación: "para interpretar cualquier mensaje, es necesario analizar todos los elementos que pueden darle sentido, y comprenderlos en sus relaciones totales." (Bobes, 1989: 112). Sostentan también una concepción semejante de la pragmática Yllera, 1986: 186; Muguerza, 1976: 9; Albaladejo, 1987: 180; Albaladejo, 1989: 52; Albaladejo, 1986: 16-17.

Pero nosotros somos más partidarios de una pragmática entendida como estudio interactivo de la emisión, el mensaje y el receptor, de la que son partidarios autores como Jouvé: "la pragmatique analyse ce que les locuteurs 'font' avec le langage." (Jouve, 1993: 4) Así, el mensaje no puede comprenderse tan sólo desde la perspectiva del emisor, sino que tiene que tener en cuenta la tríada emisor-mensaje-receptor:

"Ce qui ressort des études pragmatiques, c'est donc l'importance de l'interaction dans le discours. Si le langage sert moins à renseigner qu'à agir sur autrui, un énoncé ne peut se comprendre par la seule référence à son émetteur. C'est la couple formé par celui qui parle (le locuteur) et celui à qui on parle (l'allocutaire) qu'il convient de prendre en compte."

(Jouve, 1993: 4)

¹⁰¹ Brigitte Schlieben-Lange (Schlieben-Lange, 1987: 28 y ss; Chico Rico, 1987: 26), por su parte, establece una convergencia entre diversas tradiciones filosóficas, sociales y lingüísticas en la pragmática, como son el pragmatismo americano (pp. 30-37), el empirismo lógico (pp. 37-40), la filosofía del lenguaje ordinario y la teoría de los actos de habla (pp. 40-56), principios filosóficos trascendentales y dialécticos (pp. 56-65), principios marxistas (65-69), contribuciones sociológicas (70-74) y la gramática generativa-transformacional (74-81); tendencias, que, al final del capítulo resume en un esquema como teorías marxistas (Chico Rico habla de psicolingüística soviética de ideología marxista), pragmatismo, empirismo lógico, filosofía hermeneútica, filosofía del lenguaje ordinario y gramática generativo-transformacional.

M.^a Victoria Escandell Vidal se circunscribe también al ámbito del uso lingüístico por parte de los intercomunicantes: “se entiende por *pragmática* el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios.” (Escandell, 1993: 16)

José Romera Castillo, a su vez, aborda el estudio de la pragmática identificándola con la retórica (Romera Castillo, 1980a: 31 y 91-92) y analiza el punto de vista pragmático desde una perspectiva totalmente diferente al habitual. Tal desvío puede deberse a que intenta relacionar quizá no demasiado acertadamente el aspecto verbal de Todorov con la pragmática de Morris. Aunque el punto de partida no es desacertado (“Una retórica o pragmática textual estudiará, pues, las relaciones del autor con la obra y las relaciones de la obra con los lectores.” (Romera Castillo, 1980a: 91), sí es discutible su desarrollo, pues en su análisis Romera Castillo se centra en las categorías de tiempo, visión o aspecto y modo (Romera Castillo, 1980a: 92 y ss.), que si bien coinciden con el aspecto verbal de Todorov, desvirtúan —al menos en parte— el verdadero análisis pragmático.

Y es que el mayor peligro que tienen esta variedad de concepciones sobre la pragmática es que esta venga a asumir el estudio de todo el proceso comunicativo, que sería la tercera posibilidad.

Podemos afirmar, junto a M.^a del Carmen Bobes (1989: 99), que la pragmática está ensanchando su campo de estudio tanto que va a dejar de ser una parte de la semiótica para constituirse en la semiótica en su totalidad. Por supuesto, este es un punto sobre el que esta profesora no está en absoluto de acuerdo (Bobes, 1989: 102). Según

nuestro parecer, es justamente esta ampliación desmesurada del campo pragmático la que conduce a esta situación. Se ha señalado, en efecto, como virtud propia de la pragmática, su dimensión eminentemente interdisciplinar (Bobes, 1989: 104; Schlieben-Lange, 1987: 12). Esto, en principio, no es malo; sí lo es, empero, convertir la pragmática en un "cajón de sastre" (Levinson, 1989: 8; Julio, 1998: 7) en el que se intente dar solución a tal cantidad (y disparidad) de aspectos que se acabe, a la postre, por negarle cualquier encomienda científica rigurosa.¹⁰² Quizás fuese mejor que éstos pudieran solucionarse creando una nueva parte de la semiótica, que, aunque probablemente muy vinculada al nivel pragmático —y eso no es un problema: recuérdese que las partes de la pragmática tienen entre sí unos importantes nexos; incluso podría compartir con la pragmática su carácter de base de la semántica y de la sintaxis—, pueda solucionar todos estos problemas terminológicos —y, por tanto, metodológicos— que arrastra la semiótica desde hace años en lo que nosotros consideramos una falta de identidad. La propuesta está ahí. De todos modos, cuando menos, es necesario restringir el campo de la pragmática a la relación de los signos con sus usuarios y, en todo caso, ampliarla también al estudio de la relación de los signos con sus usuarios y con el contexto, aunque ya hemos visto la necesidad de separar componentes que creemos totalmente autónomos. Por lo tanto, comprendemos perfectamente que para muchos autores el estudio del contexto pueda llevarse a cabo a través de la pragmática. Pero no es menos cierto que, a fuerza de ensanchar ese campo, nos estamos quedando con una disciplina con límites borrosos y —lo que es más

¹⁰² ¡Qué clarividente se mostraba Max Black (haciendo referencia a la teoría de Austin de la performatividad) cuando afirmaba que el "peligro [...] reside en que un término, comparativamente claro y fructífero, aunque quizás no bien definido [...] sea tan maltratado y descalificado por la crítica filosófica que quede virtualmente desprestigiado para todo fin práctico." (Black, 1969: 182)!

peligroso— inabarcables. No es tiempo este de caer en nominalismos: desde luego, el estudio contextual del hecho lingüístico y literario es decisivo para estos dos ámbitos de estudio. Pero puede parecer absurdo tener que defender a capa y espada que esta circunscripción tenga que denominarse necesariamente “pragmática”. Llamemos las cosas como las llamemos, es conveniente reservar en dos parcelas distintas el estudio de la tríada básica de la comunicación, por un lado, y las interrelaciones de esta tríada con el contexto por otro lado que, si no opuesto, si no totalmente distinto, puede ser, en cierto modo independiente. Por tanto, dado que, como hemos dicho más arriba, las partes de la semiótica suponen campos interrelacionados, no creemos que sea un gran obstáculo distinguir cuatro dimensiones de la semiótica (dimensión sintáctica, dimensión semántica, dimensión pragmática y dimensión contextual), o, si se opta por ser innovador pero no iconoclasta, se puede realizar una subdivisión dentro de la pragmática entre una rama enunciativo-receptora y una rama contextual.

Aunque ya lo hemos advertido más arriba, hemos de subrayar que el mismo Morris establece una jerarquía entre las partes de la semiótica: "En una presentación sistemática de la semiótica, la pragmática presupone tanto la sintaxis como la semántica, así como esta última presupone a su vez la anterior" (Morris, 1985: 73)¹⁰³.

¹⁰³ Albaladejo, 1986: 25-29; Albaladejo, 1987: 183, 227 y 228; Chico Rico, 1987: 37-38; Bobes, 1989: 97; Albaladejo, 1992: 71; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245 (véanse más referencias en estas obras). Para el contexto pragmático como intercesor en el proceso semántico, véase Wunderlich, 1972: 35-36. “La tripartición de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática dista mucho de ser un esquema en el que estas tres secciones tengan posiciones equivalentes. Cada una posee una situación diferenciada desde la que actúa conjuntamente con las demás en la organización semiótica, que no se sostendría si faltase alguna de estas secciones. En este sentido, la pragmática lingüística es entendida como disciplina semiótica parcial que envuelve la sintaxis y la semántica” Albaladejo, 1992: 71; Schneider, 1975: 16 y ss.; Carnap, 1942: 13; Ramón Trives, 1980: 17-18. Se podría dar, pues, el siguiente esquema:

2.2.2 LA TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA^{104 105}

Aunque no es éste un terreno de estudio en el que tengan cabida las afirmaciones absolutas, creemos que la mejor manera —aunque pueda que no sea la única— de encauzar un estudio pragmático es canalizarlo a través de la teoría de los actos de habla (cf. van Dijk, 1980: 270; Levinson, 1989: 217). Esta afirmación de que los actos de habla son los auténticos impulsores del estudio pragmático queda avalada por Herman Parret (1980: 173) y Maingueneau (1990: 5).

En principio, dedicaremos a unas pocas líneas a los antecedentes de la teoría de los actos de habla¹⁰⁶ (Bernárdez, 1982:59-60; Levinson, 1989: 218-223)¹⁰⁷ se han citado a Aristóteles, Humboldt, Hermann Paul, el behaviorismo, Jespersen, Coseriu, Chomsky, Wittgenstein... Desde

{Pragmática [Semántica (Sintaxis)]}

¹⁰⁴ No se ha llegado todavía a un acuerdo sobre la traducción española de la expresión inglesa *speech act*. José Domínguez Caparrós (1987: 83n.) opta por la expresión "acto de lenguaje". Las razones que aduce para inclinarse por esa opción se refieren a la posible confusión con uno de los elementos de la dicotomía saussureana de lengua/habla en el caso de la traducción por "acto de habla"; y defiende, frente a la traducción por "acto lingüístico", la mayor concreción de la expresión acto de lenguaje. Nosotros elegiremos la expresión "acto de habla", en primer lugar, porque vemos difícil que a estas alturas no pueda distinguirse claramente entre el tecnicismo "habla" en contraposición a "lengua" y el término *habla* en otro tipo de contextos (y más hoy en día, que la expresión "acto de habla" ha pasado a ser de cuño corriente en la lingüística actual); y, en segundo lugar, porque creemos que es mucho más apropiado para expresar lo que Austin quería decir (¿hacer?) con esa expresión. Desde el punto de vista negativo, lo que *no* debe hacerse es utilizar en obras en castellano el término inglés, con el débil argumento de que "Al fin y al cabo, son angloparlantes los críticos que más han estudiado y difundido los *speech acts* y le han dado como carta de naturaleza." (Alborg, 1991: 228n.)

¹⁰⁵ Paralela a esta expresión de "acto de habla", también podremos encontrarnos en la obra de Austin con la palabra *utterance*, que Ferrater Mora ha traducido como "proferencia" (Ferrater Mora, 1979: III, 2707), y también como "decires" (Ferrater Mora, 1980: 155-175).

¹⁰⁶ Para una bibliografía detallada sobre los actos de habla, además de las numerosas referencias que haremos nosotros a lo largo de estas páginas, puede consultarse la que cita Francisco Chico Rico (1988: 126n.).

¹⁰⁷ Bien es verdad que, en sentido estricto, más que de antecedentes de esta teoría en particular, los autores que hablan de ello se acaban refiriendo, en particular, al hablar como actividad.

luego, no es nuestro objetivo en estos instantes hacer una investigación "arqueológica" de la expresión, ni nada que se le parezca; solamente destacaremos que pudo ser Karl Bühler (Bühler, 1979: cap. 4) en 1934 el primero que utilizó el término (*Sprechakt*) (Rigau, 1988: 186).

Interesa destacar la importancia de la teoría de los actos de habla para los estudios lingüísticos y literarios. Un autor de la relevancia de Dieter Wunderlich dice al respecto:

I regard the notion of 'speech act' as one of the most fruitful notions of contemporary linguistic theorizing. It orients our scientific endeavours towards the function of language in human communication. In doing so, it allows for a combination of different methods and fields of linguistic, as well as of philosophical investigation, such as, e. g., the theory of grammar, the theory of meaning and the theory of discourse.

(Wunderlich, 1980: 291)¹⁰⁸

En parecido sentido se expresa asimismo Harald Weinrich:

"La teoría de los actos de habla o de las acciones de habla [...] significa sin duda un cierto enriquecimiento para el programa de la lingüística y de la pragma-lingüística. La lingüística del texto y la pragma-lingüística han conseguido –juntas o por separado– en los últimos años romper las concreciones de la lingüística de la oración y abrir a la lingüística un nuevo y amplio campo de problemas."

(Weinrich, 1981: 38).¹⁰⁹

Alonso-Cortés (1993: 219-220) nos desvela un aspecto importante de la teoría de los actos de habla: la distinción de las oraciones en declarativas, exhortativas, interrogativas, etc. efectuada por la gramática tradicional, en muchos casos tiene un componente más pragmático que gramatical:

"Lo que hace que una oración sea declarativa, interrogativa, exhortativa, etc. no es (al menos en español) un factor estructural, sino pragmático: la intención del hablante de comunicar un contenido que acompaña necesariamente a la mera estructura gramatical. Cuando un hablante dice algo, no solamente dice o profiere (emite ciertos ruidos) sino que, generalmente, *quiere decir algo*. Este querer decir algo literalmente es la

¹⁰⁸ También Teun van Dijk habla del análisis de los actos de habla como tarea principal que ha de abordar el estudio pragmático (van Dijk, 1980: 241) Véase también Ferrater Mora, 1979: III, 2707.

¹⁰⁹ No obstante, Weinrich ve también inconvenientes a esta teoría, que consignamos más abajo.

intención o fuerza pragmática de la oración la cual consiste en la acción intencional de decir." Y esto se manifiesta a través de los actos de habla.

En cuanto a la tipología de los actos de habla, vimos más arriba que Austin, a través de su convicción de que hablar es hacer, llegó a la necesidad de establecer una tipología de los actos de habla (Austin, 1982¹¹⁰). El seguidor que profundizará y matizará la teoría del oxoniense de manera más brillante es John Searle, para adaptarla y modificarla según sus teorías filosóficas sobre el lenguaje¹¹¹. Su diferencia con Austin radica, sobre todo, en dos puntos: en primer lugar, no distingue exactamente los mismos tipos de habla que Austin; en segundo lugar, Searle establece la diferencia entre unas reglas constitutivas (Ferrara, 1998a: 14-15) y unas reglas normativas (preexistentes). Ambos coinciden en que hablar es emitir/realizar actos de habla.

Los actos de habla tienen las siguientes características: son unidades fundamentales de la comunicación verbal; los actos de habla son manifestaciones de la ejecución lingüística, además, son clasificables por formas de interacción social (orden, promesa, etc.); por último, los actos de habla tienen unas reglas que condicionan su realización.

En un acto de habla intervienen un hablante, un oyente, una expresión y un contexto de preferencia (Alonso-Cortés, 1993: 220)

¹¹⁰ La citada tipología puede verse expuesta por doquier. Citaremos, sin ánimo, por supuesto, de dar una nómina completa, a los siguientes: Ducrot y Todorov (1974: 284-385), Marchese y Forradellas (1986: 15-17), Rigau (1988: 190-192), Dijk (1980: 278-289), Ohmann (1987b: 22-24), Domínguez Caparrós (1987: 86-88); Schlieben-Lange, 1987: 46; Chico Rico (1988: 120-121), Camps (1976:88-89), Yllera (1986:188-189), Ferrater Mora (1979: II, 1618), Schmidt (1977: 123-127) y Levin (1987: 63-64); Domínguez Caparrós, 1989: 567-568; Maingueneau, 1990: 7; Bustos Guadaño, 1992: 49-54; Alonso-Cortés, 1993: 219-222; Escandell, 1993: 67-71; Brown y Yule, 1993: 286-287; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 188-189; Calvo Pérez, 1994: 174 y ss.; Levinson, 1989: 227 y ss.

¹¹¹ Su producción en este campo es amplísima: Searle, 1986; 1977; 1980: 221-232; 1976; 1992: 187 y ss. Puede verse, además: Rigau, 1988: 190-192; Schmidt, 1977: 57-62; Hierro Pescador, 1980-1982: II, 158-167; Chico Rico, 1987: 123-126; Domínguez Caparrós, 1987: 88-90; Searle, 1980: 228; Bustos Guadaño, 1992: 58-65; Escandell, 1993: 72-90.

Austin distingue tres tipos de habla: acto de habla locutivo, acto de habla ilocutivo y acto de habla perlocutivo¹¹². Dentro de cada uno de estos tipos de actos de habla reflejaremos, también, la tipología de Searle. No obstante, para no llevar a la confusión al relacionar la teoría de ambos filósofos, seguimos la útil tabla comparativa de Chico Rico (1988: 124; cf. Schlieben-Lange, 1987: 51) entre los tipos de habla diferenciados por Austin y Searle.

El acto de habla locutivo¹¹³ es el acto de decir algo, una actividad en la que se emiten unos ruidos (fonética), con unas determinadas reglas de construcción (sintaxis) y con un significado determinado (semánticas) (cf. van Dijk, 1980: 279-281; Berrendonner, 1987: 14; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 198-199). Siendo más precisos, podemos ver que Austin distingue, dentro de los actos locutivos, entre: acto fonético (acto de emitir ciertos ruidos o sonidos), acto fático (acto de articular ciertos sonidos pertenecientes a un vocabulario y emitirlos conforme a una construcción gramatical determinada) y acto rético (acto de usar tales vocablos con un sentido y una referencia). Podemos relacionar el acto locutivo de Austin con dos tipos de actos de habla que distingue Searle: acto de enunciación (acto de enunciar palabras, morfemas, oraciones, etc. —*performing uttering acts*—) y acto proposicional (acto de referir y predicar —*performing propositional acts*—).

¹¹² Es necesario tener claro que hay que entender esta división no como actos diferentes, sino tres subactividades que pueden distinguirse en cada manifestación lingüística. Todo enunciado, pues, contiene, en mayor o menor medida, los tres actos (un acto lleva a otro), aunque, a la manera de las funciones del lenguaje de Jakobson, siempre predomine uno sobre los demás. Cfr. Calvo Pérez, 1994: 175-176; Escandell, 1993: 69. “La distinción entre estos tipos de actos es sobre todo teórica, ya que los tres se realizan a la vez y simultáneamente: en cuanto decimos algo, lo estamos haciendo en un determinado sentido y estamos produciendo unos determinados efectos. Pero es interesante distinguirlos porque sus propiedades son diferentes: el acto *locutivo* posee *significado*; el acto *ilocutivo* posee *fuerza*; y el acto *perlocutivo* logra *efectos*.” (Escandell, 1993: 69)

¹¹³ Austin divide el acto locutivo en tres actos (acto fonético, acto fático y acto rético). Searle no considera un sólo acto, sino dos: el acto de emisión (que corresponde a los actos fonético y fático) y el acto proposicional, dividido por Searle en acto de referencia y acto de predicación (que corresponde al acto proposicional).

El acto de habla ilocutivo¹¹⁴ es el acto que tiene lugar al decir algo. Supone una información, una amenaza, un consejo, una advertencia, etc.¹¹⁵ ¹¹⁶ Searle también distingue en su taxonomía el acto ilocutivo ("*performing illocutionary acts*"). Consiste en enunciar frases en determinados contextos y situaciones. Puede consistir en enunciar, preguntar, mandar, prometer, etc. (cf. Alonso-Cortés, 1993: 220). En Searle los actos ilocutivos tienen un estatuto, en cierta medida, diferente al de Austin. Para Searle los actos ilocutivos han de tener las siguientes condiciones: condiciones preparatorias (la persona que ejecuta el acto de habla ha de ser la persona adecuada para hacerlo), condiciones de sinceridad (la persona que ejecuta el acto de habla ha de ser sincera) y condiciones esenciales (la persona que ejecuta el acto de habla ha de tener la intención de que llegue al receptor la fuerza ilocutiva de su enunciación) (cf. Escandell, 1993: 80-81; Núñez y del Teso, 1996: 89). La performatividad tiene una estrecha relación con los actos de habla ilocutivos. En lo tocante a este punto, la performatividad de la ilocución puede venir expresada directamente, puede estar expresada de otra manera (acto de habla indirecto) o puede, simplemente, no estar expresada (presuposición) (Baylon y Mignot, 1996: 129-130).

Los actos de habla ilocutivos tienen gran importancia de cara al estudio de la comunicación lingüística (van Dijk, 1980: 281). Tanto es

¹¹⁴ Coinciden en su nomenclatura Austin y Searle. Véase Acero, Bustos y Quesada, 1989: 214-222; Bustos Guadaño, 1992: 54 y ss.; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 189 y ss; Baylon y Mignot, 1996: 115-117.

¹¹⁵ Hay autores que en fecha temprana establecen conceptos en cierto modo semejantes al que venimos tratando. Tal es el caso de Luis J. Prieto, que, entre las dos indicaciones que contienen para él una señal o instrumento destinado a transmitir mensajes entre un emisor y un receptor, una de ellas, la indicación notificativa, que indica al receptor que el emisor se propone transmitirle un mensaje, puede vincularse —claro es, con las debidas cautelas— al concepto de acto ilocutivo.

¹¹⁶ Como acertadamente expone Seymour Chatman (1990: 174), un acto ilocutorio puede tener variedad de actos locutivos y perlocutivos. Por ejemplo, el acto ilocutivo de *predecir* puede ser expresado por infinidad de vías locutivas y puede conducir a una gran cantidad de actos perlocutivos (enseñar, persuadir, irritar, asustar, etc.): "cualquier locución [...] puede ser expresada como una serie de locuciones, que usan distintos elementos sintácticos y léxicos. Y, dependiendo del contexto, puede dar lugar a una gran variedad de perlocuciones en un destinatario (inclusive el no tener ningún efecto." (*Ibid.*)

así, que Searle califica al acto de habla ilocutivo como la unidad mínima de comunicación lingüística¹¹⁷:

La unidad de comunicación lingüística no es, como generalmente se ha supuesto, ni un símbolo ni la palabra ni la oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien lo que constituye la unidad básica de la comunicación lingüística es la *producción* de la instancia en la realización del acto de habla. Para establecer más precisamente este punto: la producción de la oración instancia bajo ciertas condiciones es el acto ilocucionario, y el acto ilocucionario es la unidad mínima de la comunicación lingüística.

(Searle, 1977: 14)

También Victoria Camps concede una importancia fundamental a los actos ilocutivos al afirmar que

interesa el enunciado en el acto de ser dicho (es decir, la "ilocución"), con lo cual se quiere poner de manifiesto la importancia del hablante y, sobre todo, de su comportamiento, de la actividad que ha de desplegar para que lo que trata de comunicar logre su objetivo.

(Camps, 1976: 88-89n)

No nos detendremos aquí a estudiar con profundidad la taxonomía que hace John R. Searle de los actos ilocutivos. Para ello, remitimos a Searle (1986) y Chico Rico (1988: 124-126).

Alonso-Cortés nos aporta una interesante subtipología de los actos ilocutivos (1993: 221-222; cf. Baylon y Mignot, 1996: 132-133) reproduce la siguiente:

- a. Actos ilocutivos que "representan acciones comunicativas al responder a una situación en que el hablante tiene la intención de que el oyente reconozca su actitud subjetiva." (Alonso-Cortés, 1993: 222):
 - Constativos: "expresan la creencia del hablante y su intención de que el oyente tenga una creencia similar" (Alonso-Cortés, 1993: 221): asertivos (*afirmar, declarar, afirmar, mantener*), predictivos (*predecir,*

¹¹⁷ Cf. Iser, 1989b: 167; Ángel López García (1985: 618) llega a afirmar, incluso, que un enunciado puede carecer de otros actos, pero nunca del acto ilocutivo. Para Victoria Camps "realizar un acto locucionario es siempre y al mismo tiempo realizar un acto ilocucionario" (Camps, 1976: 88).

profetizar, prever), retrodictivos (*narrar, contar*), descriptivos (*identificar, clasificar, caracterizar*), adscriptivos (*atribuir, predicar, adscribir*), informativos (*anunciar, informar, insistir, testificar, notificar*), conformativos (*juzgar, valorar, verificar*), concesivos (*reconocer, admitir, permitir, conceder, confesar*), retractativos (*abjurar, corregirse, renunciar, repudiar*), conformativos (*aceptar, estar de acuerdo*), disconformativos (*disentir, rechazar*), disputativos (*disputar, objetar, protestar, cuestionar*), replicativos (*responder, replicar*), sugestivos (*sugerir, conjeturar, adivinar, especular*), supositivos (*suponer, asumir, postular*).

- Directivos: "expresan la actitud del hablante hacia alguna acción futura, y con tal actitud el hablante expresa la intención de que su preferencia sea una razón para la acción del oyente" (Alonso-Cortés, 1993: 221): requisitorios (*rogar, implorar, invitar, requerir, solicitar*), interrogativos (*interrogar, preguntar por*), prohibitivos (*prohibir, proscribir*), permisivos (*autorizar, consentir en, excusar, perdonar, sancionar*), consultivos (*advertir, recomendar, aconsejar*).
 - Coercitivos: "actos que obligan al que habla o que proponen una obligación al que habla" (Alonso-Cortés, 1993: 221): promisorios (*prometer, jurar, garantizar, invitar*).
 - Cumplimentativos: "expresan ciertos sentimientos apropiados a ciertas circunstancias del oyente. Expresan tal acto verbos que significan las disculpas, condolencias [...], congratulaciones [...], saludos y gracias." (Alonso-Cortés, 1993: 222).
- b. Actos de habla convencionales. Actos de habla ilocutivos con implicaciones convencionales en una sociedad determinada y en un contexto determinado:
- Resultativos: "efectúan cambios en los estados de cosas dentro del marco social institucional en que se producen" (Alonso-Cortés, 1993: 222): votar algo o a alguien, tomar posesión de un cargo. "En

general, son inlocuciones convencionales todas las que acompañan a actos institucionales, pues conllevan la creencia mutua de que decir tal cosa en tal lugar tiene tal efecto." (Alonso-Cortés, 1993: 222).

- Veridictivos: "son determinaciones de un hecho" (Alonso-Cortés, 1993: 222). A diferencia de los resultativos, Por ejemplo, cuando un juez emite un veredicto o cuando un policía realiza una detención las palabras no suponen el hecho de su ejecución, sino que son determinaciones de ese hecho.

Una de las cuestiones centrales en lo que a los actos de habla ilocutivos se refiere es la noción de *fuerza ilocutiva*. La fuerza ilocutiva (cf. van Overbeke, 1980: 447-450; Bierwisch, 1980; Wunderlich, 1980: 292-293; Bustos Guadaño, 1992: 54-55; Núñez y del Teso, 1996: 88 y ss.) es la que sostiene que dichos actos poseen una "fuerza", es decir, producen un cierto efecto en el receptor —lo que no debe llevarnos a confundir esto con la obtención de una determinada reacción en el receptor— que sería la base del acto perlocutivo: la fuerza ilocutiva se cumple cuando se dan todos los requisitos para que el emisor haya realizado un acto de habla según unas condiciones dadas y unas circunstancias apropiadas—. No faltan, tampoco, críticas y correcciones a la noción de acto ilocutivo y fuerza ilocutiva.¹¹⁸ Según Alain Berrendonner (1987: 14-15; cf. Reyes, 1990: 28), "sólo nos queda definir el valor ilocutorio de un enunciado de manera puramente negativa: es lo que *no* es su significación." No obstante, Berrendonner coincide con Austin en introducir una nueva entidad semántica que queda especificada gracias a dos ejes de oposición, si bien insiste en que no son propiedades positivas, sino negativas, ya que definen lo

¹¹⁸ Como ejemplos de críticas y precisiones a la noción de fuerza ilocutiva de Austin se encuentran los estudios de L. J. Cohen y Furberg (Ferrater Mora, 1979, II: 1619).

illocutivo por lo que no es (Berrendonner, 15-16): el eje de las funciones del lenguaje (lo illocutivo, frente a lo locutivo, trasciende lo meramente denotativo y referencial); y el eje de lo convencional: lo illocutivo “es una propiedad [frente a los actos perlocutivos, que pueden ser variables] siempre predecible ya que se funde en una convención explicitable” (Berrendonner, 1987: 15). De ahí que este crítico francés nos ofrezca este cuadro (*ibíd.*) para distinguir los 3 tipos de actos de habla:

	- función denotativa	+ función denotativa
+ convencional	ILOCUTIVO	LOCUTIVO
- convencional	PERLOCUTIVO	

El acto de habla perlocutivo¹¹⁹ sería el acto que tiene lugar porque se dice algo: el receptor, ante las palabras del emisor, se asombra, se convence, se asusta, etc. La naturaleza del acto de habla perlocutivo radica, pues, en que el emisor consiga causar en el receptor la impresión o sensación que se había propuesto. Según Searle, los actos perlocutivos no son sino los efectos o consecuencias que producen los actos illocutivos. En efecto, los actos illocutivos se encuentran en el lenguaje, mientras que los actos perlocutivos no se encuentran en el lenguaje, sino que se logran gracias a él (Bobes, 1988e: 178n).¹²⁰ Para una explicación más detallada de los actos perlocutivos, puede acudir a las obras de Victoria Camps y de Ferrater Mora (Camps, 1976: 88 y Ferrater Mora, 1979: III, 2549), además, claro está, de las obras de Austin y Searle anteriormente citadas.

¹¹⁹ Austin y Searle coinciden en su nomenclatura.

¹²⁰ Las dificultades de distinción entre actos illocutivos y perlocutivos queda bien recogida en Levinson, 1989: 227.

En cualquier caso, es conveniente tener en cuenta algunos aspectos no siempre subrayados. En primer lugar, que el acto perlocutivo es el único que depende a la vez del emisor y del receptor, ya que no se realiza como tal hasta que éste no da una respuesta o actúa positivamente respecto a la intención de aquél¹²¹. Y, en segundo lugar, pensamos que el estudio de los actos de habla perlocutivos no tiene por qué limitarse solamente al *movere*, dicho en términos de retórica clásica, sino que pueden interpretarse como tales actos, también, aquellas señales de sorpresa por parte del receptor, lo que no deja de tener interés, sobre todo, en el estudio de la literatura¹²².

Hay que advertir, antes de acabar con este apartado, que la distinción entre ilocutivo y perlocutivo no le resulta demasiado fácil a Austin (Austin, 1982: 166-167; Schlieben-Lange, 1987: 47-48; Chico Rico, 1987: 121-122; Searle, 1977: 23-28). El campo de batalla en este sentido, en el que esta vez no tomaremos parte, se funda en la distinción defendida por Austin entre la convencionalidad del acto ilocutivo y la no convencionalidad del acto perlocutivo. Creemos que Schmidt (1977: 61n), siguiendo a Tutescu, es más claro cuando dice que "El término 'ilocutivo' se relaciona con la estructura interna de una acción, 'perlocutivo', en cambio, con los resultados particulares que dicha acción produce." También debemos a Schmidt (1977: 59-60n) la transmisión de otra diáfana distinción que hacía Alston al decir que los actos ilocutivos presuponen actos locutivos pero no actos perlocutivos,

¹²¹ Y es esta la única manera de entender los actos de habla perlocutivos para delimitar la no siempre nítida frontera de éstos con los actos de habla ilocutivos. Así pues, según nuestra manera de entenderlos, en un mismo enunciado pueden estar implícitos todos los tipos de actos de habla, y sólo depende del predominio de una intención o de otra el que pueda hablarse de un tipo de ellos en particular.

¹²² Piénsese, por solo poner un caso, en el rendimiento que daría esta interpretación en relación a una posible investigación del fenómeno estructural de la desautomatización visto a la luz de la teoría de los actos de habla.

pero no puede ocurrir a la inversa, que los actos perlocutivos puedan ser medios de los actos ilocutivos. Ferrater Mora (1979: II, 1618-1619; 1980: caps. V y VI) también cita a Alston para explicar la diferencia entre ilocutivo y perlocutivo.

Henk Haverkate, por su parte, descompone los actos de habla de la manera siguiente (Haverkate, 1998: 30 y ss.):

ACTO DE HABLA	Acto perlocutivo			
	Acto nuclear	Acto instrumental		
		Acto funcional	Acto ilocutivo	
			Acto proposicional	Acto referencial

Acabaremos este punto dedicando unas pocas líneas a las objeciones y aportaciones efectuadas a la teoría de los actos de habla.

Ni que decir tiene que esta sugerente teoría de Austin y Searle ha contado tanto con la crítica hacia alguno de sus aspectos como con la revisión y puesta al día de algunos de sus planteamientos. Seguimos fundamentalmente en este punto la formidable exposición de este hecho por Francisco Chico Rico (Chico Rico, 1987: 126-127 y 209-217).

Las principales objeciones que se han hecho a esta teoría son las siguientes: estar centrada en el nivel oracional sin atender al nivel textual; contar únicamente con un tipo de comunicación acústica y momentánea; no abordar una teoría de la interacción comunicativa ni dar cuenta de la realidad total de la comunicación lingüística al ceñirse a un determinado tipo de expresiones. Weinrich añade además el problema de la precisión de los actos de habla fijados por Searle y sus continuadores (Weinrich, 1981: 38-40), y Alessandro Ferrara (1998a: 15; 1998b) es la excesiva simplicidad de los contextos verbales a los que se aplican las condiciones de adecuación. Para Weinrich, "la teoría de los actos de habla por lo pronto sigue siendo todavía lo que ella investiga con predilección: una promesa." (Weinrich, 1981: 39).

Además, otra de las objeciones que manifiesta Weinrich a la teoría de los actos de habla es su tendencia a la fragmentación excesiva de la realidad lingüística: "La teoría de los actos de habla no debe inducir a la lingüística a empaquetar la realidad en cajitas." (Weinrich, 1981: 40).

Lo más importante, a nuestro modo de ver, de estas objeciones es que no son insalvables. Ya se han hecho algunas propuestas —y las aportaciones son cada vez más numerosas, y, lo que es más importante, más provechosas— que amplían este fecundo campo de estudio. Estas propuestas y aportaciones promueven: el estudio tanto de los textos escritos como de los textos orales; el estudio tanto de textos literarios como de textos no literarios; la ampliación de su campo de estudio al terreno textual.

El máximo responsable de todas estas aportaciones es Teun van Dijk. Destaquemos, por su importancia, la ampliación del estudio de la teoría de los actos de habla al ámbito textual (van Dijk, 1976: 36-37; van Dijk, 1980: 325-344; 1988: 58-76; Rigau, 1988, 197-198; Urrutia, 1992: 66)¹²³. Con su noción de macroacto de habla, van Dijk hace que la secuencia de actos de habla pueda englobarse en un acto de habla superior, que es el llamado macroacto de habla:¹²⁴

Como las oraciones, los actos de habla rara vez ocurren aisladamente: es más frecuente que realicemos *secuencias* completas de actos de habla.

(van Dijk, 1988: 63)

puede que ciertos actos de habla no sean adecuados por separado, sino únicamente en relación a la adecuación de otros actos de habla de la secuencia o del 'macroacto de habla'

(van Dijk, 1988: 70-71)

un macroacto de habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados.

(van Dijk, 1988: 72)

¹²³Para Liliane Tasmowski-De Ryck (1980: 601), la teoría de los actos de habla ha de estudiarse en el nivel transfrásico: "L'impact de la théorie des actes de langage se situe non pas tant au niveau de la grammaticalité des phrases isolées, qu'au niveau de leur paraphrasabilité".

¹²⁴ Cfr. Cuesta Abad, 1991: 189; Haverkate, 1998: 27-28.

También nos habla de esta noción de macroacto de habla
Dominique Maingueneau:

“Quand on s'intéresse non à des énoncés isolés mais à des textes, comme c'est le cas en littérature, on ne peut se contenter de travailler avec des actes de langage élémentaires (promettre, prédire...). La pragmatique *textuelle* est confrontée à des séquences plus ou moins longues d'actes de langage qui permettent d'établir à un niveau supérieur une valeur illocutoire globale, celle de **macro-actes de langage**.”

(Maingueneau, 1990: 11-12)

Es en este contexto donde podemos insertar la noción de macroestructura (Ballmer, 1976; van Dijk, 1980: 195 y ss.; Albaladejo, 1981: 117-118; García Berrio y Albaladejo, 1983; García Berrio, 1994: 152 y ss.; Núñez Ladevéze, 1991: 88-92), que puede ser macroestructura sintáctico-semántica (macroestructura propiamente dicha)¹²⁵ y macroestructura pragmática (macroacto de habla). Con el macroacto de habla (macroestructura pragmática) obtenemos otra vía de acceso a la composición del discurso, y esto conduce a que esta macroestructura pragmática pueda considerarse como integrante de la *dispositio* textual. Esto supone, además, que nos encontremos dentro de las funciones globales del discurso (van Dijk, 1988: 73) con categoría semejantes en todos los niveles.

2.2.3 LA PRAGMÁTICA LITERARIA

Antes que nada, hay que tener muy presente que un estudio pragmático de la Literatura (García Berrio, 1979b: 8; Albaladejo, 1983: 191-193; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245 y ss.; Paz Gago, 1993: 124) no significa un abandono del texto como centro primordial de interés:

¹²⁵Véase la distinción que realiza Antonio García Berrio (1994: 152-153) entre macrocomponente y microcomponente textuales.

En cuanto a la pragmática literaria, reproducimos las palabras del profesor Albaladejo en las que se nos delimita el ámbito de actuación de esta disciplina:

“La pragmática, al ocuparse de las relaciones entre los comunicantes y el signo [...] y entre éstos y el contexto [...], es la vía de entrada de la poética lingüística en el estudio de las relaciones entre autor, receptor, texto y contexto de la comunicación literaria, las cuales están orientadas hacia la obra literaria.”

(Albaladejo, 1992: 19)

La ampliación del estudio literario hacia la pragmática ha hecho posible estudiar el hecho literario en toda su complejidad¹²⁶

Continuemos con unas interesantes palabras de José Domínguez Caparrós (Domínguez Caparrós, 1987: 83-84):

Si tomamos como modelo las tres ramas de la semiótica diferenciadas por Morris [...], podemos asociar con cada una de ellas otras tantas corrientes de los estudios literarios. Y así, podría decirse que con la semántica se asocian los estudios centrados en el contenido de la obra literaria, mientras que con la sintaxis lo hacen las investigaciones estructuralistas. Pero a la pragmática no ha podido encontrarse un parentesco, hasta muy recientemente, entre los estudios de la literatura, de la importancia de corrientes anteriores: quizá algunas observaciones de la sociología de la literatura; quizá también algunas observaciones de la poética tradicional —cuando habla de la finalidad de la literatura (recordemos el *prodesse* o *delectare* horaciano)—, o de la retórica —en concreto, las partes que tratan de la *memoria* y la *actio*, aunque se refieren al discurso oratorio y no a la literatura—.

Parece, pues, que la pragmática era la única rama de la semiótica que quedaba por desarrollar y que, antes o después, había de predominar en la orientación de los estudios literarios.

Si bien son matizables las observaciones del profesor Domínguez Caparrós en lo que concierne a la retórica, pues pensamos, con Tomás

¹²⁶ Ya lo decía el profesor Antonio García Berrio (1979b: 7n): “La consideración del componente pragmático del discurso poético o literario constituye la explícita forma de una intuición vieja, pero por lo general no bien precisada, de la especificidad literaria del discurso. El componente pragmático [...] se canalizaba y desdibujaba en los pasados años de desarrollo de la Poética lingüística, en todo caso como un aspecto tangencial y punto de vista secundario en la explicación de los niveles básicos [...] de investigaciones de estilemas poéticos [...]. Sin embargo, no cabe duda de que tanto las actitudes del emisor y receptor en el acto de comunicación literaria [...], así como el conjunto de rasgos y convencionalismos del canal, el mensaje y el código poéticos, constituyen la verdadera base privilegiada en la definición de la especificidad literaria y poética de tal tipo de discurso”. También es interesante mostrar la opinión del profesor Tomás Albaladejo: “La ampliación de la poética lingüística en la dirección pragmática [...] ha permitido contar con una armazón teórica que abarca el hecho literario en su totalidad y que cuenta con la inclusión de los procesos de producción y recepción en una compleja organización de la comunicación literaria” (Albaladejo, 1992: 19). Cfr. Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245.

Albaladejo, que el fenómeno retórico tiene en general un carácter esencialmente pragmático (García Berrio, 1983: 364-366; García Berrio y Albaladejo, 1983: 131; Chico Rico, 1987; Pozuelo, 1988: 14; Albaladejo, 1989: *pássim*; Albaladejo, 1993; Garrido Gallardo, 1994: 24; Mayoral, 1994: 275 y ss.) que no se reduce tan sólo a la *memoria* y la *actio*, hemos de reconocer, sin embargo, que este autor acierta plenamente en su análisis acerca de la pragmática, pues, en efecto, era una rama de la semiótica que precisaba una mayor atención en el estudio de la literatura¹²⁷, atención que está acaparando en estos últimos tiempos entre los estudiosos de la literatura.

El profesor Domínguez Caparrós (1992: 47) destaca como fuentes principales de la pragmática literaria la filosofía analítica, la teoría de los actos de habla y las aportaciones de Bajtin.

La aplicación de la pragmática al estudio de la literatura permite enjuiciar importantes características de la lengua literaria (García Berrio y Hernández, 1988: 96), pues ha posibilitado, para Gianfranco Bettetini, el estudio completo del texto, incluyendo al receptor (Bettetini, 1984: 28):

El giro pragmático ha permitido a los estudios semióticos no concentrarse únicamente sobre los sistemas de fuerzas en acto en el esquema estático de una obra o de un conjunto homogéneo de obras; sin prescindir de la consideración de su sistematización estructural, todo texto se analiza, también, en la dinámica de su querer-ser instrumento de conversación y diálogo. Por otro lado, un texto no se construye sino para ser leído, o consumido, o interpretado, o descodificado: la máquina textual funciona sólo en la relación de colaboración con su usuario receptor, sea éste ingenuo, competente o no, incluso, crítico. Haber privilegiado su instancia pragmática significa haber acercado el instrumento de investigación a la realidad del fenómeno analizado mucho más de cuanto se podía en el pasado.

¹²⁷ Una atención que reclama también Antonio Tordera cuando afirma que "la dimensión pragmática del arte, y en concreto de la literatura, no se ha realizado sistemáticamente hasta hoy, a pesar de que tanto en lingüística (a la que con excesiva frecuencia la semiótica ha recurrido) como en otras áreas (por ejemplo, teoría del conocimiento) se ve con mayor urgencia cada día la necesidad de asumir esta perspectiva. Pero el hecho es que, en contraste con los abundantes y fecundos estudios en sintaxis y semántica, el uso (pragmático) de la obra artística está iniciándose." (Tordera, 1980: 196).

La pragmática literaria claro es, surge de la pragmática lingüística (Pozuelo, 1988: 75), pero no hay que olvidar que las causas de esta influencia vienen dadas tanto por la influencia de la lingüística sobre la literatura en el siglo XX cuanto de la necesidad de la propia teoría literaria de ampliar su visión hacia otros campos de estudio¹²⁸.

Hemos también de tener en cuenta, por último, que, así como en la semiótica general la pragmática era la base de la semántica y de la sintaxis, ese mismo esquema se mantiene al referirnos a la semiótica literaria (Bobes, 1975: 74; Garrido Gallardo, 1982: 17).

2.2.4 LA TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA EN LITERATURA

José Domínguez Caparrós, uno de los autores que mejor conoce la teoría de los actos de habla, nos decía ya en 1992 que “la teoría de los actos de lenguaje cuenta ya con una *tradición* en su empleo en los estudios teóricos de la literatura.” (Domínguez Caparrós, 1992: 47).

La introducción de la teoría de los actos de habla al estudio de la literatura forma parte de la tendencia a romper con la visión unilateral inmanentista de los estudios estructurales sobre literatura en beneficio —que no en contradicción— de lo psicológico, lo sociológico, el uso y, en general, de factores anteriormente considerados como extraliterarios por las poéticas inmanentistas. De este modo, caben distintos acercamientos al estudio de la literatura desde esta perspectiva: puede intentarse estudiar la literatura bien como un acto de habla específico

¹²⁸ La pragmática puede concebirse como una superación tanto de la crítica puramente extrínseca como de la puramente inmanentista. En efecto, después de la reacción de la Poética lingüística contra la crítica extrínseca, hay que superar el nivel inmanentista —necesario, como reacción, en su momento— y ampliar el objeto de estudio del fenómeno literario para que la reflexión sobre éste no se empobrezca (García Berrio, 1973: 90-91; Albaladejo, 1983: 150 y 200).

(Austin, Searle, Ohmann, Levin), bien como un uso particular de los actos de habla o uso convencional (M. L. Pratt, van Dijk).¹²⁹

Empecemos por estos últimos autores que abordan los actos de habla en relación con el uso.

Mary Louise Pratt (Pratt, 1977; Pozuelo, 1988: 89-90; Domínguez Caparrós, 1987: 99-103; Domínguez Caparrós, 1989: 570-571; González Ochoa, 1990: 43-44; Wahnón, 1991: 115; Alborg, 1991: 251 y ss.; Domínguez Caparrós, 1992; Escandell, 1993: 242-244; Casas, 1994: 244-245). Para esta autora la literatura no es un acto de habla específico que separa el lenguaje literario del lenguaje estándar. Es partidaria de definir la literatura como 'uso' del lenguaje en unas circunstancias especiales. Pratt ataca el concepto de literariedad porque no ve manera de distinguir formalmente una narración literaria de otra natural¹³⁰: la diferencia radica únicamente en el uso. La autora, siguiendo el modelo de narración natural hecho por Labov, no ve diferencias entre la narración literaria y la narración natural (Pratt, 1977: 69):

From the point of view of structural poetics, this claim implies a redefinition of the relation between literary and nonliterary uses of language. It means that most of the features which poeticsians believed constituted the "literariness" of novels are not "literary" at all. They occur in novels not because they are novels (i.e., literature) but because they are members of some other more general category of speech acts. In other words, the "poeticity" or aesthetic organization of novels cannot be

¹²⁹ Según Dominique Maingueneau (Maingueneau, 1990: 23-25), no sólo puede aplicarse la teoría de los actos de habla al estudio de la literatura, sino que, incluso, la misma especificidad literaria en términos de actos de habla. Por ello, existen dos maneras de abordar este asunto: uno, pensar que existen actos de habla específicos de la literatura; otro, que la literatura es una imitación de los actos de habla del lenguaje estándar.

¹³⁰ Véase el capítulo "Natural narrative. What is 'Ordinary Language' really like", en Pratt, 1977: 38-78. Reproducimos, a este respecto, unas palabras suyas del prefacio de la obra que ilustran con palpable nitidez sus ideas (Pratt, 1977: VII): "the study suggests that much can be gained if we abandon the traditional assumption that literature exists by opposition to other uses of language and if we adopt instead an approach which looks at literature in terms of what it has in common with other varieties of discourse."

directly identified with or derived from the "literariness" and cannot, therefore, be used to define them as literature.

No debe hablarse de la literatura como una clase de lenguaje, sino como un uso del lenguaje (y por este motivo criticará la concepción de los formalistas¹³¹). Para Mary Louise Pratt hay que estudiar la lingüística del uso a través de la teoría de los actos de habla para aplicarla a la literatura, y saca de ello las siguientes conclusiones: la literatura forma parte del contexto lingüístico (sobrentendidos, convenciones, reglas, etc. Sirva de ejemplo el género literario); no hay que hablar de literariedad como una propiedad procedente de la forma del texto, sino como una convención entre el autor y el lector de la obra literaria, ya que es el lector, y no el texto, el que orienta hacia una situación lingüística literaria; la literatura, a través de la teoría de los actos de habla, puede definirse y estudiarse como cualquier otra clase de lenguaje. Al centrar el estudio sobre la situación lingüística de la literatura, Pratt extrae dos apreciaciones: que la literatura (pero no sólo la literatura, sino también la narración oral, las conferencias, etc.) se diferencia de otras formas comunicativas en que no participan los dos componentes humanos de la comunicación, sino sólo el emisor (por contrapartida, trata de ganarse al receptor dirigiéndose a él, a través de un prólogo, etc.); que la obra literaria tiene carácter definitivo, siendo este uno de los hechos por los que la literatura (y la literariedad) tenga para Pratt un carácter convencional, como institución literaria que forma parte del ámbito editorial, la crítica, etc.¹³².

Teun van Dijk (van Dijk, 1987; Pozuelo, 1988: 90) también se inclina, como Pratt, por considerar la comunicación literaria como un uso social. El lenguaje literario pertenecería a un macroacto de habla impresivo que pretende influir en el oyente para modificar su actitud de cara al contexto. Para este estudioso, la literatura pertenece a los

¹³¹ Crítica que desarrolla en el capítulo "The 'Poetic Language' fallacy" (Pratt, 1977: 3-37).

¹³² Además de estas dos aportaciones, Pratt también postula la teoría de Grice al estudio de la literatura.

mismos actos de habla que el chiste, los juegos, etc., pues se dan las mismas condiciones pragmáticas. Aunque es un acto solamente del emisor, pues la valoración del receptor es externa al acto de habla y entra en el campo de la convención histórico cultural.

Quizás las aportaciones más interesantes de la teoría de los actos de habla al estudio literario son las que consideran la literatura como un acto de habla ilocutivo específico.

Esta concepción de la literatura hace plantearse el problema de la ficción literaria para autores como Searle o Félix Martínez Bonati, como tiene ocasión de comprobarse en este apartado.

Es preciso hacer notar la visión peyorativa —aún más: despectiva— que otorga Juan Luis Alborg (1991: 238-239) a la teoría de los actos de habla aplicados al estudio de la Teoría de la Literatura. Según este crítico, dicha teoría no hace sino expresar en vacuos conceptos cientificistas conceptos muy simples y evidentes. Habría que recordarle a Juan Luis Alborg que, si bien tiene razón al afirmar que tras la teoría de los actos de habla aplicados al estudio literario se esconden fenómenos claramente visibles e identificables, no es menos cierto que, en el fondo, todas las grandes teorías parten de la aparente simplicidad. El mayor mérito que tienen los críticos que profundizan —y la obra de Alborg parece, en ocasiones, más una parodia con chistes fácilmente risibles que un estudio en el que se reconozcan los excelentes resultados obtenidos por algunos críticos— en esos hechos simples es dotarles de trascendencia, acotarlos y sistematizarlos.

Austin y Searle no desarrollaron este asunto, sino que lo tocaron de manera muy leve. La postura de ambos es muy parecida. John L. Austin (Austin, 1982; Pozuelo, 1988: 86; Domínguez Caparrós, 1987: 90-92 y 95; Domínguez Caparrós, 1989: 568-570; Iser, 1889b: 166 y ss.; Domínguez Caparrós, 1992: 48; Urrutia, 1992: 66; Pozuelo, 1993:

74-76; Escandell, 1993: 236-237) piensa que la literatura es un uso especial del lenguaje: un parásito, pues no hace un uso serio del mismo. Austin se refiere también a este aspecto diciendo que es un uso "decolorado" o uso mimético. No dice, sin embargo, que la literatura en su uso de los actos de habla tenga unas características propias. Domínguez Caparrós, reinterpretando las ideas de Austin, deduce que estas decoloraciones pueden provenir de que la literatura sea un acto ilocutivo con reglas propias, y no un acto de habla estándar con propiedades lingüísticas especiales (van Dijk (ed.), 1976; cf. Domínguez Caparrós, 1987: 92).

Searle (Searle, 1986; Pozuelo, 1988: 86-87; Domínguez Caparrós, 1987: 92-95; Reyes, 1990: 122; Pozuelo, 1993: 80-83) coincide con las ideas de Austin. Aunque ve un uso de empleo referencial propio en las obras de ficción, piensa que éstas tienen un referente en sí mismas cuando crean un mundo que ha de seguir unas reglas; la conversación normal se refiere a la realidad mientras que la literatura hace referencia a un mundo y a seres de ficción. Para John Searle, la literatura sigue siendo un uso parásito, lúdico, del lenguaje.

Autores como Victoria Camps (Camps, 1976: 61; Domínguez Caparrós, 1987: 95-96)¹³³ participan en gran medida de las ideas de Austin y Searle. Camps utiliza la teoría de los actos de habla para analizar el lenguaje religioso. Este, como el literario, hace un uso parásito del lenguaje:

El texto literario no respeta ni necesita respetar los presupuestos más elementales de la comunicación pura y simple. Los actos lingüísticos que lo constituyen son, en definitiva, ficticios, imitaciones de otros actos considerados comúnmente como más "reales". De ahí que en el contexto literario pierdan su valor original para convertirse en actos distintos, de diverso tipo, obedientes a otros criterios.

(Camps, 1976: 61)

¹³³ Cfr. asimismo la teoría de Smith, 1983.

Las ideas de Austin también son tomadas explícitamente por Graciela Reyes (Reyes, 1989: 19-20).

Richard Ohmann (Ohmann, 1987; Ohmann, 1987b; Pozuelo, 1988: 87-89; Yllera, 1986: 189; Domínguez Caparrós, 1987: 97-99; Alborg, 1991: 227-239; Domínguez Caparrós, 1992: 48; Eagleton, 1993: 146; Pozuelo, 1993: 76-79; Escandell, 1993: 240-241; Bobes, 1993b: 252 y ss.) recurre a la pragmática a través de la teoría de los actos de habla —y es uno de los primeros en aplicar esta teoría a la literatura— para superar las limitaciones de la gramática generativo-transformacional en lo referente a los estudios literarios. Heredando en parte las ideas del creador y continuador, respectivamente, de la teoría de los actos de habla en el lenguaje estándar, intenta definir la literatura como un acto ilocutivo.¹³⁴ Las obras literarias rompen las normas de los actos ilocutivos de la comunicación normal. Para ello el escritor finge escribir un discurso y el lector acepta este fingimiento. Por lo tanto ambos, escritor y lector, forman parte de una convención. La literatura no tiene fuerza ilocutiva, sino que finge tenerla, ya que no se dan las condiciones de propiedad que Austin confería a los actos ilocutivos. En este sentido, la literatura es mimética, la literatura sería un *quasi* acto de habla.¹³⁵ Mary Louise Pratt (1977: 89-90) no estará de acuerdo con esta teoría de Ohmann, ya que piensa que esta propiedad que asigna Ohmann a la literatura no es exclusiva de ella, sino que se da asimismo en situaciones imaginarias incluso en el hablar cotidiano. No obstante, Ohmann ya era consciente de que su definición de la literatura incluiría fenómenos muy próximos a ella (como chistes, anuncios, etc.), pero que

¹³⁴"Frente a las definiciones "ilocutivas" (que se centran en lo que el texto es: las formalistas) y frente a las "perlocutivas" (que se centran en los efectos del texto: las sociológicas), Ohmann pretende alcanzar una definición "ilocutiva" (qué acto cumple el hablar literario)." (Pozuelo, 1993: 77)

¹³⁵ Compárese con la postura de Roman Ingarden: "los enunciados declarativos de una obra literaria no son juicios genuinos, sino tan solo cuasi-juicios, cuya función consiste en atribuir a los objetos representados en la obra un mero aspecto de realidad, sin marcarlos como auténticas realidades." (Ingarden, 1989: 35)

se diferencian en que tienen una finalidad perlocutiva mucho más inmediata. A este respecto, es conveniente tener en cuenta las precisas observaciones de José María Pozuelo (Pozuelo, 1988: 88-89; Pozuelo, 1993: 78-79) cuando nos recuerda que Ohmann coincide, sin él saberlo, con la teoría de Martínez Bonati (1983: 125-135), que piensa que la propiedad radical del discurso literario es su valor puramente imaginario, a la vez que caracteriza —y el paralelismo aquí se hace especialmente patente— a la literatura como pseudo-frase: las frases que aparecen en las obras literarias las aceptamos como tales por convención, siendo en realidad pseudo-frases que representan frases auténticas, pues no tienen ni situación ni contexto (véase especialmente las páginas 128-129).¹³⁶

En un artículo original de 1972 (Ohmann, 1987b), Ohmann profundiza su teoría con la noción de acto de habla indirecto. Se refiere con ello a que la literatura es un acto de habla indirecto —recuérdese su definición de *quasi* acto de habla— al mantener en ella los actos de habla ilocutivos un estatuto ficcional. Además, refleja la especial importancia que tienen los actos de habla ilocutivos tanto para el estudio del lenguaje como para el de la teoría de la literatura, pues los actos de habla locutivos podían vincularse al estudio de la oración o el formalismo y los actos de habla perlocutivos podían hacerlo a los estudios sobre la retórica. Ohmann piensa que "la fuerza ilocutiva normal está suspendida" (Ohmann, 1987b: 43), ya que no responde a las reglas que dio Austin. Esto es lo que distingue las obras literarias de las no literarias, y es lo que hace que en literatura autor y lector tienen que aceptar esa convención de fingimiento¹³⁷. Pero Ohmann dice que hay que saber cómo funcionan estos actos ilocutivos en la literatura: "el escritor emite actos de habla imitativos *como si* estuvieran siendo

¹³⁶Pozuelo (1993: 78-79) opta más por la postura de Martínez Bonati que por las de Richard Ohmann.

¹³⁷ Se trata, pues, de un postulado pragmático establecido sobre convenciones formales. La postura de Ohmann está lejos, como puede apreciarse, de las exageraciones de otros autores que han optado por extremos pragmáticos nada prudentes.

realizados por alguien." (Ohmann, 1987b: 45). Desde el punto de vista del lector, éste tiene que construir el universo imaginario de la obra a partir de las convenciones de los actos ilocutivos, lo que nos puede llevar a pensar a nosotros que los actos ilocutivos forman parte inherente a la construcción del texto literario: "la construcción de un mundo ficcional para ir asociado a una novela, una obra de teatro, un poema u otra obra ficcional es un intercambio entre escritor y lector a través del medio de los actos ilocutivos." (Ohmann, 1987b: 47). En la literatura, la participación del lector respecto a los actos ilocutivos es diferente a la del lenguaje cotidiano, ya que en éste tienen una participación activa directa mientras que en el lenguaje literario la participación del lector en la obra se da de forma únicamente imaginativa. Sin embargo, Ohmann advierte que, teniendo en cuenta la situación en la que el acto de habla se inscribe, también se ha transformado la forma de comunicación entre emisor y receptor: mientras que en un principio su única forma de comunicación fue el "cara a cara", los medios de comunicación han motivado un cambio en esta relación, que se ha perdido en mayor o menor medida –recuérdense las no por debatidas menos interesantes opiniones de Marshall McLuhan–. Lo que en un principio era un vínculo va perdiendo autenticidad debido a la separación entre los componentes de la comunicación. A su vez, en estos casos (y también en la literatura) no se puede actuar sobre el enunciado del emisor, lo que ha motivado, para Richard Ohmann, que la realidad también se haya, en cierto modo, ficcionalizado (y que puede llevarnos, por ejemplo, a la fantasía de pensar que tenemos más relación con un político determinado al que hemos otorgado nuestro voto que con alguien que vive en nuestro edificio).

Samuel Levin (Levin, 1987; Pozuelo, 1988: 89; Yllera, 1986: 189; González Ochoa, 1990: 41-42; Lázaro, 1990b: 34-35; Villanueva, 1991c: 109-110; Domínguez Caparrós, 1992: 48; Pozuelo, 1993: 79-80; García

Berrio, 1994: 91) está muy influido por las ideas de Ohmann. Levin comienza su artículo con la concepción de la literatura de Austin, matizando que, aunque en Austin tenía una visión negativa de la misma, en el fondo lo que se afirma es que la literatura es un uso especial del lenguaje. Coincide con Ohmann en muchos aspectos, pero difiere de él al basar su teoría en la existencia de una oración implícita dominante en la estructura profunda del poema. Levin aplica esta idea de la teoría de Ross (Camps, 1976: 89-93), que pensaba que en los enunciados constativos había, de modo subyacente, una frase que incluye al 'yo' y al 'tú': "(Yo te digo que) el viejo se cayó"¹³⁸. Levin postula, pues, que la fuerza ilocutiva del poema¹³⁹ radica en una oración implícita dominante que sería "Yo me imagino a mí mismo en y te invito a concebir un mundo en el que..." (Levin, 1987: 70). Esta oración queda elidida al pasar a la estructura superficial del poema. El 'yo' de la oración implícita es el del poeta, pero como proyección de sí mismo. Y como el mundo que invita a imaginar ese 'yo' es ficticio, ya no importan las condiciones de realidad. Si el 'tú' acepta esta invitación, entonces ya se ha llegado a un acuerdo para contemplar un mundo diferente del real. Si el lector no lo acepta, no se ha llegado a producir el intercambio poético. Para Levin, todo esto hace pensar que los poemas tienen una fuerza ilocutiva especial. Esta fuerza ilocutiva se logra si se da la convención poética entre autor y lector. Y aquí incide Levin en la idea de que si el mundo poético es especial, también ha de ser especial, en lo que a la locución se refiere, en el tipo de lenguaje: para un mundo que se sale de lo real es preciso una expresión no cotidiana del lenguaje. Levin advierte que la oración implícita dominante no se adecua a todos

¹³⁸ Esta concepción ha sido muy criticada (la misma Victoria Camps se muestra escéptica frente a la hipótesis de Ross), como lo avalan los trabajos de Bruce Fraser.

¹³⁹ Como puede apreciarse, Levin —como Fernando Lázaro— se refiere exclusivamente en su artículo al género lírico. No obstante, pensamos que sus teorías en algunos aspectos pueden aplicarse al fenómeno literario en general, aun siendo conscientes de los problemas que ello supone, como ha visto, siguiendo a Genette (1993), Antonio García Berrio (1994: 91): "de cualquier modo, Levin dista mucho de haber justificado, primero, que el grado de ficcionalidad pragmática de un poema lírico personal, por ejemplo, sea asimilable al de una novela".

los poemas¹⁴⁰. Extendiendo las ideas de Levin no sólo a los poemas, sino al fenómeno literario en general, nosotros, estudiando la literatura como forma especial de comunicación, pensamos que los actos de habla ilocutivos quedan insertos en la estructura profunda del texto literario, esto es, en términos de lingüística textual, en la macroestructura del texto literario (y, por tanto, no son ya actos de habla ilocutivos, sino macroactos de habla ilocutivos). En esa estructura subyacente (plano de la enunciación) es obvio que, aunque no esté explícito, siempre tiende que aparecer un yo: al decir "Pedro bajó la escalera" siempre habrá subyacente alguien que lo diga "(Yo digo:) Pedro bajó la escalera"; pero no sólo eso, sino que, como fenómeno comunicativo, el 'tú' también quedará implícito ("(Yo te digo:) Pedro bajó la escalera" (cf. van Dijk, 1973: 89; Courtés, 1991: 248).

Fernando Lázaro Carreter (Lázaro, 1990b) parte de las ideas de los autores anteriores. Coincide con Richard Ohmann en que en la comunicación lírica —que nosotros extendemos a la comunicación literaria en general— los "actos lingüísticos no son verdaderos, sino imitativos, casi-actos" (Lázaro, 1990b: 36). Esta concepción de la comunicación ficticia en literatura motiva para Lázaro Carreter que haya de distinguirse entre el "autor" y el "poeta": "El *autor* es la persona que escribe; y el poeta o el lírico funciona, en cambio, como su "alter ego", ese otro *yo* a quien el autor confía la misión de escribir" (Lázaro, 1990b: 36). "La personalidad del autor mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, pero no se identifican" (Lázaro, 1990b: 37)¹⁴¹. Del mismo modo, en el plano de la recepción, se distingue entre "receptor" y "lector": "no es el receptor, como persona inmersa en el mundo real, quien reconoce validez [... a las declaraciones efectuadas por un poeta]: también él ha de experimentar una transformación; ha de cambiarse en

¹⁴⁰ (Levin, 1987: 76) Levin pone el ejemplo de los poemas didácticos, de circunstancias, etc., e incluso dice que puede ocurrir en algunos poemas líricos.

¹⁴¹ Véanse ejemplificaciones de esta afirmación en Lázaro, 1990b: 37-39.

lector para poder reconocerla, dejando de ser el simple receptor de la comunicación práctica" (Lázaro, 1990b: 37).

La ficcionalización tanto del autor como del lector en el interior de la obra literaria se hace, pues coherente, con lo imaginario y ficcionalizado del mensaje: "para entrar en él, el escritor y nosotros sus acompañantes hemos de convertirnos también en seres imaginarios. Ni el poeta, en su texto, es el hombre que es cuando no escribe, ni su lector el hombre o mujer que es cuando no lee." (Lázaro, 1990b: 39). Entre el 'yo' del autor y el 'yo' lírico "cabén un sinfín de posibilidades intermedias, con las características siempre de que el *yo* de la enunciación lírica es bien diferenciada del *yo* protagonista de los restantes tipos de enunciación" (Lázaro, 1990b: 41). Para Fernando Lázaro el que los actos de habla estén decolorados o sean casi-actos de habla en literatura obedece a que el poema —la obra de arte— es un ente autónomo con perfiles propios, un mundo imaginario distinto del real en el que no importa tanto que las afirmaciones que contienen sean verdaderas una a una cuanto que el significado general del poema siga teniendo vigencia en su significado imaginario (Lázaro, 1990b: 39-42).¹⁴² Lázaro Carreter piensa que la esencia de la lírica es la relación autor-receptor (poeta-lector) como "el encuentro de dos subjetividades; y, aún mejor, en la posesión de la una por la otra" (Lázaro, 1990b: 43). Para Lázaro la oración implícita propuesta por Levin es insuficiente: "No se trata sólo de un mero convite para acompañar al lírico en su viaje imaginario, sino de un llamamiento perentorio dirigido al lector para que se identifique con él" (Lázaro, 1990b: 43). Para este fin se altera el contenido de algunos componentes de la enunciación, como es el caso de los deícticos. El 'yo' , que para Lázaro está presente aunque no se nombre, es un ente que puede estar muy distanciado del autor real, y "puede encarnar en un muerto, en una nube, en un cíclope, en una

¹⁴²En este contexto pueden inscribirse también las teorías de Frank Kermode sobre la ficción (1983: 43 y ss.)

estatua: ninguna proeza transformista le resulta imposible al poeta" (Lázaro, 1990b: 45). En el 'tú' pueden estar contenidos dos personas: "la que funciona en el poema, invocada por el poeta; y el lector, a quien el lírico se dirige, a veces explícitamente" (Lázaro, 1990b: 45). Para Lázaro la identificación poeta-lector se produce mediante un efecto perlocutivo:

Este *tú* [...] funciona como la figura del antagonista mudo que ha reemplazado al dios lejano de la plegaria; una figura a la que el poeta puede dirigir sus casi-actos de lenguaje: le implora, reprocha, elogia, ofrece, ordena, denigra o pide, para que el *tú* externo pueda implorar, reprochar, elogiar, ofrecer, denigrar o pedir en comunión con el lírico, tal vez recreando en él una situación parecida, o, lo que es más frecuente, creándola a partir del poema.

Y, como en el caso de la primera persona, también la segunda puede desempeñarla cualquier ser, cualquier cosa: el sol, el mar, las campanas, un animal... Está claro que, en la comunicación poética, la correlación de personalidad propia de los pronombres *yo* y *tú*, queda derogada, ya que su lugar puede ser ocupado tanto por personas como no personas.

(Lázaro, 1990b: 46)

Lo mismo ocurre con otros deícticos: "En el poema, no es un ancla que sujeta los nombres del discurso a las cosas de la realidad, sino un lazo fantasmal que liga los nombres a un *yo* que sólo vive en el ámbito de las palabras" (Lázaro, 1990b: 47): y así, un 'aquí', un presente verbal, un adverbio temporal o de lugar mantienen esa relación. Por el carácter diferido de la comunicación literaria, el poeta no dialoga directamente con sus lectores, pero éste sí piensa en ellos a la hora de la elaboración, "precisa contar con una imagen del lector ante los ojos" (Lázaro, 1990b: 48). En poesía, como en las restantes formas de comunicación literaria, se precisa de un lector y se piensa en él a la hora de la composición, pero el poeta no ha de conceder nunca al receptor el sentido de su mensaje, sino que es el que ha de llevar el peso de la comunicación y el que ha de mantener la distancia estética conveniente (Lázaro, 1990b: 48-50). Lázaro concluye diciendo que el contacto entre poeta y lector se suele producir a través de la institución literaria: crítica literaria, docencia, industria editorial, que son un factor decisivo para que un lector se acerque con más o menos precauciones a un autor (Lázaro, 1990b: 50-51).

La postura derivada de Austin y Searle, retomada por Ohmann y Levin, de considerar la narración como un acto de habla específico ha encontrado la oposición de Félix Martínez Bonati (1992) y Susana Reiz de Rivarola (1986: 135-139), que piensan que la cuestión principal no es que narrar sea un acto de habla específico, sino que lo que es ficticia es la fuente, esto es, el narrador. Antonio Garrido Domínguez explica muy bien esta postura cuando dice que “narrar consiste en registrar el discurso ficticio de un hablante ficticio en un ámbito de ficción.” (Garrido Domínguez, 1993: 241)

La estética de la recepción, corriente crítica que veremos en capítulos posteriores, toma también la teoría de los actos de habla como auxiliar en sus investigaciones sobre el receptor.

Karlheinz Stierle tiene unos principios análogos a la teoría de los actos de habla en estrecha relación con el concepto de literatura de Austin y llega a concebir la lírica como transgresión de los actos de habla estándar.

Wolfgang Iser piensa que la teoría de los actos de habla puede explicar la dimensión pragmática de los textos literarios. No cree, como lo hacían Austin y Searle, que la literatura fuese una imitación del lenguaje estándar, sino que la literatura representa un acto ilocutivo que no tiene vínculo con ningún contexto situacional y que tiene que ofrecer en sí mismo al receptor las directrices para que establezca él mismo ese contexto. No obstante, su concepción de la literatura no difiere demasiado de la de Austin y Searle, ya que para él, a fin de cuentas, la literatura no es sino un uso especial del lenguaje en el que no hay vínculo hacia el contexto situacional, pues crea ella misma un contexto situacional especial (Domínguez Caparrós, 1987: 111).

Rainer Warning, por último, caracteriza al discurso literario por el manera característica de simular el acto ilocutivo.

Acabaremos esta revisión de los estudios sobre la teoría de los actos de habla aplicados a la literatura con la interesantísima noción de acto literario de ficción¹⁴³ (Genette, 1993: 35 y ss.; Pozuelo, 1993: 83-87; Garrido Domínguez, 1993: 241-244; Garrido Domínguez, 1997: 33-34; Casas, 1994: 265-266). Los actos de ficción son definidos por Genette (1993: 35) como “los enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla”.

“Me parece que tenemos justificación para describir los enunciados intencionalmente ficcionales como aserciones no series (o no literales) que abarcan, en el modo del acto de habla indirecto (o de la figura), declaraciones (o peticiones) ficcionales explícitas.”

(Genette, 1993: 51)

No obstante, hay que tener muy presente que Genette mantiene en estas páginas una visión muy crítica de la literatura como acto de habla ilocutivo, y que restringe esta afirmación a la ficción narrativa impersonal.

“La convención literaria permite al autor situar objetos ficcionales sin solicitar el acuerdo de su destinatario precisamente por esta condición adquirida preliminar del derecho al hacer, a producir.”

(Pozuelo, 1993: 84)

Para acabar con este concepto de Genette, acudimos a las palabras de Antonio García Berrio sobre los actos literarios de ficción:

“la perspectiva pragmática del acto literario como acto de lengua arroja evidentes diferencias con la comunicación estándar, que basta para peculiarizar poderosamente a ambas modalidades expresivas. Lo sorprendente sin embargo es que para muchos cultivadores de esta perspectiva pragmática el único vector del esquema comunicativo que acaba contando dentro de la reseña de peculiaridades es, arbitrariamente, el de la ‘intentio lectoris’. Pero si comenzamos por la modalidad misma del acto literario, se impone inmediatamente atender a la condición anormal de *ausencia* del receptor y de *mediatez* o *distancia* de su respuesta respecto a la propuesta en el acto comunicativo estándar [...]. La literatura —salvo casos excepcionales que tematizan la violación del principio general— consagra un diálogo inexistente. La lectura no es más que una metáfora de respuesta común.”

(García Berrio, 1994: 91-92)

¹⁴³Es conveniente la distinción entre actos de ficción y actos de ficción literarios, ya que la teoría de los actos de habla es perfectamente extrapolable a otras artes, como por ejemplo la pintura (García Berrio y Hernández, 1988b: 67n)

Por su parte, Félix Martínez Bonati, por un lado, comparte en parte la crítica de Genette a Searle (Martínez Bonati, 1992: 157 y ss.). Para Martínez Bonati, la literatura no es un tipo específico de acto de habla, sino “la reproducción, en el espacio de lo imaginario, de todos los tipos de actos de lenguaje que ocurren en la vida real.” (Martínez Bonati, 1992: 157). Por otra parte, en general, Martínez Bonati niega que el carácter de fingimiento en la literatura tenga un carácter ontológico (Martínez Bonati, 1992: 63-64), y critica también el concepto de creación de un mundo ficticio para el autor y el lector por medio del fingimiento (Martínez Bonati, 1992: 65-66): el escritor no finge, sino que hace; su narración es una narración efectiva de hechos imaginados (por lo tanto, es ficticia, pero no fingida).

Más adelante, el profesor García Berrio (1994: 248) insiste en el carácter diferido de la comunicación literaria:

“En el caso del ‘acto de habla’ especial que es la literatura, el esquema lineal pragmático-lingüístico se adensa y complica enormemente. Hay que tener en cuenta, por lo menos, la condición normalmente *diferida* e indirecta de la comunicación literaria, donde sólo excepcionalmente los receptores viven la presencia directa de las propuestas expresivas del emisor.”

Podemos concluir diciendo que, desde la pragmática se a la Literatura de acuerdo con un proceso de fictivización: se finge una comunicación (porque también son ficticios el emisor, el destinatario, las acciones...) y se suspenden temporalmente las reglas que suelen estar vigentes en la comunicación estándar (Escandell, 1993: 244). Graciela Reyes, 1990: 122-125; cf. Anderson, 1992: 12), por su parte, afirma que

“Todos los actos de habla [...] contienen *dramatis personae*, y de ahí que se pueda decir [...] que son “ficticios”. La literatura no se distinguiría, entonces, de una anécdota real o de un libro de historia, si no fuera por una parte importante del acto de habla, la referencia: en la ficción, los referentes, es decir, las cosas del mundo a las que se refiere el texto, no suelen tener vida independiente fuera del texto.”

(Cf. Anderson, 1992: 12)

2.3 LA SEMÁNTICA Y LAS POSICIONES NUCLEARES SEMÁNTICAS.

"Pero no pierdas el hilo, oh relato, pues este monje ya viejo se detiene demasiado en los marginalia."

(Umberto Eco, *El nombre de la rosa*)¹⁴⁴

"como todo buen narrador, reservó lo mejor para el final"

(John Le Carré: *El sastre de Panamá.*)¹⁴⁵

— Bueno —dice Dido—, si yo tuviera que escribir una novela, creo que lo que más me costaría sería el final. Quizá le ocurriera lo mismo a Laurence Sterne.

— ¿Insinúa usted que le resultó más fácil morir que terminar el libro?

Dido se ríe.

— No, claro que no. Eso sería una exageración.

— No. pero la muerte es sin duda un final."

(Andrew Miller: *El insensible*)¹⁴⁶

2.3.1 LAS CUESTIONES RELATIVAS AL ORDO NATURALIS Y AL ORDO ARTIFICIALIS DESDE LAS CIENCIAS CLÁSICAS DEL DISCURSO HASTA EL FORMALISMO Y NEOFORMALISMO.

A continuación emprendemos una breve exposición de las cuestiones relativas al *ordo* desde su planteamiento en las ciencias clásicas del discurso (Poética y Retórica) hasta los desarrollos efectuados por los estudios formalistas y neoformalistas.

Aristóteles analizaba en su *Poética* los componentes del desarrollo de la tragedia, a la par que establecía un orden para la aparición de dichos componentes. Dice el estagirita (1987: 1455b):

“Es propio de toda tragedia el nudo y el desenlace. Los hechos que están fuera de la obra y algunos de los de dentro frecuentemente forman el nudo; el resto forma el desenlace. Y llamo nudo a lo que hay desde el principio hasta aquella parte que es la última de la que procede el paso a la dicha o a la desdicha, y desenlace a la parte que va desde el principio de ese paso al final”

¹⁴⁴Barcelona, RBA editores, 1992 , pág.24 [orig. 1980].

¹⁴⁵ Barcelona, Plaza & Janés (Ave Fénix, Serie Mayor), 1997 [*The Tailor of Panama*, David Cornwell, 1996].

¹⁴⁶ Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 370 [*Ingenious Pain*, 1997].

Puede apreciarse que Aristóteles concibe el nudo —los tratadistas posteriores dividirán éste en planteamiento y nudo— como el componente que incorpora los elementos referenciales a la tragedia y, a la vez, como el componente que elabora y configura los elementos propiamente literarios de la obra. Nótese que el filósofo griego insiste especialmente en la localización ordinal de ambos componentes, lo que evidencia que los autores de las tragedias clásicas tenían muy en cuenta el orden de disposición del material dramático.¹⁴⁷

Horacio, en su *Epistola ad Pisones*, también insistirá en “la gracia del orden” y en las posibilidades con que cuenta el autor para alterar el orden de lo dicho:

“Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.”

(Horacio, 1987: versos 42-45)

Por otra parte, Horacio nos advierte de la importancia del orden de los acontecimientos cuando hace referencia al comienzo *in medias res*, procedimiento por el cual se arrastra al receptor hacia unos hechos como si éstos le fueran ya conocidos. De esta manera, el poeta latino mostraba la posibilidad de cortar en un determinado punto el desarrollo de la historia para hacerla más atractiva al receptor (García Berrio, 1977d: 77, Chico Rico, 1987: 152):

“Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo;
semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse relinquit”

(Horacio, 1987: versos 146-150)

El inicio *in medias res*, advirtámoslo, es el procedimiento literario fundamental para transformar el *ordo naturalis* en el *ordo poeticus* (García Berrio, 1977d: 77).

¹⁴⁷ Cf. Kunz, 1997: 9

Vistos los planteamientos de la Poética de los grandes tratadistas griegos y latinos, vayamos a la otra ciencia clásica del discurso: la Retórica. La retórica ha estudiado con profusión las cuestiones relativas al orden del discurso atendiendo a la esencialidad de sus partes mediante la distinción entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis*.¹⁴⁸ Esta división entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* contará con interesantes desarrollos a lo largo de la reflexión sobre el hecho literario.¹⁴⁹

Durante la Edad Media, Godofredo de Vinsauf, en su *Poetria Nova*, formula ocho formas diferentes de comenzar siguiendo el *ordo artificialis* (Faral, 1971: 55 y ss.; Pozuelo, 1988: 152; Chico Rico, 1987: 153). Este autor prefiere, en el campo de la composición poética, el *ordo poeticus* al *ordo naturalis*. El *ordo poeticus*, a su juicio, puede llevarse a cabo de tres maneras: comenzando por el principio, pero utilizando un apólogo o proverbio; comenzando por el medio, con la posibilidad de enriquecerlo con proverbios o apólogos; y comenzando por el final. Estas tres posibilidades podían combinarse de diferentes maneras, dando lugar a ocho configuraciones del *ordo artificialis*: a) por el principio, empleando un proverbio; b) por el principio, empleando un apólogo o ejemplo; c) por el medio; d) por el medio, empleando un proverbio; e) por el medio, empleando un apólogo o ejemplo; f) por el fin; g) por el fin, empleando un proverbio; h) por el fin, empleando un apólogo o ejemplo.

Como subrayan tanto Francisco Chico (Chico Rico, 1987: 149-151) como José María Pozuelo (1988g: 152), la distinción entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* no siempre se ha referido al orden temporal. Durante la Edad Media, estos dos procedimientos pueden servir

¹⁴⁸ García Berrio, 1977d: 74-79; García Berrio, 1979b: 23-24; Lausberg, 1984: § 448 y 452; García Berrio, 1988: 153-155; Albaladejo, 1986: 137 y ss.; Albaladejo, 1988: 91; Pozuelo, 1988g: 151-152; Chico Rico, 1987: 148-156; Albaladejo, 1992: 38-39; Martín Jiménez, 1993: 48-49; Bobes, 1993b: 120; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 193-194; Rubio, 1994: 23

¹⁴⁹ Naturalmente, podemos encontrar otro aspecto decisivo sobre el orden en la Retórica en la distribución de las partes cuantitativas del discurso retórico. No obstante, por su importancia, le dedicaremos gran parte de un apartado más abajo.

también, a juicio de Sulpicio Víctor y Marciano Capella, para responder, respectivamente, al orden canónico de las partes cuantitativas de la retórica o al orden inusual de las mismas.

Sulpicio Víctor (1964: 14, p. 320):

«Ordo est, ut secundum textum naturalem singula persequamur, primum in partibus elocutionis, ut sic scilicet primum exordium, *tum* narratio, *tum* partes argumentationis, peroratio demum extrema. Sed bene huic ordini ο→χρονουτα proxima adiuncta est, quae hoc distat a superiore, quod ille quidem ordo naturalis, hic ordo artificiosus est. Iam in istis ipsis, quas supra docuimus, partibus orationis iste naturalis est ordo, quem ad modum ostendimus, ut primum locum principia teneant, mox narratio, deinde cetera subsequantur.»

Marciano Capella (1964: 30, pp. 471-472), por su parte, dice lo siguiente respecto al *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*:

«His igitur ad fidem faciendam prudenter inventis, ordo rerum est sociandus, quae pars dispositio vocitatur, qua quid dicendum quove loco, quid penitus omittendum, quo modo etiam et quando et ubi, prudenter inspicimus. Duplex igitur huius partis est ratio; aut enim naturalis est ordo aut oratoris artificio comparatur: naturalis, cum post principium narratio, partitio, propositio, argumentatio, conclusio epilogusque consequitur: artificio oratoris, cum per membra orationis quae dicenda sunt digerimus.»

Como puede apreciarse, estos planteamientos de Sulpicio Víctor y Marciano Capella insisten en una estructura global del texto retórico, poseedora de un orden general (el *ordo naturalis*) que puede sufrir modificaciones en el proceso de elaboración textual, quedando transformado en distintos *ordines artificiales*. En la macroestructura, pues, encontramos el nudo y el desenlace, y cualquier alteración de este orden natural transforma la exposición en un *ordo artificialis*

(Chico Rico, 1987: 151)

Sin ánimo de exhaustividad, pasemos a las reflexiones de Lope de Vega sobre el orden en la comedia barroca. El dramaturgo madrileño, pese a su explícito propósito de enfrentarse a la preceptiva dramática clásica, sigue alguno de los planteamientos del maestro Aristóteles. Así, Lope muestra la íntima conexión que tiene el orden para conseguir un efecto pragmático de intriga en el público:

“Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena,
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene

vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.
Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga,
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.”

(Lope de Vega, 1976: versos 231-245)

Así, nuestro genial escritor aconseja la distribución de la materia dramática en las tres jornadas de la comedia en estos versos tan conocidos:

“En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.”

(Lope de Vega, 1976: versos 298-301)

Dicho aserto queda refrendado por Pellicer en el precepto séptimo de la *Preceptiva dramática*, que pasamos a transcribir:

“El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primera jornada sirve para entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible desatarla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente o dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a despejar el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes.”

(Pellicer, 1972: 268; cf. Rozas, 1976: 106).

Lope de Vega no se limita a exponer una determinada distribución de la materia en actos para crear un efecto de suspensión en los espectadores, sino que recuerda que todo elemento dramático inferior al acto, como es el caso de las escenas, debe tener un final elegante para dejar un buen gusto al receptor:

“Remátense las scenas, con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto al auditorio.”

(Lope de Vega, 1976, versos 294-297)

Por último, el final de las obras podía tener una sentencia, la despedida (el *plaudite*), el título y también a veces la indicación del género. Ya el Padre Alcázar, en su *Ortografía castellana* (h. 1690) llamaba a esta parte epílogo, y era consciente de la relación de este

recurso con las ciencias clásicas del discurso (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972; Rozas, 1976: 120n.).¹⁵⁰

La presencia de la distinción entre un orden natural y un orden artificial no ha desaparecido. Al contrario, dicha distinción vuelve a formularse en los autores formalistas y neoformalistas en los estudios sobre el relato, con la distinción entre fábula y sujeto —también denominado trama— como es el caso de (1982: 182 y ss.), o la equivalente, partiendo de Benveniste (1974) entre historia y discurso (Genette, 1986: 77 y ss.; Genette, 1988: 15 y ss.; Genette, 1993: 56-60; Chatman, 1990; Milly, 1992: 74-75)¹⁵¹. Sin ánimos de agotar la nómina, contamos la distinción de Forster entre *story* y *plot*, la de Todorov entre *histoire* y *discours*, la de Gérard Genette entre *histoire* y *récit*, o la Brémond entre *récit raconté* y *récit racontant*.¹⁵²

Para ejemplificar la importancia del orden de exposición de la fábula, acudiremos a las esenciales reflexiones de Boris Tomaševskij (1982: 179-269). Según este autor, en el inicio de la narración puede producirse una situación que ponga en movimiento la fábula y que destruya el equilibrio inicial. A esto lo llama Tomaševskij exordio: "El exordio determina, en general, todo el curso de la fábula, y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contraste fundamental, introducido por el exordio." (Tomaševskij, 1982: 184). La intriga va eliminando unos contrastes y haciendo que aparezcan otros nuevos, y acaba resolviéndose en el desenlace. "Antes del desenlace, la tensión alcanza el punto culminante" (Tomaševskij, 1992: 185). Pero no

¹⁵⁰ Es criticable la opción de Juan Manuel Rozas, en su guión pedagógico del *Arte nuevo* de Lope, de encuadrar la estructuración de los actos en el apartado de la elocución, cuando pertenecen claramente al ámbito de la disposición que, eso sí, se volcará en la microestructura textual.

¹⁵¹Cfr. Chico Rico, 1987: 71-74; Rodríguez Pequeño, 1995: 179 y ss.

¹⁵² García Berrio y Albaladejo, 1983: 151 y ss.; Pozuelo, 1988g: 152; Pozuelo, 1994b: 221-223; Chatman, 1990; Milly, 1992: 74-75; Beltrán Almería, 1992: 35-37; Garrido Domínguez, 1993: 18, 24, 38-44, 162-166; Bobes, 1993b: 109 y ss., 140; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 193; Rubio, 1994: 23-24; Eco, 1996: 45 y ss.

basta con la tripleta exordio-intriga-desenlace, sino que "Es preciso *distribuir* estos acontecimientos, darles un cierto orden, exponerlos, hacer del sencillo material narrativo una combinación literaria. La distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra, se llama *trama*." (Tomaševskij, 1992: 1855). Según Boris Tomaševskij, el tema hay que descomponerlo o segmentarlo en unidades narrativas menores, hasta llegar a una porción narrativa ya indivisible que el crítico denomina "motivo". Hay motivos que denomina Boris Tomaševskij "motivos libres" (frente a los "motivos ligados", que no se pueden omitir), que pueden omitirse sin alterar la sustancia narrativa, pero que, sin embargo, desempeñan una función muy importante en la obra: las digresiones, los detalles, etc. confieren un empaque literario a la obra y su introducción está determinada por la tradición literaria, que pone a disposición del escritor un elenco variado de motivos libres con los que entrelazar el material narrativo. La exposición narra el punto de partida de la novela, pero no todas las novelas la tienen, ya que pueden tener un comienzo inesperado (comienzo *ex abrupto* o *in medias res*), o una exposición retardada en la que el autor va dosificando la información. Hay veces que la exposición se pospone hasta el final del relato.

Estas pocas líneas bastarán para redundar en lo dicho: la distribución de la materia literaria conforme a un orden determinado tiene un claro efecto pragmático en el receptor que el autor predetermina en el proceso compositivo de la obra.¹⁵³ Así, la elección de un orden y disposición determinados configura la distinción que abordaremos más abajo en torno a la concepción de los núcleos y márgenes en semántica y pragmática.

¹⁵³ "En todo caso, un claro valor pragmático se desprende de las distintas formas de composición textual, puesto que sirven al productor para invocar de diferentes maneras la tensión del ánimo y la atención del receptor para el logro de los fines perseguidos por aquél [...] En efecto, la ruptura de la progresión temático-remática, especialmente en el texto narrativo, es provocada por la desautomatización, con fines especialmente deleitosos de cara al receptor, como lo son los estilísticos, los de creación de expectativas de interés o de los de suspensión del ánimo ante el desarrollo del discurso." (Chico Rico, 1987: 159-160)

Estas distinciones evidencian la profunda conexión entre el pensamiento clásico y el de los seguidores de la Poética lingüística: la sustancia bruta obtenida por la inventio en la fábula se refleja en la formalización, primero dispositiva y luego elocutiva, de la trama (García Berrio, 1973: 209).

Siendo un poco más precisos, podríamos afirmar que la fábula, desde el punto de vista intensional, pertenece a la estructura macrosintáctica de base; la fábula, por tanto, como reflejo de la fábula extensional de la realidad extratextual, sigue el orden natural (Albaladejo, 1992: 38). La trama, por su parte, tendría su correspondencia en la estructura macrosintáctica de transformación, y seguiría al *ordo artificialis* (García Berrio y Albaladejo, 1983: 151 y ss.; Albaladejo, 1992: 38-39; cf. Albaladejo y Chico Rico, 1994: 193).^{154 155}

El mecanismo de transformación del *ordo artificialis*, a juicio del profesor García Berrio, era una forma de que la Literatura corrigiera a la Historia, y que se enfrentasen, por otra parte, la verdad de la ésta frente a la verosimilitud de aquélla (Aristóteles, 187: 1451a 36-51; García Berrio, 1979b: 24).¹⁵⁶

El siguiente esquema¹⁵⁷ dejará las cosas más claras:

¹⁵⁴ "We will assume that it is know what is meant by *objectual structures* and *textual structures*. Essentially the objectual structures are non-linear whereas the textual structures are linear. [...] Macrostructures are structures which relate the non-linear objectual structures and the linear textual structures." (Ballmer, 1976: 2).

¹⁵⁵ La distinción entre fábula y trama tiene mucho que ver, por descontado, con el tiempo narrativo, que puede llevar a distinguir entre el tiempo de la escritura (en el plano de la enunciación), tiempo del relato (en el plano del enunciado) y el tiempo de la lectura (en el plano de la recepción). Cf. Gómez Redondo, 1994: 210-223.

¹⁵⁶ "Frente al *orden natural* de los hechos históricos, el poeta podía recuperar un orden más favorable, más practicable a las limitaciones convenidas de su actividad. Se aceptaba así el *ordo artificialis* y orden poético, que permitía al poeta congelar el desenvolvimiento del tiempo histórico para situar el comienzo *in medias res* del desarrollo histórico de la acción; o bien, se le hacía dueño del detalle con menosprecio del conjunto, al consentirle como mecanismo no sólo lícito sino recomendable "demorarse con amor" en el detalle interesante. Dejar a los contendientes con las "espadas en alto" para cambiar de capítulo, doblar la página, o detenerse durante todo un canto épico a ponderar las filigranas de la armadura de uno de los paladines." (García Berrio, 1979b: 23-24).

¹⁵⁷ Adaptación del esquema que aparece en Albaladejo, 1992: 39.

Microestructura			ELOCUTIO
Macroestructura	ORDO ARTIFICIALIS	ESTRUCTURA MACRONSINTÁCTICA DE TRANSFORMACIÓN (Sujeto, Trama)	DISPOSITIO
	ORDO NATURALIS	ESTRUCTURA MACROSINTÁCTICA DE BASE (Fábula intensional)	
	↑ intensionalización ↑		
Estructura de conjunto referencial	ORDO NATURALIS	Fábula extensional	INVENTIO

2.3.2 LA TENDENCIA DE LAS ESTRUCTURA LINGÜÍSTICAS A LA NUCLEARIDAD Y MARGINALIDAD: EL ANÁLISIS DE LA CONVERSACIÓN Y EL ESTUDIO DEL VOCATIVO.

El análisis de la conversación (van Dijk, 1985; Levinson, 1989: 271-362; Tusón Valls, 1997). se ha basado, fundamentalmente, en la etnometodología de Harvey Sacks y sus colaboradores. Los estudios etnometodológicos, con Alfred Schütz y Harold Garfinkel a la cabeza, han aportado grandes avances en el estudio de la estructura subyacente en la conversación (Ferrara, 1998b: 49-52). La principal novedad del análisis de la conversación efectuada por los etnometodólogos es que parte de métodos inductivos y evita la elaboración de teorías prematuras (Levinson, 1989: 273). El estudioso de la etnometodología se encarga de explicar los usos de la conversación de los miembros de una comunidad partiendo de su contexto situacional, y analiza las secuencias de acción e interacción entre los sujetos como un todo ordenado y pautado según unos moldes comunes. Por otra parte conviene destacar que la conversación aglutina varios aspectos del estudio pragmático (Levinson, 1989: 228 y ss.). En efecto, en el análisis de la conversación nos encontramos los grandes

componentes del estudio pragmático como son la deixis, la presuposición, las implicaturas y los actos de habla.

Siguiendo a Sacks y Schegloff, podemos distinguir en la conversación, podemos apreciar que los aspectos básicos en el estudio de la interacción verbal son los siguientes: a) el sistema de alternancia de turnos; b) los pares de adyacencia, esto es, enunciados compuestos en dos partes, en la que la intervención de uno de los interlocutores requiere necesariamente la respuesta del otro (sería el caso de los pares de adyacencia pregunta/respuesta, saludo/saludo, reproche/justificación, etc.); c) el prefacio, que introduce las estructuras de tamaño medio (por ejemplo, una pregunta retórica puede alterar la alternancia de turno y permite terminar la conversación); d) los temas como unidades semánticas de la conversación.

Los elementos básicos de la conversación quedan constituidos por tres componentes —teniendo en cuenta que existen unas estrategias básicas que permiten el cambio de una sección a otra— (Ferrara, 1998b: 50):

- a) La sección de apertura. Aquí, fundamentalmente, se intercambian los saludos, y no se hace referencia al tema.
- b) Sección temática.
- c) Sección de cierre.

Estos son, tan sólo, las secciones básicas. Sin embargo, los tipos básicos del acto conversacional son más complejos. Alessandro Ferrara, utilizando la teoría de los actos de habla (1998b: 56 y ss.), distingue nueve tipos básicos de secuencias de actos de habla en la conversación:

- a) Iniciales de saludo. Tienen como función abrir el encuentro y presuponen la posibilidad del intercambio verbal que va a tener efecto.

- b) Tipo “¿Cómo estás?”. Con expresiones como esta se pretende establecer una norma de cortesía, no un interés específico de tipo temático por la salud.
- c) Atemáticas. Expresiones o preguntas de preocupación por la familia, por el tiempo, los amigos, la política. Son secuencias frívolas y no se pretende tanto evaluar la información cuanto apoyarse en su validez acostumbrada. Se consigue, así, una transición no demasiado brusca entre las secciones anteriores y el tema.
- d) Temáticas. De esta secuencia tenemos cuatro subtipos:
- Introducción del tema.
 - Mantenimiento del tema.
 - Cambio de tema.
 - Propuesta de tema.
- e) De evaluación de intercambio. De nuevo tienen una mera función de cortesía y suponen una transición no muy brusca hacia la secuencia de cierre. son expresiones del tipo: “Bueno, pues me alegra haberte visto”.
- f) De planificación. Se trata de las secuencias dedicadas a ofertas, invitaciones, preguntas, órdenes, etc. que ejecuta un hablante para abordar futuras posibilidades de intercambio. “¿Por qué no cenamos juntas el viernes?, “Llámame un día de estos y vamos a cenar”...
- g) De cierre. En estas secuencias se pretende el cierre de turnos. Pueden ser fórmulas de despedida, pero también puede añadirse un breve recordatorio, la reiteración de un compromiso.
- h) De liberación del canal. Estas secuencias tienen la función de restablecer la comunicación cuando ésta se ha interrumpido

debido a problemas del canal: “Habla más alto, que no te oigo”, etc.

- i) De emergencia. Estas secuencias ponen sobre aviso al otro interlocutor de una situación peligrosa o desagradable: “Cuidado, el autobús”, “Vamos a ponernos a cubierto, que va a empezar a llover de un momento a otro”.

De lo dicho más arriba podemos concluir que en la conversación existen unos márgenes o partes prototípicas en las que se alternan los interlocutores y se pasa a otra alternancia de núcleos. En el tránsito de estos márgenes conversacionales a las partes nucleares desempeña un papel esencial la función fática (Levinson, 1989: 296 y ss.; Gauger, 1998: 18). En las conversaciones telefónicas, por ejemplo, tenemos una sección de apertura (“¿Diga?”, “¿Sí?”), que puede contener una identificación del sitio (el número de teléfono, el nombre de la empresa, etc.). Posteriormente, si es una llamada entre conocidos, se pasa a un intercambio (se pregunta por el estado de salud, etc.).

Desde otra perspectiva distinta pero complementaria, el útil estudio de Antonio Miguel Bañón (Bañón, 1993) sobre el vocativo demuestra la importancia de la función y la posición del vocativo como elemento pragmático que sirve para llamar la atención del interlocutor y reforzar o no la expresividad del enunciado. Así, el autor (1983: 19-23) utiliza como unidades de referencia las oposiciones entre elementos centrales y marginales, y la posición e interposición para evaluar la importancia del análisis del vocativo en español.

Además del vocativo como enunciado independiente (Bañón, 1993: 22-26) nos encontramos con el vocativo en el interior de un enunciado (pp. 26 y ss.), que tiene unas funciones semántico-pragmáticas cercanas al efecto persuasorio de la retórica (Bañón, 1993: 31). Así, curiosamente, hay posiciones del vocativo con una finalidad

más pragmática que otras, como son el vocativo en posición marginal iniciales y centrales.

Además, es posible efectuar un análisis detenido de la estructura y las funciones del vocativo en la conversación (Bañón, 1993: 73 y ss; cf. van Dijk, 1983: 237 y ss.):

- a) Los vocativos marginales en la conversación (que aparecen en saludos, despedidas, etc.) pueden encontrarse tanto en la preparación conversacional como en la apertura conversacional, y en ambos tienen como función llamar la atención.
- b) También existe un vocativo que distribuye los turnos conversacionales: entrega de turno, petición, reintegro, etc.
- c) Asimismo, el vocativo marginal en las cartas (tratamientos, etc.), tiene la función de delimitar al receptor futuro a la par que establece las reglas en las que se va a entablar la conversación desde el punto de vista social (Bañón, 1993: 91)

Sin entrar en más detalles, podemos sostener que tanto desde los estudios exhaustivos sobre el análisis conversacional como los en estudios restringidos a un campo, como puede ser el análisis del vocativo, podemos encontrar, de manera más o menos expresa, la tendencia que existe en la lengua a la división entre funciones nucleares y funciones marginales. Desde el nivel fonofonológico, con la distinción entre rasgos distintivos y alófonos; desde el nivel morfológico, con la distinción entre lexema y morfema; desde el nivel sintáctico, con la distinción entre núcleo y adyacente, llegamos a los niveles textuales superiores con distinciones equiparables en su función a las mencionadas. Este hecho nos llevará, más abajo, a la distinción entre núcleos y márgenes semánticos y pragmáticos.

2.3.3 NÚCLEOS Y MÁRGENES SEMÁNTICOS, FRENTE A NÚCLEOS Y MÁRGENES PRAGMÁTICOS. SUSTANTIVIDAD SEMÁNTICA Y SUSTANTIVIDAD PRAGMÁTICA.

Más arriba acabamos de afirmar que existe en la estructura lingüística una tendencia a la oposición entre elementos nucleares y elementos marginales. Pero esta aclaración, a poco que se profundice, es más que insuficiente. La lengua, como actividad humana, no es sino un reflejo específico —aunque privilegiado, eso sí— de otras manifestaciones generales de carácter cerebral. Así, podemos sostener que esta tendencia a la nuclearidad y la marginalidad pertenece al marco general de la percepción. Encontraríamos en el estudio del psiquismo humano, en principio, la posibilidad de percepción de lo nuclear y lo marginal, gracias a que la percepción no es un cúmulo caótico de sensaciones, sino que nuestro cerebro está preparado para la selección de los estímulos gracias a la atención (Pinillos, 1980: 153 y ss.). En segundo lugar, tendríamos que saber cómo opera esta selección. Y en este proceso selectivo encontramos ya esta separación entre Fondo y Figura (o Forma), según la conocida ley general de la percepción de los psicólogos de la *Gestalt*.¹⁵⁸

“La forma más primitiva de organización de la experiencia perceptiva, probablemente innata, es la de una figura que destaca sobre un fondo. La figura tiene forma pronunciada, contornos precisos, carácter de cosa sólida, dura, densa, firme, compacta; aparece muy estructurada y como cerrada sobre sí misma, da la impresión de adelantarse hacia el sujeto con una suerte de convexidad, posee colores de superficie, su área es más brillante, pequeña y llamativa que la del fondo, que la envuelve y por el cual es influida. El fondo presenta los caracteres contrarios; su forma es desdibujada, es más uniforme e indiferenciado [sic] que la figura; aparece detrás de ella, dando la impresión de concavidad; sus colores son más

¹⁵⁸ “Lo que se manifiesta en la experiencia perceptiva son totalidades objetuadas, pluralidades fenoménicas organizadas figuralmente, donde unos objetos se destacan del resto del campo experiencial. La articulación de la experiencia perceptiva en figura y fondo es un fenómeno originario y no derivado. El fenómeno es constitutivamente orgánico, y las sensaciones elementales no son sino abstracciones derivadas de él.” (Pinillos, 1980: 176)

mates y apagados, las áreas más grandes y tiende a pasar desapercibido, aunque actúa como marco de referencia que influye en la apariencia de la figura.”

(Pinillos, 1980: 178)¹⁵⁹

Contamos, por tanto, con una capacidad cerebral, probablemente innata, que nos permite percibir de forma *estructurada* y no de forma caótica. En algunas artes, como la pintura, esta estructuración se produce en la concepción del espacio, mientras que en las obras de arte verbales se produce en la concepción lineal del significante. Ciertamente es que la tradición rupturista de muchos artistas ha intentado transgredir esa ley. Aunque, desde luego, no sea la única opción pictórica para comprobarlo, podemos citar como ejemplo al artista holandés Piet Mondrian. El principio estético neoplasticista de Mondrian se fundamenta en los colores puros y planos y el uso de las líneas rectas. La actitud de Mondrian, como la de otros muchos pintores de su época, era “mística”, ya que intentaba elevar su arte por encima de la realidad visible para acceder a una verdad de orden superior. Partiendo de presupuestos cubistas, pero con un desarrollo totalmente distinto, los cuadros de Mondrian en la época de sus famosas “Composiciones”¹⁶⁰ — en contraste con obras anteriores o posteriores¹⁶¹— intenta negar los principios de la ley Figura-Fondo. De este modo, el holandés prescinde de la realidad para que descubramos en su obra las figuras elementales de la lógica. Difícil es hallar en estos cuadros de los que hablamos figuras y fondos, porque la realidad pictórica tiende a un sincretismo que niega lo natural.

¹⁵⁹ El hecho de que esta tendencia a distinguir Figura y Fondo es innata parece quedar avalada por la experiencia visual de personas operadas de cataratas congénitas, que, una vez operadas, afirman ver figuras desde el mismo momento que aparece la visión (Pinillos, 1986: 94).

¹⁶⁰ Basten como ejemplos su *Composición con rojo, negro, azul, amarillo y gris*, de 1920; su *Composición* de 1921; su *Composición* de 1925, su *Composición* de 1927; o también su *Contraposición de disonancias XVI*, también de 1925.

¹⁶¹ Pensamos, por ejemplo —prescindiendo de sus primeros cuadros— en *Naturaleza muerta con pote de jengibre II* (1912), pero también cuadros más “esquemáticos” como *Composición en color A* (1917) o *New York City, New York* (h. 1942).

Después de este paréntesis pictórico, podemos afirmar que en la estructura superficial de la lengua existe la posibilidad de tener en cuenta un mismo tipo de unidades para todos los niveles lingüísticos. Desde una perspectiva funcional (Longacre, 1976: 197 y ss.; Hernández Alonso, 1984: 25), todas las unidades lingüísticas constan de la secuencia siguiente:

/+ Núcleo ± Márgenes/¹⁶²

A nosotros en este apartado nos interesa especialmente el estudio de la nuclearidad y la marginalidad en el nivel supraoracional (Longacre, 1976: 214; Hernández Alonso, 1984: 42-51; Hernández Alonso, 1983: 17-27¹⁶³), que puede aplicarse, como hemos visto más arriba, a la estructura de la conversación, pero también a otras manifestaciones lingüísticas.

En palabras de César Hernández, aplicadas al párrafo pero válidas, *mutatis mutandis*, al texto en general,

“El *núcleo* del párrafo expresa el tema central, el problema, el asunto principal o la apertura general al tema. [...] El *margen* del párrafo encierra una ilustración, amplificación, solución, contraste, reiteración, resultado, equivalencia, o la evidencia... del tema o asunto nuclear.”

(Hernández Alonso, 1983: 18)¹⁶⁴

Pero esto no dejan de ser presupuestos más o menos conocidos. Hasta ahora, tan sólo hemos hablado de nuclearidad semántico-sintáctica,¹⁶⁵ esto es, hemos hablado de un segmento de importancia

¹⁶² Cf. Teso Martín, 1990: 249-255, 388.

¹⁶³ César Hernández tiene un ejemplo práctico de análisis supraoracional centrado en los modelos de Longacre y Pike aplicado a un episodio del *Siervo libre de amor* (Hernández Alonso (ed.), 1987: 302-307).

¹⁶⁴ El margen, a su vez, puede ser anterior o posterior al núcleo, dando lugar a lo que se denomina, respectivamente, premargen y posmargen (Hernández Alonso, 1983: 18 y ss.).

¹⁶⁵ “Toda la serie de elementos del discurso enunciativo, por reconocido axioma lingüístico, se entrelazan por medio de unas relaciones de unión concatenante de orden sintáctico. Ningún elemento puede considerarse desconectado y sin relación con los demás en el enunciado discursivo. Ello origina una sarta en cadena con sus condicionamientos y sus restricciones de diverso carácter: de solidaridad sémica en lo semántico, de leyes funcionales en lo sintáctico o, incluso, de acomodación fonética en lo fonológico.” (Lamíquiz, 1994: 95) A los condicionamientos expuestos por Vidal Lamíquiz habría que añadir otro condicionamiento: el condicionamiento pragmático.

especial en el discurso que se inserta en una parte central de su (macro)estructura lineal.¹⁶⁶ ¹⁶⁷ Por su parte, el núcleo semántico-sintáctico dispondría de su(s) correspondiente(s) adyacente(s) o márgenes. Se trata de fenómenos evidentes a los que podemos denominar, respectivamente, *núcleo semántico* y *margen semántico*. Las cosas son así de sencillas, convencionalmente, en la lengua estándar. Probemos a extraer, al azar, un fragmento divulgativo de cualquier periódico:

“Las campañas preventivas en las que se aconseja a los padres que duerman a sus bebés boca arriba han logrado que los índices de mortalidad por muerte súbita infantil en Estados Unidos descendieran un 38% en el último lustro. Según el estudio, publicado en el último número de la revista *Journal of the American Medical Association*, hoy sólo uno de cada cuatro padres coloca a su bebé boca abajo, cuando hace apenas seis años esta postura era la más corriente.”¹⁶⁸

Nadie dudaría en afirmar que la información condensada que subyace en esta breve noticia es que los padres, al acostar a sus niños boca arriba, consiguen disminuir los riesgos de la muerte súbita infantil. Esta sería, sin duda, la información nuclear desde el punto de vista semántico, pero también desde el punto de vista sintáctico (aunque en este punto muchas veces puede influir la disposición y la intención del emisor). Marginal sería, en este caso, la mención a las

¹⁶⁶ Existe una “cierta tendencia (sin que esto sea norma) a relacionar la disposición lineal de los elementos con el contraste entre tema y rema. Es bastante frecuente que primero se indique el tema, es decir, que se actualicen ciertos aspectos del mundo compartido por los interlocutores, y después se indique el rema, esto es, la novedad relevante que se quiera apuntar sobre eso que comparten.” (Núñez y del Teso, 1996: 100)

¹⁶⁷ Advértase la importancia del siguiente texto de Teun A. van Dijk, y su decisiva influencia en algunas de las observaciones que realizaremos más adelante: “Si las frases denotan hechos (en algún mundo posible), las SECUENCIAS DE FRASES denotarían SECUENCIAS DE HECHOS. En algunos casos, la estructura de las secuencias es estructuralmente isomorfa a la estructura de las secuencias de hechos, esto es, en aquellos casos en los que hay una proyección una a una desde una secuencia de hechos ordenados lineal y temporalmente a una secuencia de frases ordenadas linealmente de un discurso. [...] En casi todos los casos, la relación entre ‘palabras y el mundo’ es menos sencilla. Primeramente, un discurso menciona comúnmente sólo una parte muy pequeña de hechos de alguna situación. En segundo lugar la ordenación de los hechos puede, debido a constricciones pragmáticas y cognoscitivas, corresponder a un orden diferente en el discurso. En tercer lugar, los hechos no están a menudo linealmente ordenados, sino por ejemplo espacial o jerárquicamente, lo que suscita la cuestión de su representación ‘canónica’ en un discurso, si hay constricciones de ordenación implicadas de cualquier manera.” (van Dijk, 1980: 163)

¹⁶⁸ *El País*, 27-7-1998, p. 21.

campañas preventivas, la fuente de la noticia, así como la estadística comparativa entre las costumbres de los padres desde hace seis años hasta esta parte. Con el tiempo, la información que puede retener el receptor en su memoria a largo plazo es la proporcionada por el núcleo semántico (cf. García Berrio y Albaladejo, 1983: 147-151). Los márgenes semánticos irían perdiendo nitidez en la mente del receptor hasta desaparecer.

Pero, cuando hablamos de discursos artísticos, nos encontramos con un hecho que avala, por otros cauces, la desautomatización del lenguaje artístico. Nos referimos a la nuclearidad pragmático-sintáctica, a la que denominaremos abreviadamente *núcleo pragmático*.¹⁶⁹ Un núcleo pragmático es un elemento estructural del enunciado cuya pertinencia no viene tanto de la información esencial —aquella que se deposita en la memoria del receptor— que aporta ese enunciado cuanto de la fundamentación de un marco enunciativo, temporal y espacial —también nos atreveríamos un marco genérico— de ese enunciado. Los núcleos pragmáticos aportan gran parte de la información fática (Núñez y del Teso, 1996:163-165) del texto. Se trata de informaciones no relevantes desde el punto de vista semántico pero necesarias para contextualizar la información con un sistema de referencias compartido por emisor y receptor (Núñez y del Teso, 1996: 163).¹⁷⁰ Ejemplo paradigmático lo tendríamos con el “Érase una vez...” de los cuentos, en los que la función nuclear pragmática consiste en una indicación de género o modalidad literaria (cf. Núñez y del Teso, 1996: 215).¹⁷¹

¹⁶⁹ Recordemos que una de las razones que ve Levinson en el interés por la pragmática provendría de la posibilidad que tiene la pragmática de ofrecer explicaciones funcionales de los hechos lingüísticos, al concebir que la estructura del lenguaje no es independiente de sus aplicaciones (Levinson, 1989: 35 y ss.)

¹⁷⁰ “La información fática no es una información relevante desde el punto de vista de la comunicación emprendida; no es suficiente para justificar el texto. Puede, incluso, ser una información ya conocida directa o indirectamente por el lector [...] El texto no es producido para transmitir ese contenido, sino que se limita a evocarlo como fondo en el que insertar las ideas propiamente relevantes.” (Núñez y del Teso, 1996: 220-221)

¹⁷¹ Lo afirmado aquí no quiere decir, por supuesto, que no podamos verificar la existencia de nuclearidades pragmáticas en el lenguaje estándar. Como bien explica Fernando Lázaro (1981a: 84), la catáfora es una instancia anticipatoria del discurso ejercida en español, esencialmente,

Comparemos la noticia anterior con el inicio de la *Recherche* de Marcel Proust. En efecto, es probable que la información semántica nuclear sea: “ A Marcel, cuando era pequeño, le costaba conciliar el sueño”. Sin embargo, la información semántica nuclear puede que no sea tan pertinente como tener en cuenta a ese “Marcel” como sujeto de la enunciación; tener en cuenta, también, el matiz y detenimiento de la narración, etc. Difícil es llegar a comprender esta magna obra de Proust sin tener en cuenta la continua simbiosis entre los pensamientos, los recuerdos en perpetuo contraste y relación con el presente.

Desde luego, la situación en otros géneros puede ser distinta, y los recursos de nuclearidad pragmática otros muy distintos también. Aunque existen concomitancias y nuclearidades supragenéricas, cada género literario o artístico concibe y hace uso de los núcleos pragmáticos de un modo diferente. Como trataremos el asunto en la parte práctica de nuestro trabajo, tan sólo haremos notar aquí algún recurso a la nuclearidad pragmática en la lírica. Uno de los más importantes —y poco tratados desde esta dimensión por los investigadores es el del silencio. El silencio, que es un componente antropológico con innumerables vertientes —Castilla del Pino (comp.), 1992— suele constituir un margen semántico en la poesía (también en la música); pero en no pocas ocasiones el silencio ocupa un lugar central dentro de la composición poética, como lo evidencia el uso del encabalgamiento. Un ejemplo nos ha de bastar para explicarlo. Recordemos el terceto final de un gran soneto de Quevedo:

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

por los demostrativos. Este término puede definirse como un margen semántico del enunciado que ejerce una función nuclear desde el punto de vista pragmático:

<i>Lo que dijo es esto:</i>	“Dimito”
Margen semántico	Núcleo semántico
Núcleo pragmático	Margen pragmático.

Los dos encabalgamientos que utiliza Quevedo son muestra evidente de la importancia de algo tan marginal como, en principio, puede parecer el silencio. La lectura correcta de los textos poéticos, realizando la pausa versal preceptiva, nos descubre la irrefutable (y rápida, para el poeta) unión y sucesión de vida y muerte. Pero para expresar esa unión no hubiese tenido que utilizar nuestro genial autor un encabalgamiento. El necesario y nuclear silencio al que inevitablemente tiene que seguir la palabra *junto* ha de hacer ver al receptor un claro signo de rebeldía.

Y acabaremos con la ejemplificación de algún recurso de nuclearidad pragmática en el género cinematográfico. En esa pequeña obra maestra que es *Laura* de Otto Preminger¹⁷² puede comprobarse que el tiempo es la coordenada sobre la que giran las vidas de los personajes, aunque ellos —salvo Waldo Lidecker, magníficamente interpretado por Clifton Webb—lo ignoren al principio. Otto Preminger consigue poner ante nuestros ojos constantemente el reloj que marca esa temporalidad y que definirá el devenir de la historia y de los personajes, pero nosotros, como espectadores, no nos damos cuenta de ello hasta el momento de que descubrimos, junto con los protagonistas, el misterio. Y no será porque el director lo silencie: a los pocos planos de comenzar la película, ya está presente el reloj, tanto en imagen como el sonido de su tictac. Desde ese momento, la presencia del reloj se pondrá de manifiesto a través de comentarios de los protagonistas, planos secundarios, referencias temporales, hasta descubrir que lo esencial en esta película no es la más o menos original historia detectivesca, sino que, por encima de todos los elementos, el devenir del tiempo y la concepción que tienen de él los personajes lo convierten en el motivo conductor del filme. Lo marginal, una vez más, se ha

¹⁷² EE.UU., 1944. Basada en una novela de Vera Caspary, e interpretada por Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb y Vincent Price.

convertido en el aspecto nuclear: pasamos de un *objeto* (el reloj) al *sujeto* sustancial de la película (el Tiempo).

Destaquemos, por tanto, que en las obras literarias no suelen coincidir las partes nucleares semántico-sintácticas con las partes nucleares pragmático-sintácticas de las mismas. Así, podremos comprobar que, por regla general, es más frecuente que la presencia explícita del macroacto de ficción ilocutivo se produzca en partes llamadas marginales de la obra desde el punto de vista semántico-sintáctico. Esta es la causa de que pensemos que es del todo imprescindible tener muy en cuenta las diversas situaciones en las que se produce este pacto pragmático-sintáctico a través del macroacto de ficción ilocutivo, aspecto que tendremos oportunidad de comprobar en siguientes apartados.

Así, podemos afirmar que los términos núcleo y margen se invierten según tengamos en cuenta el aspecto significativo o el comunicativo: las partes marginales de la obra son frecuentemente nucleares en el nivel pragmático, mientras que las partes nucleares de la obra son frecuentemente marginales en dicho nivel.

Esta tendencia artística de convertir elementos marginales en elementos nucleares (y viceversa) traspasa el mero hecho literario para convertirse en una constante antropológica. Basta con acudir a los manuales más elementales de psicología para comprobar cómo, en el tema de la motivación humana, pueden distinguirse los motivos primarios —alguno de ellos comunes incluso para todos los seres vivos y otros específicos de la especie animal— y motivos secundarios, propios ya de la especie humana.¹⁷³ El ser humano, por serlo, efectúa una primera transformación en el significado vital de los motivos primarios por medio del fenómeno de la *culturización*. Nos bastará con un sencillo ejemplo: en principio, los seres humanos tenemos la

¹⁷³ No es este, desde luego, el lugar para discutir las distintas tipologías de la motivación de Madsen, Young, Murray, Maslow, etc. Cf. Pinillos, 1980: 503 y ss.

necesidad homeostática de alimentarnos. Es este un motivo primario, y un núcleo semántico de la conducta humana (pero también animal y vegetal). Derivados marginales del acto de alimentación serían el modo de comer, los instrumentos para comer, la sofisticación de la preparación del alimento... Por medio de la culturización, el motivo homeostático de la alimentación se transforma, por ejemplo, en la gastronomía, que es ya un hecho o un motivo cultural, en el sentido antropológico del término. Y el camino es, casi definitivamente, sin retorno. A no ser que un ser humano se encuentre en condiciones degradantes de pobreza o en circunstancias vitales extremas, el margen semántico de la alimentación (la gastronomía) se ha convertido en núcleo pragmático. No hay más que contemplar —si es que no puede llegarse a probar— un plato elaborado por un gran cocinero para comprobar que la composición “sintáctica” del plato, el aderezo y la técnica sobrepasan con mucho la importancia del hecho de alimentarse. Es lo que separa el motivo primario de su culturización; es lo que demuestra que lo marginal se convierte en nuclear desde el punto de vista pragmático de la actividad humana.

No entraremos en más disquisiciones teóricas, pero dediquemos un último esfuerzo para demostrar el substrato ontológico de la marginalidad y la nuclearidad. Para esta postrera aportación, traeremos a colación la distinción aristotélica entre sustancia y accidentes.¹⁷⁴ Destaquemos que Aristóteles distingue dos acepciones del accidente: a) “aquello que se da en algo, y su enunciación es verdadera, pero no, desde luego, necesariamente ni la mayoría de las veces”, y b) “las propiedades que pertenecen a cada cosa por sí misma sin formar parte de su entidad.”¹⁷⁵ Por lo tanto, el accidente se distingue tanto de lo esencial como de lo necesario; por lo tanto, es casual y contingente.

¹⁷⁴ Destaquemos, entre los pasajes que dedica el estagirita al asunto, *Tópicos*, 102b 4 y ss.; *Metafísica*, 1025a 13-5, para los accidentes; para la sustancia, *Metafísica*, en general todo el Libro VII (y en otros muchos lugares del libro); *Categorías*, 5, 2 a 11 y ss.

¹⁷⁵ Para las citas de la *Metafísica*, utilizo la traducción de Tomás Calvo (Aristóteles, 1994).

Aunque Aristóteles negaba la posibilidad de una ciencia de los accidentes (cf. Ferrater Mora, 1991: I, 38-39), es más que evidente que, para los fines que nos proponemos, puede plantearse la necesidad de dicha ciencia. Si bien la ciencia debe concentrar su atención en lo sustancial, la poética moderna ha demostrado que también puede haber una ciencia de lo accidental. Si entendemos por esencial, en nuestro caso, los aspectos semánticos (el significado) de las obras de arte, no es menos cierto que esa esencialidad es precisamente eso: semántica. Los accidentes, empero, nos ayudan a plantear la esencialidad pragmática. Los núcleos pragmáticos son, en cierta medida, contingentes (no podemos afirmar, que sean, en este caso, casuales), pero se nos antojan instrumentos de primer orden para comprender, con su ayuda, la estructura de la obras de arte verbal. Por serlo, los accidentes definen y matizan una parte de lo que es. Tienen por ello una finalidad marginal, pero fundamental para la caracterización misma de la sustancia.

De alguna de las magníficas páginas que dedica el profesor Antonio García Berrio al estudio de los sonetos (1981b: 152-153; García Berrio y Albaladejo, 1983: 158) podemos entresacar alguna prueba para discernir el tema central y el tema o temas marginales de un texto. Para Antonio García Berrio, existe una constante temática textual y unas variables temáticas textuales; cuando hay un vínculo de causa-consecuencia hay que establecer una interdependencia entre lo central y lo marginal, y hay que establecer una determinación cuando los temas variables desarrollan el tema central. Desde luego, los tópicos centrales y marginales muchas veces quedan determinados por cada texto concreto: “en la tradición de la tópica poética amoroso-cortés, considerada de modo global, no existen tópicos centrales y marginales “a se”, sino que su integración, más o menos medular en la “macroestructura” de cada soneto, determina su funcionamiento central o no central en el texto de cada soneto.” (García Berrio, 1978b: 318)

Naturalmente, no somos nosotros los primeros en descubrir la existencia de esta división en nuclearidad semántica y nuclearidad pragmática, ni tampoco los primeros en revelar la importancia de esta última. Con su habitual perspicacia, el maestro Dámaso Alonso advertía ya la existencia en los poemas de partes marginales con una clara función estructural: “En los poemas conviene, a veces, la existencia de partes neutras, disminuidoras, etc.; en éstas, su vitalidad consiste, precisamente, en su aparente apagamiento.” (Alonso, 1987: 50n.).

Además de esta breve reflexión de Dámaso Alonso, debemos a Roland Barthes el concepto de catálisis aplicado al análisis literario, que pasamos a tratar a continuación. Como es bien sabido, el término catálisis procede de la química —cuenta nada menos que un precedente a finales del siglo XVI, aunque se empezó a utilizar, sobre todo, en la década de los años treinta del siglo pasado—. En química, un catalizador es un tipo de sustancia que interviene en una reacción química modificando su velocidad de reacción pero sin formar parte de productos resultantes en la misma y sin sufrir en sí ningún cambio. Este concepto procedente de la química lo introdujo Louis Hjelmslev en la lingüística. Partiendo de los conceptos de función y de funtivo, Hjelmslev¹⁷⁶ piensa que la catálisis consiste en un elemento (funtivo) que es necesario intercalar entre funciones para que éstas puedan reconocerse (1971: 133-136). La catálisis, por tanto, sirve para restituir magnitudes no expresadas textualmente (Alarcos, 1981: 44). Por ejemplo, en latín podemos concebir muchos ablativos sin la preposición *sine*, o muchos acusativos sin la preposición *apud*, pero no es posible concebir la preposición *sine* sin que esté seguida por un ablativo ni la preposición *apud* sin que esté seguida por un acusativo.

¹⁷⁶ Louis Hjelmslev define la función como “la dependencia que satisface las condiciones del análisis”, y los funtivos como “los terminales de una función”, o “un elemento que tiene función con otros objetos. De él se dice que *contrae* su función” (Hjelmslev, 1971: 55; cf. Alarcos, 1981: 32).

Roland Barthes, por su parte, realiza una interesante distinción entre núcleos y catálisis para diferenciar los hechos importantes de un relato (funciones cardinales) de los menos trascendentes (Garrido Domínguez, 1993: 63). Se trata de hechos que no hacen progresar determinantemente el desarrollo de la acción. La descripción espacial, la caracterización de personajes, etc., podrían considerarse tipos de catálisis. En las obras narrativas o dramáticas, por ejemplo, contaríamos con este tipo de situación en el inicio de una obra, cuando aparecen las informaciones esenciales de la acción, y las circunstancias o identidad de los personajes.

Barthes emprende un extenso comentario y distinción entre dos tipos de funciones: unas son cardinales o nucleares, mientras que las otras son catalíticas o marginales, según sea su importancia. Por lo trascendental de la distinción del semiólogo francés, reproducimos textualmente sus palabras:

“Pour reprendre la classe des Fonctions, ses unités n’ont pas toutes la même “importance”; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d’un fragment du récit); d’autres ne font que “remplir” l’espace narratif qui sépare les fonctions-charnières: appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses*.”

(Barthes, 1981: 15).

Las funciones cardinales, según Barthes, inauguran o resuelven una incertidumbre. En cuanto a las catálisis, tienen un valor funcional en el relato por cuanto se relacionan con las funciones nucleares; pero, según Barthes, su funcionalidad es parasitaria (Barthes, 1981: 15-16) —en nuestra terminología, nosotros afirmaríamos que su funcionalidad es pragmática—. Desde luego, el que el carácter funcional de la catálisis sea débil no quiere decir, en absoluto, que sea inexistente, sino que es un elemento fático que sirve para mantener el contacto entre las instancias de la comunicación literaria (Barthes, 1981: 16).¹⁷⁷

¹⁷⁷ La distinción de Barthes es seguida por Seymour Chatman (1990: 33, 56-58), que divide lo nuclear o esencial de lo accesorio, a lo que él denomina satélites.

Antes de pasar a la especificación de los elementos nucleares pragmáticos esenciales de las obras literarias, queremos acabar esta exposición con tres citas del novelista Juan José Millás:¹⁷⁸

- “La periferia es el centro”
- “Es cierto que no pasaba de ser un suceso [...] periférico, pero constituía sin duda el anuncio de otros advenimientos que quizá se manifestaran de forma más sutil.” (p. 76)
- “Y ahora, de repente, comprendía que lo más real del periódico eran las farmacias de guardia, la lista de los fallecidos el día anterior en la ciudad, los pequeños reclamos sin firma, sin padre: ésas eran verdaderas noticias del periódico y no los titulares de primera página.” (pp. 111-112).

Queremos finalizar con ellos,¹⁷⁹ porque evidencian que la narrativa de Juan José Millás es un buen ejemplo de la importancia concedida a lo "periférico" en detrimento de lo aparentemente sustancial.

El elenco de autores que podríamos aportar es inabarcable. Citaremos, por esta razón, a otro narrador contemporáneo que muestra esa valía de lo accesorio frente a lo sustancial. Nos referimos a las obras de Javier Tomeo, en las que "nunca pasa nada", y el eje temático de la obra gira precisamente en torno a esa reificación del contenido para dar importancia a lo marginal. Como ejemplo, tenemos las obras *Amado monstruo* y *La agonía de Proserpina*.¹⁸⁰

Vistos desde su perspectiva más general los aspectos esenciales que hacen referencia a los núcleos pragmáticos, pasaremos en el

¹⁷⁸ Pertenecen a *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1994. . Aparte de los fragmentos citados, puede contrastarse lo dicho con la lectura de su magnífico relato "Mecánica popular", en Varios: *Cuentos de La isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 57-108.

¹⁷⁹ Y no nos extendemos más, porque haremos mención de esta novela en próximos apartados, pero los comentarios podrían ser igualmente jugosos respecto a la novela de Javier Marías *Negra espalda del tiempo*. Respecto a ella, Guillermo Cabrera Infante ha comentado (1988b) que Marías ha hecho de su novela una obra en la que lo central son las digresiones, porque en esta ocasión “los cuentos son el contar”.

¹⁸⁰ Respectivamente, Madrid, Anagrama, 1985, y Barcelona, Planeta, 1993.

siguiente apartado a concebirlos en el plano más concreto de su distribución espacial dentro del enunciado.

2.3.4 LOS NÚCLEOS PRAGMÁTICOS Y SU DISTRIBUCIÓN ESPACIAL ENUNCIATIVA.

Hemos visto, hasta ahora, que las ciencias clásicas del discurso —seguidas posteriormente por las doctrinas formalistas y neoformalistas, y continuadas éstas por teorías que las completan y las engloban en un marco más amplio— plantearon ya rigurosamente la distribución estructural de los enunciados con una finalidad pragmática. También hemos podido comprobar que los análisis de la conversación en lengua estándar han detectado partes no esenciales desde el punto de vista semántico pero con una indudable función fática. Y, por último, hemos intentado sistematizar todas estas cuestiones en torno a los conceptos de núcleo semántico, margen semántico y núcleo pragmático.

La empresa que debemos acometer ahora consistirá en asumir lo dicho anteriormente y aplicarlo al estudio de los emplazamientos textuales en los que se utilizan con mayor frecuencia los núcleos pragmáticos. Esto supone una concepción lineal del significante literario que nos brinda una magnífica manera de comenzar nuestra exposición con la teoría de Kermode sobre “el sentido de un final” (Kermode, 1983). Frank Kermode parte de una concepción de la *Biblia* como modelo de la Historia, en la que se comienza por el principio mismo en el *Génesis* y se finaliza con la visión del final en el *Apocalipsis*. La *Biblia* para Kermode sería, por lo tanto, un modelo en el que existe una concordante armonía entre el principio, el medio y el fin (Kermode, 1983: 18). Claro que los hombres no hemos nacido en el principio, sino que nuestro nacimiento acontece cuando el principio ha

comenzado. Nuestro fallecimiento tampoco coincide con el final absoluto:

“Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos ‘en el mismo medio’, *in medias res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas. El Fin que imaginan los hombres reflejará sus irreducibles preocupaciones intermedias.”

(Kermode, 1983: 18)

Esta es una de las razones por las que tenemos un interés vital por la estructura temporal y por encontrar universales antropológicos que concierten con las concordancias entre comienzo, transcurso y final (cf. Kermode, 1983: 172-173). El ser humano traslada estas preocupaciones de estructura temporal en la espacialidad del significante poético-literario, y lo utiliza como una negación de esa constante o como su evidente confirmación. Podríamos aquí deshilvanar estos conceptos al hilo de la Poética de lo Imaginario del profesor García Berrio, pero excedería los límites impuestos por el asunto que tratamos y el espacio de que disponemos. Será suficiente con que desarrollemos, siquiera brevemente, estas formas de confirmación (o negación) de la estructura temporal con vistas a un fin. Existen ejemplos incuestionables de la tendencia a articular el inicio, desarrollo y fin de una novela siguiendo los modelos genético-apocalípticos de la Biblia — adviértase que hemos hablado de una constante antropológica y, por eso mismo, el autor puede que no se haya planteado conscientemente haber operado conforme a ese principio—.

Uno de estos ejemplos sería el de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (*Vingt mille lieues sous les mers*), publicada por Julio Verne en 1870: el “principio” consta de todos los elementos que desencadenan que el profesor Aronnax, su criado Conseil y Ned Land, el arponero, acaben en el interior del *Nautilus* (las informaciones sobre un monstruo marino que aterroriza a los barcos, la conferencia y los estudios del profesor Aronnax, la empresa encargada a la fragata americana para dar con el monstruo...). El desarrollo de la vida corresponde a la

estancia de los tres hombres a bordo del Nautilus como huéspedes (a la fuerza) del capitán Nemo. A lo largo de muchas páginas, Julio Verne, salpicando su narración con múltiples descripciones geográficas y biológicas, nos expone la diferente concepción de la vida de los protagonistas, así como los muy distintos (y consecuentes) modos que plantea cada uno de ellos para llegar al final, que supone la “salvación”. Monsieur Aronnax tiene una visión luminosa y científica del mundo, y no le importa detenerse (y “retenerse”) en ese paraíso terrenal de conocimientos que le comporta su estancia en la nave submarina; Ned Land posee una visión de la vida que requiere respuestas inmediatas y salvaciones seguras, y hará todo lo posible por conseguir la salvación pronto; el capitán Nemo, por último, mantiene una actitud antisocial y, por tanto, desea que su vida se desarrolle y finalice en ese mundo alternativo y artificial que ha creado. Como el planteamiento del fin de cada uno es distinto, el final de la novela responde a esa lucha de fuerzas y concepciones vitales, hasta llegar a la “salvación”, es decir, al subsistir al terrible remolino del Maelström.

Planteamiento semejante en su estructura profunda es el sostenido por William Golding en *El Señor de las moscas* (*Lord of the Flies*), publicada en 1954. En este caso, “el Génesis” del libro no aparece explícito, ya que se refiere a la vida que mantenían ese grupo de muchachos en su país de origen antes de sufrir el accidente de aviación que les obligará a vivir en una isla desierta. El desarrollo de esta “vida terrenal” es muy distinta de lo que podríamos esperar en una previsible novela de naufragio. Algunos de los muchachos, los más jóvenes, harán de su vida en esa isla un auténtico paraíso terrenal, al amparo del buen clima y los frutos silvestres que encuentran. En principio, todos están de acuerdo en que la “salvación” sólo puede llegar gracias a un sistema de vigilancia de un fuego que pueda anunciar su presencia a algún barco que navegue cerca de la isla. Los muchachos con un grado mayor de “culturización” (el grupo de Ralph, que es el jefe; pero con Piggy como

cerebro de esa facción) sacrificarán su estancia en esa tierra en aras de una salvación final, y utilizarán el fuego como garante de esa salvación. Sin embargo, el grupo de Jack irá derivando hacia pociones más primitivistas, buscarán un “dios” totémico en torno al cual ofrecer sus ritos de caza, y utilizarán el fuego también con fines rituales. Son distintas concepciones de la vida, y también distintas concepciones y motivaciones para llegar a un final.

No podemos demorarnos mucho más en estas reflexiones de la linealidad genético-apocalíptica. La “salvación” literaria conseguida por Proust en la *Recherche* desde la proyección genética de la niñez y la memoria ha sido desarrollada por tantos críticos que hace inútil exponerla aquí. En otras ocasiones, el origen del individuo y la historia es totalmente desgraciado, como el de Jean- Baptiste Grenouille en *El perfume* de Patrick Süskind, publicada en 1988. El desarrollo supone un intento por mejorar ese origen (ese desgraciado cuerpo sin esencia), gracias a las altas dotes olfativas del protagonista, aunque pasando por las malas artes del asesinato. Necesariamente, el final había de concluir en la muerte, que quizá era para el protagonista la única salvación redentora.

Lo mismo podríamos decir, por razones muy distintas, de Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa*: la novela plantea la biblioteca como alegoría del intrincado mundo en el que nos toca vivir. La salvación, obviamente, debe pasar por un intento de salvar ese mundo libresco, con el sacrificio correspondiente de uno de sus miembros.

Pero el asunto central que explicaremos a continuación se aleja en parte del planteamiento de Kermode para aproximarse más a cuestiones menos filosóficas y más centradas en las estructuras más generales y externas de los textos literarios.

Gérard Genette es el autor de la obra fundamental para conocer esas estructuras generales y «externas» de los textos literarios (Genette, 1987). En esta obra, el teórico francés aborda el estudio de la paratextualidad, que es una de las manifestaciones de la intertextualidad.

Toda obra es un texto que tiene a su alrededor otros textos¹⁸¹, denominados paratextos, que pueden ser, v. gr., el nombre del autor, el título, el prólogo, las ilustraciones, las notas a pie de página, etc. Son lo que Genette llama en francés “*seuils*”, es decir, ‘umbrales’ (o ‘fronteras’), zonas que oscilan entre el texto y aspectos externos a él, y que, por eso mismo, contienen ingredientes pragmáticos (Genette, 1987: 8).

Los elementos del paratexto son heteróclitos (Genette, 1987: 8) y se han ido formando en toda suerte de textos con el devenir del tiempo. Además, su uso no es totalmente necesario ni sistemático (Genette, 1987: 9): algunos de ellos pueden no aparecer en una obra, y muchos de ellos se encuentran en un proceso continua modificación (1987:9).

Gérard Genette intenta establecer las características de estos textos, que son las que siguen (Genette, 1987: 10 y ss.):

- a) **Características espaciales.** Hay que determinar dónde se encuentra el paratexto. Aquí es donde distingue Genette entre peritexto y epitexto, asunto que veremos más abajo.
- b) **Características temporales.** Hay que determinar también cuándo apareció ese paratexto, y, si es el caso, cuándo desapareció. También puede estudiarse la temporalidad del paratexto en relación con el texto: si es anterior a él, coetáneo o posterior (algo simplemente posterior; algo que aparece unos años después; o, incluso, un paratexto póstumo).

¹⁸¹ “Ce texte se présente rarement à l’état un, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre des productions, elles-mêmes verbales ou non” (Genette, 1987:7).

- c) **Características sustanciales.** Es preciso concretar si el paratexto tiene una entidad verbal o no verbal. Además de los evidentes elementos textuales, también los hay icónicos (ilustraciones), materiales (tipografía), y factuales (los comentarios paratextuales que influyen en la recepción como que esté escrito por una mujer, que haya obtenido el premio “x”, que lo haya escrito una eminencia, que tenga tantos miles de ejemplares vendidos...).
- d) **Características pragmáticas.** Hay que determinar quién lo crea y a quién lo dirige. Aquí se tiene en cuenta la situación de comunicación:
- En primer lugar, un autor es una instancia de atribución putativa y de responsabilidad asumida.
 - En segundo lugar, el creador del mensaje paratextual no tiene por qué ser el autor del texto, ya que podemos distinguir entre el paratexto autorial y el paratexto editorial (también puede haber paratexto alógrafo).
 - El paratexto puede ser público (en mayor o menor grado): el destinatario puede ser el público en general (como, por ejemplo, el título), pero otros elementos paratextuales pueden ir dirigidos a los críticos, etc. También puede ser privado (los mensajes que el autor se dirige a sí mismo, por ejemplo, en su diario).
 - Según la responsabilidad del autor o sus allegados, el paratexto es oficial cuando es asumido por el autor, y es oficioso en el caso de que el autor no tenga el control total sobre el mismo (por ejemplo, en entrevistas o confidencias).
 - La fuerza ilocutiva del mensaje. El paratexto puede comunicar, desde una mera información (el nombre del autor, la fecha de publicación), hasta una intención o una interpretación... Por ejemplo, cuando se pone en la cubierta la palabra “novela” se quiere sugerir al receptor que considere ese libro como una novela. También

puede ser una decisión (“Yo como autor decido utilizar este nombre para mí y este título para mi libro”). O también un compromiso (las indicaciones genéricas, que suponen un cierto compromiso de veracidad; una mención de primer volumen, que supone que va a haber más...). También de consejo (una cita de un autor sobre el libro, una indicación del orden...). O, por último, de poder performativo: las dedicatorias, que suponen dedicar el libro a alguien.

- e) **Características funcionales.** Es necesario determinar para qué introduce este elemento paratextual. Gérard Genette sostiene que es este una cuestión esencial. Parece evidente que el paratexto está subordinado al texto, y es esta funcionalidad la que determina su existencia. Cada uno de los elementos paratextuales, por lo tanto, tiene su función, que no tiene que ser idéntica que la desempeñada por otro paratexto. Para comprobar la función de un paratexto, por tanto, es preciso hacer un estudio empírico e individualizado de cada fenómeno. Cada regularidad hallada nos permitirá encontrar unos “tipos funcionales” y, de ahí, reducir la diversidad en modalidades fundamentales y recurrentes, ya que sobre los paratextos pesa sobremanera la tradición: “les auteurs innovent moins souvent qu’ils en se l’imaginent.” (Genette, 1987: 17)

Como puede comprobarse, los presupuestos básicos del paratexto concuerdan en gran medida con los propósitos que hemos expuesto nosotros más arriba. Los aspectos espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticos y funcionales se interrelacionan entre sí y muestran su dependencia respecto al texto al que pertenecen o del cual son “frontera”. Todo paratexto tiene un claro vínculo pragmático con el texto al que pertenece y coadyuva a su propia esencialidad.

Distingue Genette (1987: 10-11) dos tipos de paratextos (paratexto = peritexto + epitexto):

- El peritexto, se sitúa en torno al texto mismo, como es el caso de los títulos, prólogos (al inicio del texto) o títulos de los capítulos, notas (insertos entre el texto). Nosotros dedicaremos nuestra atención a aquellos paratextos peritextuales que sirvan mejor a los fines de nuestro trabajo.
- El epitexto. Son mensajes situados en el exterior del libro, sea para su difusión pública: entrevistas, etc. (Genette, 1987: 316-340), sea para una difusión privada: cartas, diarios, etc. (Genette, 1987: 341-380).

Pasemos revisión (en algunos casos muy breve) a alguno de los tipos de peritexto que distingue Genette:

1. Peritexto editorial (Genette, 1987: 21-37).

Gérard Genette define el peritexto editorial como aquella zona peritextual que soporta la responsabilidad directa y principal de la edición (Genette, 1987: 20). El peritexto editorial descansa fundamentalmente en aspectos espaciales y materiales como la cubierta, la página de título, la realización material del libro, formato, composición tipográfica, etc. Por su propia esencia, muchos de los elementos del peritexto editorial tienen su inicio con la difusión de la imprenta.

En la cubierta y espacios anexos (Genette, 1987: 26-34) se presentan al lector algunas indicaciones autoriales o editoriales. Son elementos indispensables el autor y el título de la obra, pero también puede aparecer la indicación de género, el nombre de traductores, prologuistas o responsables de la edición crítica, etc., la dedicatoria, un

epígrafe, el retrato del autor, una ilustración, el nombre y la dirección del editor, el número de tirada, la fecha, el precio... (Genette, 1987: 27)

De todos los elementos arriba enumerados, alguno de ellos tiene una importancia nada despreciable.

2. El nombre del autor (Genette, 1987: 38-53)

Durante la Antigüedad y la Edad Media las obras no disponían de un lugar específico para indicar el autor y el título de la obra, a no ser que apareciera indicado en las primeras o últimas páginas del texto (*incipit* o *éxPLICIT*, respectivamente).

Aunque el nombre del autor suele aparecer desde la primera edición, el nombre del autor puede aparecer de manera tardía, o incluso no aparecer nunca.

El autor puede disponer de tres recursos para disponer su nombre en la obra:

- a) Firmar con su nombre auténtico, que suele ser el caso más frecuente. El simple nombre de un autor, aunque no sea conocido, puede reunir ya algunos rasgos de su identidad: su sexo, su nacionalidad, su posición social, su parentesco...
- b) Firmar con un nombre falso, que toma prestado o inventa (el seudónimo). Seudoanonimato (seudónimo) (Genette, 1987: 46-). Existen varias maneras de no inscribir en la obra el nombre auténtico del autor de una obra, aparte del anonimato: el autor del texto puede atribuirlo a un autor conocido (el apócrifo); el autor real, que no desea ser identificado, consigue que otro firme en su lugar (el apócrifo consentido); el autor se atribuye para sí la obra de otro (el plagio); el autor verdadero consiente el plagio, normalmente gracias a una retribución (el plagio consentido, como ocurría entre Auguste Maquet y Alejandro Dumas); el autor

real atribuye su obra a un autor imaginario (la suposición de autor), del que a veces o se sabe más que el nombre.

- c) No firmar de ninguna manera (el anonimato). En algunos casos, el anonimato esconde de manera críptica el nombre del autor en la obra (como en la *Celestina*); en otros, el anonimato se debe a una carencia de información (caso típico de muchos textos medievales, que nadie reivindicaba); en otros casos, se dan anonimatos de conveniencia más o menos encubiertos; hay casos, por último, en los que las atribuciones son póstumas.

3. Los títulos (Genette, 1987: 54-97; Lodge, 1992: 193-196; López-Casanova, 1994: 13-18)

El título es una entidad compleja. En principio, pueden darse: título, el segundo título, el subtítulo...

Empecemos por el lugar del título (Genette, 1987: 54 y ss.). Durante mucho tiempo el título no contaba con ningún lugar reservado. A no ser que estuviera en el incipit o el éxPLICIT, el título solamente se difundía de manera oral o por otros medios. Con los códices no mejoraron las cosas, pues el texto seguía comenzando en la primera página. Con la imprenta, la página dedicada al título no aparecerá sino en los años 1475-1480. En la actualidad el título aparece en cuatro lugares obligatoriamente y, a veces, de manera redundante: en la cubierta, en el lomo de la cubierta, en la página de título y en la página de falso título. También lo encontramos a veces en la parte superior de las páginas, sobre todo en la página de la izquierda (la de la derecha suele reservarse para el título de los capítulos).

El destinador del título (Genette, 1987: 70-71), de derecho, no tiene por qué ser necesariamente su productor de hecho, y puede

provenir del editor o de grupos o personas cercanos al autor. Hay autores que jamás dieron título a sus obras.

El destinatario del título (Genette, 1987: 71-73), evidentemente, es el público. Pero nótese que el público no tiene por qué ser la suma de los lectores de la obra, ya que puede haber personas que no lean la obra pero que participen en la difusión del título: libreros, críticos, representantes, etc. Por lo tanto, el público es un conjunto más amplio que la suma de los lectores.¹⁸²

La finalidad del título es semántico-pragmática, ya que el texto se relaciona, por un lado, con el significado del texto y, por otro, es un elemento que concita la atención del lector (Reis, 1995: 31). David Lodge también es partidario de la intención pragmática del título: el título es la primera parte de la obra, y, como tal, tiene un poder de atracción muy fuerte sobre el receptor. Si muchas novelas clásicas se han distinguido por llevar en el título el nombre de los protagonistas, el elenco de posibilidades se ha ampliado a temas, intrigas, ambientes, e, incluso, rimbombantes títulos con resonancia literaria. Desde el punto de vista del autor, el título se antoja una parte decisiva del proceso creativo. Aunque tratando del género lírico, coincide con estos autores Arcadio López-Casanova en atribuir al título una función pragmática. López-Casanova dedica, además, unas esclarecedoras páginas al título de los poemas. Comienza López-Casanova por exponer una taxonomía del título (López-Casanova, 1994: 14-15):

- Título como identificador del sujeto poemático, que puede presentar diversas formas (indicador pronominal; identificador onomástico; identificador de papel social, familiar, íntimo, etc.; indicador común).

¹⁸² “si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public [...]. Le titre s’adress à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et pa là participent à sa circulation.” (Genette, 1987: 73)

- Título como explicitador del motivo temático, que también puede presentar diferentes formas (espacial, temporal, vivencial, factual).
- Título como indicador de la tipología poemática, que incluye cualquier referencia al género poético o el uso de otros indicadores pertenecientes a otros géneros (biografía, escena, preludio, etc.).
- Título con valor simbólico-alusivo, en el que sólo la descodificación del texto por parte del receptor hace posible el desentrañamiento del significado del título, de por sí plurisignificativo.
- Además, existe la posibilidad de combinación de las cuatro categorías anteriores: título con alusión espacio-temporal, personaje poemático y localización temporal, núcleo factual y localización, identificador tipológico y determinación del personaje, identificador tipológico y determinación temporal, identificador tipológico y determinación espacial, o identificador tipológico y determinación vivencial, factual, etc.
- Otro tipo de complejidad del título lo encontramos especialmente en la lírica barroca, en el que el título es un verdadero “lema textual”, que puede ser, según López-Casanova: lema explicativo de las claves del sentido poemático, o amplia leyenda indicadora de sus fundamentos, relaciones, etc.; lema que orienta hacia el sentido con declaración de los procedimientos de la formulación lírica; título que señala el personaje poemático, la anécdota y la serie varia de circunstancias.
- Por último, el título complejo puede articularse en varios niveles distintos (título, subtítulo, lema, cita, etc.).

4. Las dedicatorias (Genette, 1987: 110-133; Reis, 1995: 33).

Las dedicatorias consisten tanto en dedicar una obra a una persona, grupo o a cualquier entidad en todos los ejemplares de la obra, como dedicar un ejemplar concreto a una persona.

El primer caso, el de las dedicatorias generales de la obra, tiene sus orígenes en la antigua Roma, y se utilizaba como homenaje a un protector o benefactor. En la Antigüedad y la Edad Media esta dedicatoria, normalmente, aparecía en el texto mismo o en los preámbulos. La mención a una persona era ya una dedicatoria. Desde el Renacimiento, la dedicatoria a un protector rico y poderoso empieza a proliferar. Estas dedicatorias tienen como novedad su inserción en un lugar determinado y propio del peritexto y, por tanto, se convierten en un enunciado autónomo más o menos breve. El uso de la dedicatoria decaerá en el siglo XIX, a la vez que desaparece la función social más directa de la dedicatoria, la económica, así como la dedicatoria elogiosa.

El lugar canónico de emplazamiento de la dedicatoria es el del inicio del libro. Desde el siglo XVI, se mencionaba incluso en la página del título, aunque en la actualidad se suele reservar la primera página después de la página del título. Mucho menos frecuentes son las dedicatorias finales o las dedicatorias sitas en el interior del texto, aunque existe la posibilidad de que haya una encabezando cada división, como ocurre en muchos libros de poemas.

Las dedicatorias son mucho más frecuentes en ciertas épocas, en ciertos géneros y en ciertos autores (los autores realistas, v. gr., no hacían mucho uso de las dedicatorias). Los destinatarios de las dedicatorias, por su parte, pueden ser públicos o privados, y pueden contarse un sinfín de dedicatorias a Dios y a la Virgen, y también en muchas ocasiones encontramos dedicatorias al lector.

5. Citas (Genette, 1987: 134-149).

Para Genette, las citas iniciales forman parte de la obra, pero están, aunque muy cerca de texto, en sus fronteras.

Parece que las citas son más recientes que las dedicatorias, pues Genette no encuentra ninguna antes del siglo XVII, aunque anteriormente podíamos encontrar el lema del autor. Las citas proliferan en el siglo XVIII, generalmente en latín, y abundan más en las obras ensayísticas que en la poesía o en la novela.

La elección de las citas de esos epígrafes y lo que dicen son muy significativos. Walter Scott encabezaba muchos capítulos de sus obras con citas, y es una práctica que también realiza, por ejemplo, Arturo Pérez-Reverte lo utiliza en *El Club Dumas o La sombra de Richelieu*.¹⁸³ Otros autores, como los escritores realistas, eran muy poco dados al uso de citas.

Las citas tienen como lugar privilegiado una ubicación muy cercana al texto, normalmente anterior al prólogo, cuando existe éste. Aunque menos frecuente, también es posible que exista una cita al final del libro. El cambio de lugar supone, naturalmente un cambio de función: la cita inicial supone una toma de atención del lector para con el texto que sigue,¹⁸⁴ mientras que la cita final, tiene una significación conclusiva.

La cita puede tener la función de esclarecer el título, también puede servir como comentario del mismo. En otros casos, no es tan importante lo dicho como la identidad del que lo dice y el efecto indirecto que provoca su aparición en el texto. En algunas ocasiones, la mera presencia o ausencia de una cita es significativa de la época, el género e, incluso, el autor del texto. Era la cita un recurso muy

¹⁸³ Madrid, Alfaguara, 1993.

¹⁸⁴ Tenemos un claro ejemplo en *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, publicada por Robert Louis Stevenson en 1886, que sirve de “moraleja” inicial: “Es locura separar las líneas que Dios quiso unir; / seremos por siempre los frutos del brezo y del viento. / Muy lejos del hogar, siempre, para ti, para mí, / se hincha leve la retama en el país septentrional.” Citamos la traducción de Juan Carlos Silvi (Barcelona, Bruguera, 1981).

utilizado durante el Romanticismo y poco en el Realismo, y en los años sesenta y setenta de nuestro siglo era un signo de intelectualismo.

6. El prólogo (Genette, 1987: 150-181).

“A des degrés divers, et avec des inflexions diverses selon les types [...], la préface est peut-être, de toutes les pratiques littéraires, la plus typiquement littéraire, parfois au meilleur, parfois au pire sens, et le plus souvent, aux deux à la fois. A pouvoir la surpasser dans ces divers excès, je n'en vois guère qu'un autre: c'est évidemment d'écrire *sur* la préface.”
(Genette, 1987: 270).

Genette estudia aquí tanto el prólogo como el posfacio, y lo define como “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède.” (Genette, 1987: 150). El prólogo, téngase en cuenta, no es un elemento textual indispensable.

Antes de la invención de la imprenta, los prólogos estaban integrados en el texto. La mayoría de los elementos y temas de los prólogos se configuraron a mediados del siglo XVI, y las variaciones posteriores que experimentan no revelan evolución, pues tienen una estabilidad que ni tan siquiera sospecharían sus autores.

De Homero a Rabelais, la función del prólogo era asumida por las primeras líneas o las primeras páginas del texto. En la *Iliada* o la *Odisea*, por ejemplo, encontramos un ejemplo de prólogo integrado con el texto: invocación a la musa, anuncio del asunto, determinación del punto de partida narrativo. Estos elementos se convertirán en la norma del incipit épico, como puede apreciarse en la *Eneida*. Todavía en el siglo XVI podemos encontrarlo en las primeras estrofas de *Rolando furioso* o la *Jerusalén liberada*. También existía cierta clase de preámbulos en la transmisión oral, y en la elocuencia clásica contaban con procedimientos tomados del *exordium*.

La epopeya y la novela medievales utilizan de manera indiferente el prólogo integrado o el inicio directo (en el que no aparece siquiera una invocación a la musa, como en la Antigüedad). Compárese el inicio

directo del *Roland* (“Charles le roi, notre empereur le grand, est resté sept ans tous pleins en Espagne...”) con el de la *Prise d’Orange* (“Écoutez, seigneurs, afin que Dieu vous bénisse, le glorieux, le fils de sainte Marie, écoutez la chanson exemplaire que je veux vous narrer!”). Para Genette, los prólogos de François Rabelais marcan de manera clara el inicio del prólogo moderno, al menos de manera inaugural (Genette, 1987: 157). El *Gargantúa* se inicia con una invitación burlesca a la lectura interpretativa, y el cuarto libro tiene un “prologue aux lecteurs bénévoles”.

Los prólogos integrados anteriores a la imprenta no eran sino elementos del texto con función de prólogo, y se encontraban en las primeras o últimas del texto. En estos casos, los elementos de autor, fecha de aparición, etc. no revisten problemas. Sin embargo, los prólogos no integrados en el texto pueden ser más heterogéneos: el prólogo puede estar en prosa, y contrastar con el modo narrativo o dramático, o su forma prosaica frente a la forma poética. Algunos prólogos tienen, excepcionalmente, forma dramática de diálogo, o recurrir al autor ficticio o al recurso del manuscrito encontrado (*Adolphe*, *Los viajes de Gulliver*, *El nombre de la Rosa*, *La familia de Pascual Duarte*, *Robinsón Crusoe*...).

En cuanto al destinador del prólogo, no es una instancia fácil de deslindar, ya que las situaciones pueden llegar a ser muy complejas: el prólogo es autorial o autógrafo si su autor es el del texto; pero el “autor” pretendido puede ser también uno de los personajes (prólogo actorial), o una tercera persona (prólogo alógrafo, que puede, a su vez, ser auténtico o apócrifo); también puede ser un prólogo ficticio el atribuido a una persona imaginaria. Genette realiza esta tabla con nueve posibilidades combinatorias (Genette, 1987: 169):

PAPEL RÉGIMEN	autorial	alógrafo	actorial
auténtico	A HUGO PARA CROMWELL	B SARTRE PARA <i>Portrait d'un inconnu</i>	C Valéry para <i>Commentaire de</i> <i>Charmes</i>
ficticio	D “Laurence Templeton” para <i>Ivanhoe</i>	E “Richard Sympson” para <i>Gulliver</i>	F “Gil Blas” Para <i>Gil Blas</i>
apócrifo	G “Rimbaud” para la <i>Chasse spirituelle</i>	H “Verlaine” para la <i>Chasse spirituelle</i>	I “Valéry” para <i>Commentaire de</i> <i>Charmes</i>

Genette también distingue una tipología desde el punto de vista funcional en la que distingue seis tipos fundamentales de prólogos (Genette, 1987: 182): prólogo autorial original; posfacio autorial original; prólogo o posfacio autoriales ulteriores; prólogo o posfacio autorial tardío; prólogo alógrafo y autorial auténtico; prólogos ficcionales. Nosotros no vamos a desarrollar todo este abanico de posibilidades, ya que excedería unos límites espaciales prudentes.

El prólogo original es al que Genette dedica más espacio, ya que es el prólogo por excelencia. Su función principal es la de asegurar una buena lectura del texto. Genette pone este prólogo en conexión con la Retórica (Genette, 1987: 184), y este es un aspecto relevante al que nosotros dedicaremos parte de nuestra exposición en un epígrafe posterior.

El prólogo intenta retener al lector mediante recursos retóricos de persuasión, mediante la *captatio benevolentiae*. Se intenta valorar el texto, pero nunca hacerlo de manera poco modesta. Por eso las palabras talento y genio están proscritas. Ya que no se puede valorar al quién, hay que valorar el qué, el sujeto. Esta utilidad puede ser de varios tipos: utilidad documental (para mantener el recurso de lo acaecido en el pasado); utilidad intelectual; utilidad moral (por ejemplo,

en la ficción dramática); utilidad religiosa; utilidad social y política. La insistencia en la importancia del sujeto constituye el argumento principal para valorar el texto. Desde Rousseau, tal argumento es acompañado de la insistencia en la novedad, si no la originalidad, del asunto. Nótese la diferencia con el planteamiento clásico renacentista, que prefería insistir en el carácter tradicional, con una nueva versión del asunto. Cuando la obra prefaciada es una recopilación de cualquier tipo, se insiste en la unidad formal o temática (a la inversa, Borges valoraba la diversidad: Borges en sus prólogos se abstiene de proporcionar una característica general). El único mérito que suele atribuirse el autor en el prólogo es el de la verosimilitud, que se ha convertido en un lugar común del prólogo de las obras históricas desde Herodoto y Tucídides, y que desde Montaigne se ha incorporado a los prólogos de autobiografías y autorretratos. Otra recurso prologuístico, cuando un autor quiere valorar su mérito o su talento, es confiar el prólogo a otra persona. También es frecuente otro recurso retórico, como es la *excusatio propter infirmitatem*, esto es: el autor expone su incapacidad para tratar el asunto, lo que cumple la función de prevenir críticas o neutralizarlas. Las funciones de valoración se diluyen desde el siglo XIX en detrimento de las funciones de información y guía de lectura.

El prólogo original puede comunicar al lector aspectos relativos a la génesis de su obra o a sus circunstancias de redacción. La indicación de fuentes es un aspecto particular de las obras de ficción de tema histórico o legendario. También suelen aparecer los agradecimientos a personas e instituciones que de alguna manera hayan colaborado o ayudado en la redacción del libro.

Puede que la función más importante del prólogo original consista en la interpretación del texto por el autor en una declaración de intenciones. Esto choca con las posturas que niegan al autor cualquier autoridad para encontrar el auténtico de sentido de su obra, como era

el caso de Valéry. Paradójicamente, el primer prólogo moderno, en sentido lato, el de *Gargantúa*, hace de esta postura, utilizando siempre la ironía, su argumento principal. No obstante, es muy difícil que el peso de la interpretación del autor no influya de alguna manera en la lectura de la obra.

También hay que tener en cuenta el gran número de obras sin prólogo, y de autores que rehúyen esta forma de paratexto. También contamos con un gran número de autores que muestran su reserva, sincera o fingida, hacia los prólogos, e invocan esa labor como una labor penosa que hay que cumplir. Esa es la razón de que aparezcan en estos prólogos fórmulas de excusa y de protesta sobre su longitud, sobre su carácter aburrido, sobre su no pertinencia, sobre su inutilidad, sobre su presunción, sobre su hipocresía, etc. También puede utilizarse el prólogo para decir lo que no se va a hacer, hablar de otra cosa, o hacer un prólogo sobre los prólogos.

También contamos con la existencia de prólogos ficcionales. (Genette, 1987: 255 y ss.). Los anteriores eran prólogos “serios”; los prólogos ficcionales, por el contrario, como todo acto metanarrativo, suponen una doble mimesis, aspecto que desarrollaremos en siguientes apartados. La ficcionalidad suele estar fundada normalmente en las cuestiones de atribución. La función principal es realizar una atribución ficticia.¹⁸⁵ Se puede simular un prólogo autorial, un prólogo autobiográfico, un prólogo alógrafo... El autor puede hacer decir al “autor” del prólogo tanto cosas que piensa como cosas que no piensa, pero que quiere hacer creer al lector.

¹⁸⁵ “Pour effectuer une fiction, tous les romanciers savent cela, il faut un peu plus qu’une déclaration performative; il faut *constituer* cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants; il faut donc *l’étoffer*, et, pour ce faire, le moyen le plus efficace semble être de *simuler une préface sérieuse*, avec tout l’attirail de discours, de messages, c’est-à-dire de fonctions secondaires par simulation de la préface sérieuse —ou plus précisément, nous le verrons, par simulation de tel ou tel type de préface sérieuse.” (Genette, 1987: 257).

En los prólogos autoriales denegativos (Genette, 1987 y ss.), las maneras y procedimientos de atribución y simulación difieren según los tipos de destinadores. El prólogo autorial denegativo no lleva más atribución ficticia que la del texto. Por ello, se presenta como un prólogo alógrafo o, más precisamente, como una nota editorial. Por lo tanto, es un prólogo pseudo-editorial presentado como un simple documento sin connotaciones literarias atribuido a su personaje narrador. La principal función es la de exponer, contar las circunstancias en las que el pseudo-editor ha tomado posesión del texto. La segunda función es de tipo propiamente editorial: indicación de las correcciones al texto, traducción o simplificación, omisión de pasajes indecentes, recomposición, etc. La tercera función es el comentario valorativo.

Uno de los grandes creadores de prólogos autoriales ficticios (Genette, 1987: 263 y ss.) fue Walter Scott a partir de 1816. Aquí entra el juego paratextual de la suposición del autor. Este juego será continuado por Pessoa, Nabokov, Borges, Camus, Renaud, etc.

Lo más frecuente, cuando se supone un autor ficticio es el de suponer un prologuista alógrafo ficticio (Genette, 1987: 265 y ss.). Se simula aquí el alógrafo auténtico: se puede presentar un texto dado por un simple documento sin connotaciones literarias, simular una simple nota editorial, o simular un texto dado por una obra literaria, traducida o no. En el primer caso, tenemos los detalles sobre el descubrimiento o la transmisión del manuscrito, mención de eventuales correcciones, comentarios morales, etc. En el segundo caso, estaríamos ante un texto dado por una obra ya publicada en su lengua original.

Los prólogos autoriales ficticios (Genette, 1987: 267 y ss.) suelen reservarse a los personajes narradores. Simulan, por tanto, una situación en la que el héroe es, al mismo tiempo, su propio narrador y su propio autor. Este prólogo imita el prólogo autobiográfico. Es el caso del *Lazarillo*.

El prólogo de las obras, de radical importancia en nuestro Siglo de Oro, es una parte en la que el autor (un autor implícito que queda muy cerca del 'yo' del escritor) se une muy estrechamente al receptor, en forma de lector implícito representado. Creemos que el prólogo tiene un antecedente en el discurso retórico o en las *artes dictaminis*, como intentaremos demostrar en un apartado posterior. Los prólogos de las obras literarias son los elementos de “enganche” directo con el lector. Francisco Ayala, en unas jugosas líneas, nos habla de las funciones semántica y pragmática que el prólogo desempeña:

El contenido ficticio suele, en efecto, darse enmarcado en un prólogo donde el autor, ficcionalizándose al margen, le presenta la obra al su no menos ficcionalizado lector, a quien caracteriza diversamente de "curioso", "discreto", "carísimo", "amantísimo", "atento", etcétera, con notas que diseñan ya la intención y marcan el tono de la creación poética.

(Ayala, 1970: 35-36)¹⁸⁶

Tales introducciones tienden a situar el contenido de la obra, perfilándola y suministrando indicaciones acerca de su sentido. Deben, pues, considerarse encaminadas a orientar respecto a ella a la comunidad literaria entendida en toda su latitud, de modo que a quien apelan es [...] al lector en cuanto crítico, con una invitación a que adopte la actitud adecuada para recibir convenientemente el contenido imaginario.

(Ayala, 1970: 36-37)

La obra de más relieve en el estudio del prólogo de nuestro siglo áureo es la de Porqueras Mayo, en la que hay todo un capítulo dedicado a "Los prólogos y el lector" (Porqueras, 1957: 147-177) en un intento de caracterizar al prólogo como género literario. Al margen de que el prólogo pueda o no ser considerado como un género literario específico, creemos que lo más interesante del libro de Porqueras es precisamente este punto. Para Porqueras (1957: 140), el contacto con el lector es una característica importantísima de los prólogos. Permítasenos, por considerarla decisiva, esta larguísima cita:

Acaso sea esta [la característica del contacto con el lector] la nota concreta para la determinación de un prólogo.

El autor, tras escribir su obra, ve perjudicada su individualidad personal porque entre él y el lector se ha interpuesto un mundo de creación artística que por su propia fuerza interna aniquila al escritor. En

¹⁸⁶ Francisco Ayala pone todos los ejemplos siempre, curiosamente, de novelas picarescas.

otras palabras, en el teatro, en la novela, en la poesía, un conjunto de personajes e ideas con vida propia e independiente luchan con el sujeto receptor de la obra: el autor, como objeto de diálogo con el "lector", ha desaparecido bajo la acción deletérea de su propia obra. De aquí que aproveche el prólogo para este diálogo, rápido y denso, con el lector. Un prólogo que no vaya dirigido al lector, al menos implícitamente, no tiene valor de género literario. El prólogo dedicado a un alto personaje es una momia que en vez de llamarse dedicatoria se llama "prólogo dedicado", sin ningún valor estético e independiente. Y aun tras ese personaje veíamos la presencia indeterminada del lector "in genere".

A medida que crece el vigor y personalidad del prólogo, no ya la dirección del mismo es hacia el lector, sino que sus títulos y sus títulos y sus alusiones concretas en sus páginas son para el lector.

Los intentos de originalidad en el género prólogo se centran fundamentalmente en torno al lector, y los tópicos que le aseguran su tradicionalidad inciden casi siempre sobre el lector.

La presencia del lector, clara y determinante, es tan importante como criterio especificativo, que en caso de encontrarnos con varios apéndices preliminares cuya borrosidad nos haga vacilar en señalar el verdadero prólogo, buscaremos un indicio seguro: aquello que vaya dirigido directamente al lector.

El prólogo tiene una carga afectiva para con el lector:

El libro tiende --amablemente, en general-- la mano al lector por medio del prólogo. La presencia del lector motiva una serie de circunstancias estilísticas [...], como el estilo directo y personal [...]. Pero, sobre todo [...] crea un clima intenso de cargazón afectiva, que no permite gradaciones lógicas y suele expresarse por una adjetivación clara y concreta, favorable o desfavorable al lector, según los casos. Entre ambos polos, si bien no existe acusada gradación ascendente y descendente, existe, sin embargo, una atmósfera vaga y difuminada en algunas plumas ilustres: se trata de la ironía. Y aun esta ironía se dispara desde unas posiciones indudablemente negativas"

(Porqueras, 1957: 149-150)

Veamos diferentes aspectos en la carga afectiva del prólogo.

Entre el afecto positivo, se pueden dar tres casos (Porqueras, 1957: 150-153): el autor, con afectada modestia, efectúa una falsa supervaloración del lector; el autor acude a una valoración equilibrada y crea un clima de cordialidad entre autor y lector; también puede darse una reacción contra los prologuistas insinceros en la que el autor, con afán de originalidad, se intenta ganar el afecto del lector.

Con aspereza y crueldad (Porqueras, 1957: 153-155) el autor puede también enfrentarse con el lector, e incluso insultarle

En el apartado dedicado al vulgo (Porqueras, 1957: 156-158), Porqueras explica que al vulgo se le trata de manera despectiva. Frente

a lo que sucedía en el siglo XVI, este matiz despectivo para con el vulgo es propio del siglo XVII, en el que, con una actitud minoritaria, se menosprecia a la masa. También se dan casos de excluir del vulgo al lector discreto, hasta darse el caso de haber dos prólogos distintos, como ocurre en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas ("Al vulgo" y "Al Lector") y en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Juan Ruiz de Alarcón en la *Primera parte de las Comedias*, dedica un prólogo titulado "El autor al vulgo" en el que dice "Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester".

Otra posible actitud es la de la indiferencia (Porqueras, 1957: 155-156). Dado que entre los lectores puede haberlos buenos y malos, el escritor adopta una actitud de indiferencia.

El prólogo puede suponer también una selección de lectores (Porqueras, 1957: 159-161). Así, en el mismo título del prólogo, el autor se dirige a un número restringido de lectores: "A pocos" (Quevedo, *El Rómulo*), "A ti a solas" (Tirso de Molina, *Quarta Parte de las Comedias*). En el texto mismo del prólogo, Gracián en su prólogo a *El Discreto*, busca al lector discreto ("Merezca, lector discreto, o porque lo eres o para que lo seas, tener vez este Arte de Entretenidos, estos aforismos de prudencia en tu gusto y tu provecho"); Trillo de Figueroa en su prólogo a *Neapolisea* busca al erudito ("Letor, que seas propicio o no, poco me importa; que seas muy erudito solamente me conviene"); y, en otros casos, la selección es social, como es el caso de Quevedo en su segundo prólogo a *El Rómulo* ("Yo escribo á príncipes, porque escribo de príncipes").

La ironía es una manera muy hábil para enfrentarse a lo que de por sí ya se había convertido en un tópico (Porqueras, 1957: 161-163). Cervantes la ha utilizado de manera muy significativa. La vemos, por ejemplo, en su *Persiles*: "Sucedió, pues, lector amantísimo, que viniendo...".

El "lector" en los prólogos se ve afectado por una densa adjetivación afectiva (Porqueras, 1957: 163-172). En el Siglo de Oro, los adjetivos —normalmente antepuestos— más utilizados son "Amigo", "Benévolo", "Cándido", "Caro" o "Carísimo", "Curioso", "Cristiano", "Pío", "Cruel", "Discreto", "Ilustre". También abundan los vocativos (Porqueras, 1957: 174), en lo que puede calificarse de una clara función apelativa. En cuanto a los tratamientos al lector en los prólogos (Porqueras, 1957: 174-177), se pueden dar los tratamientos respetuosos ("Señor lector", "vos", "vuestra merced"), el tratamiento íntimo mediante el tuteo, o el estilo impersonal ("el lector podrá comprobar"). Es muy importante señalar que para Porqueras, en el Siglo de Oro, "Son raras las llamadas al lector dentro de la obra" (Porqueras, 1957: 177).

El dirigirse al oyente más que al lector es muy propio de la Edad Media (Porqueras, 1957: 172-173). Porqueras Mayo afirma que en el Siglo de Oro los casos son menos frecuentes, y da ejemplos a los que atribuye falta de originalidad. No obstante, es posible que en los casos en que se produce esté contenida la idea de que la literatura oral (o la lectura a un grupo de oyentes) no estaba aún muerta ni mucho menos.

7. Títulos internos (Genette, 1987: 271-292).

Estos títulos corresponden a las secciones del libro. Contrariamente al título general, que se dirige al público, los títulos interiores, prácticamente, son tan sólo accesibles a los lectores o a un público mucho más restringido.

Es posible que no existan estos títulos interiores, lo que puede deberse tanto al carácter unitario del texto como del régimen oral de algunos de ellos que, por su misma *performance*, programan de manera implícita estos títulos interiores. Esto se produce en los discursos, los diálogos, las obras de teatro, los cantares de gesta medievales, etc. Hay ocasiones en que la distinción entre título general y título interior no es tan clara: *Du côté de chez Swann* es tanto el título general de un

libro como una sección del libro en la edición de la Pléiade, y lo mismo ocurre con *Un amour de Swann* respecto a *Du côté de chez Swann*.. Hay dentro de los títulos interiores regímenes temáticos (“Una pequeña ciudad”), remáticos (Capítulo Primero) y mixtos (“Capítulo Primero. Una pequeña ciudad”). Estos tres regímenes pueden coexistir en una misma obra.

En cuanto a los títulos interiores de las obras narrativas de ficción (Genette, 1987: 275 y ss.), parece, aunque no lo sabemos con exactitud, que, desde las recitaciones de los aedos, se titulaba cada sesión. Estos episodios constituían grandes masas narrativas, segmentos más breves, etc. Posteriormente, en época alejandrina, se empezó la división mecánica en 24 cantos marcados cada uno con una letra del alfabeto griego. Otra tradición se encargó de salvar las titulaciones temáticas primitivas. Parece que los títulos de los textos de Virgilio estaban fundados en esa antigua tradición escrita. Esta tradición continuará a lo largo de los siglos. Caso distinto sería el de las obras narrativas que son una recopilación de relatos, como el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*.

A la tradición clásica de las divisiones numeradas (remáticas), que indican un lugar y un tipo de división, se opone una división más reciente y popular, que parece surgir en la Edad Media y que sigue una titulación temática que puede proceder de la parodia de textos históricos o teológicos y filosóficos. Son títulos interiores descriptivos: “Cómo...”, “Donde se comprueba que...”, “Que cuenta...”. Estos títulos gozaban de gran predicamento, pero casi siempre se circunscribían a los títulos populares, irónicos, etc. (en Rabelais, los títulos de capítulos del *Quijote*). El modelo, que, por su carácter popular e irónico era la anti-norma clásica, se perpetúa a lo largo de los siglos XIX y XX, y aparece desde Dickens a Umberto Eco, pasando por Melville, por Thackeray, por Musil, por Barth... Recapitulando, la norma clásica de los títulos internos en la ficción narrativa era la de la numeración de

partes y capítulos para la ficción “seria”, y la de los títulos internos desarrollados para los relatos cómicos y populares. En el siglo XIX se establecerá una nueva forma, que es la de la progresiva sustitución de los títulos como sumarios de argumentos para convertirse en títulos más sobrios, breves y de muy pocas palabras. Esta será la forma que perdura, junto con las divisiones mudas (que es la principal innovación de la época contemporánea), y que ya no implica situaciones genéricas.

En cuanto a los títulos interiores de las relatos referenciales históricos, (Genette, 1987: 285 y ss.) los historiadores de la Antigüedad no utilizaban divisiones temáticas. En las ediciones tardías de cronistas medievales (fines del siglo XV y principios del XVI) aparecen títulos descriptivos del tipo “Cómo..”, “De...”. Luego se llega a una titulación más breve y directa, inaugurada por las *Historias florentinas* de Maquiavelo. San Agustín pudo influir para utilizar en la autobiografía personal la división numerada, que suponía una elección importante por la situación genérica delicada de la autobiografía. En las biografías clásicas era norma la sobriedad, pero las biografías modernas insisten en una titulación de carácter marcadamente simbólicas.

En cuanto a los títulos interiores de los textos teóricos o didácticos (Genette, 1987: 287), durante la Antigüedad las grandes obras didácticas filosóficas y retóricas seguían la regla de la sobriedad. En la Edad Media se inaugurará la titulación interna de tipo temático, de la que es claro exponente la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. La volveremos a encontrar en Maquiavelo, Descartes, Montesquieu. El régimen moderno está caracterizado por títulos nominales breves, que quizá aparezca con Taine. Las subdivisiones numeradas, imitación de los trabajos científicos, no ayudan mucho a la lectura y sólo ostentan el rigor científico ilusorio.

Con referencia a los títulos interiores de las recopilaciones de poemas, etc. (Genette, 1987: 287 y ss.), en dichas recopilaciones contamos con la autonomía propia de cada pieza. La titulación de los

poemas breves es, salvo excepciones, un fenómeno mucho más reciente que la titulación de los capítulos. En la antigüedad contamos con la sobriedad en casi todos los géneros. En la Edad Media siguen por el mismo camino, y la única titulación interna suele ser indicadora de género. Así se continuará en el Renacimiento. En el Barroco se tenderá, sin embargo, a titular.

David Lodge (1992: 162-168) estudia también la división de las novelas en capítulos. En principio, dicha división no se produce en todas las novelas. Lodge atribuye a la división en capítulos un sano efecto pragmático de “descanso”, tanto para el autor como para el lector. También puede tener otros efectos pragmáticos. Uno de ellos, acabar el capítulo con unas líneas que crean un efecto de suspensión. También puede crear un efecto especial dedicar las primeras líneas del capítulo (o el título del mismo) para incitar al lector a proseguir la aventura de continuar con el proceso de lectura (algunos autores, como Sterne o Cervantes en el *Quijote* utilizan este recurso de modo paródico). En otros casos, según Lodge, los capítulos sirven de vínculo intertextual con otros textos, canciones populares, citas, máximas, etc.

Mariano Baquero Goyanes (Baquero, 1989: 115-119) piensa que la división en capítulos de las novelas decimonónicas se ha roto en muchas novelas de nuestro siglo: existen novelas de un único capítulo e, incluso, de una sola frase. Por motivos estructurales, estas novelas requieren una lectura seguida sin descansos. También existen novelas muy fragmentadas en subcapítulos. El profesor Baquero afirmaba que los títulos de los capítulos facilitaban el ritmo de lectura y eran unos hitos de reposo para el lector. Por eso las novelas clásicas eran organizaciones nítidamente estructuradas acotadas por unas pausas que servían de descanso (Baquero, 1989: 113).

Desde luego, conviene no olvidar que todos los elementos paratextuales no son sino secundarios en relación con el texto, como bien nos recuerda Gérard Genette:

“Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte [...] Aussi le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours que porte sus un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir.”

(Genette, 1987: 376-377)

Por eso nosotros, para acabar con este apartado, estudiaremos el inicio y el final de las novelas intentando alejarnos, ya, de estas fronteras paratextuales. La enorme importancia de los inicios y finales de las obras de arte verbal es indudable.

Carlos Reis (1995: 26-36), por ejemplo, hace hincapié en la importancia de que la disposición formal del texto atienda a la integración cultural a través de ciertos elementos de “moldura” textual. En concreto, el portugués nos habla del *incipit*, el *éxplícit*, el *prefacio* y el *posfacio*, con lo que asistimos a una mezcla de elementos textuales (los dos primeros) y paratextuales (los dos segundos).

Parecidas razones aduce Philippe Hamon (Hamon, 1975). Para este autor, que también mezcla elementos textuales con elementos paratextuales, los títulos, epígrafes, prefacios, incipit, cesuras, conclusiones, epílogos, frontera entre versos y estrofas, capítulos, apartados, etc., serían señales de demarcación de obertura o de final que reconoce el lector, y por tanto, constituyen entidades sintáctico-semánticas que asumen una función pragmática. Por esa razón, razona este autor, es muy importante en el estudio de la Literatura analizar los lugares estratégicos del texto (Hamon, 1975: 495-496) desde la perspectiva de la linealidad del significante: “un texte se présente à l'attention du lecteur moyen et à celle de l'analyste comme un espace sémiologique linéairement matérialisé.” (Hamon, 1975: 495)

1. El inicio de las obras de arte verbal.

Empecemos comentando aspectos relacionados con el inicio de las obras literarias.

Algunos autores, como Darío Villanueva, vinculan algunos rasgos paratextuales con el inicio de las novelas.¹⁸⁷ El profesor Villanueva (1992b: 179-182), en su análisis de la narrativa realista, comprueba la relación existente entre el título de muchas obras, su primer párrafo y su capítulo inicial como elementos de contacto informativo y comunicativo con el receptor en una evidente vinculación entre intención pragmática, disposición sintáctica y significación semántica (cf. Said, 1985: 5).

El *incipit* es el inicio “material” del texto, el momento en el que se pasa del silencio a la palabra (Del Lungo, 1993: 133). La importancia de este inicio es determinante, especialmente cuando se traduce en formulaciones más o menos canónicas de géneros o estrategias literarias (Reis, 1995: 27), como puede ser el caso del “Érase una vez...” de los cuentos populares.¹⁸⁸ En el caso de la narrativa, el *incipit* nos muestra frecuentemente informaciones relativas a la historia, el tiempo, los personajes, el ambiente. El texto, así, recoge “marcas de encuadramiento” (Reis, 1995: 28) para señalar el inicio de la comunicación literaria.

Parecidos, aunque más desarrollados, son los planteamientos de David Lodge sobre el inicio de las novelas. Lodge (1992: 3-8) piensa que el plantearse cuándo comienza una novela es una pregunta cuya respuesta es mucho menos evidente de lo que parece en un primer momento. En principio, el autor no siempre empieza la escritura de la novela comenzando a redactar las primeras líneas que aparecerán en el texto. El lector, sin embargo, siempre se encuentra con una oración inicial con la que comienza el relato. De aquí surgen otros

¹⁸⁷ Sobre los inicios en el cine: Casetti, 1989: 56; Aumont y Marie, 1990: 118-121.

¹⁸⁸ Para la identificación de géneros literarios a través del *incipit*, véase Fowler, 1982: 98-105.

interrogantes: dado que es evidente que existe un principio para los relatos, ¿cuándo “acaba” este principio? El principio de una novela, afirma Lodge, es esencial porque supone la toma de contacto del lector con la obra, franqueando una barrera que, caso de no ser superada, puede conducir a éste a no intentar traspasar de nuevo. El inicio de los relatos suele contener una serie de informaciones gracias a las cuales nos habituamos al “tono de voz” del autor, se nos ofrecen las informaciones iniciales de personajes, lugar y tiempo, etc. Desde luego, existen muchas posibilidades para comenzar una novela: una descripción de un paisaje o una localidad, por una conversación, por una pequeña presentación del narrador, por una reflexión filosófica, por una anécdota en la que se cuenta cómo fue descubierta la historia, etc.

Redundando en lo dicho, el inicio de las obras (Milly, 1992: 44-55) es un lugar muy adecuado para mostrar todos los elementos que constituirán el “pacto de lectura” que se establece entre autor y lector. Jean Milly no se refiere a los fenómenos paratextuales que describe Genette en su obra *Seuils*, sino a los primeros párrafos de las obras. Debido a que el profesor Milly concentra en unas pocas líneas todo el conjunto de elementos que pueden apreciarse en los inicios de la obra, nos permitimos citar sus palabras por extenso:

“D’une manière générale, l’incipit met en avant un ou des personnages (pas toujours les plus importants), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère, des indications de sous-genre (par exemple “Il était un fois...” annonce un conte), un ton général de discours (intimiste, oratoire, ironique), une orientation réaliste ou non, parfois un thème déjà précis. Faisant entre le lecteur dans un univers fictif, il ménage des transitions entre cet univers encore inconnu et celui, supposé connu, où évoluent auteur et lecteur: traces de la personnalité de l’auteur, références et allusions à un ensemble de connaissances et de références communes, historiques, sociales, culturelles. Il existe même des incipit trompeurs, qui annoncent autre chose que la suite véritable, ou, beaucoup plus couramment, énigmatiques, de façon à susciter le suspens.”

(Milly, 1992: 47)

Concluimos nuestro estudio del *incipit* en las obras de arte verbal con la brillante exposición que plantea Andrea del Lungo. Del Lungo parte de los vínculos intertextuales que, de manera implícita o explícita, ponen al texto en conexión con otros de su mismo género (Del Lungo,

1993: 131), ya que existen muchas formas estereotipadas. Ya de manera más concreta, pasa a tratar las funciones de los *incipit* narrativos (Del Lungo, 1993: 138 y ss.), que son los siguientes:

- a) Comenzar el texto de manera directa, indirecta o implícita.
- b) Interesar al lector, por varias vías: a través del enigma de lo no-dicho y de los “blancos” del texto postulados por Iser; a través de la imprevisibilidad inicial; a través de la determinación de un pacto de lectura; a través de la aparición de signos de apelación o de diversas formas de *captatio benevolentiae*; a través de la dramatización inmediata (inicio *in medias res*).
- c) Introducir la ficción a través de informaciones diversas: sobre el texto (función informativa), sobre el referente (función temática), sobre la ficción (sea sobre la narración, a través de una función metanarrativa, sea sobre la historia, a través de una función constitutiva).

Una vez más, nos encontramos con el genio de Cervantes. En su *Persiles*, nuestro genial escritor expone metanarrativamente los titubeos del creador en el inicio de un capítulo (Libro II, capítulo 2.º):

“Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor desta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría.”¹⁸⁹

2. El final de las obras de arte verbal.

El *éxPLICIT* indica el final del texto y el final de la lectura. (Reis, 1995: 29). En algunas ocasiones, existe una concordancia entre *incipit* y *éxPLICIT*. También el *éxPLICIT* puede tener marcas genéricas. Un soneto, por ejemplo, debe contener un verso final que, en cierta medida, sintetice lo enunciado en las estrofas anteriores. “El *éxPLICIT*, al acabar

¹⁸⁹ Citamos por la edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 12), 1969, p. 162. Cf. Baquero, 1989: 117).

formalmente el texto, concluye también su desarrollo semántico y establece su frontera final.” (Reis, 1995: 30) En ocasiones, este cierre viene determinado por un cierre de la acción frecuente en algunos textos narrativos o dramáticos. Aunque tampoco son extraños los finales abiertos, en los que el texto acaba pero la historia sigue, lo que viene a decir mucho en favor de la ficcionalidad de los textos, cuya interpretación sobrepasa en algunas ocasiones los límites textuales.: el *éxplicit* “no impide la *apertura* hacia un exterior que es el de las consecuencias pragmático-ideológicas del texto e incluso, en otros casos, su prolongación en otros textos” (Reis, 1995: 31).

Para David Lodge, en el artículo que dedica al final de la novela (1992: 223-230) piensa que en gran parte de las novelas tradicionales, el autor estaba sujeto a la necesidad editorial del final feliz. Algunos autores, desde perspectivas metaficcionales, proponen varias alternativas para el final de las novelas. En principio, Lodge cree conveniente distinguir entre el fin de la historia contada en la novela (la resolución o no de todos los aspectos que tienen en mente los lectores) de las últimas páginas del texto, que ofrecen una suerte de epílogo o *post-scriptum* que sirve para “decelerar” el discurso. Por supuesto, esto no cierra las posibilidades de novelas en las que se inicia una acción sorpresa. En otros casos, el final de la novela sirve para contemplar la historia desde un ángulo diferente. Mariano Baquero Goyanes también habla de esa “deceleración”, refiriéndose en este caso al final de los capítulos (Baquero, 1989: 109-111): “cabe observar en no pocas novelas (sobre todo en las de corte más bien tradicional), que los finales de la mayor parte de los capítulos comportan una *sui generis* cadencia, una ostensible condición de acorde cerrador de un pasaje o movimiento, que debe quedar bien diferenciado del que va a seguir, justamente a través de esa concluyente sonoridad. (Baquero, 1989: 109)

Una de las modalidades literarias en las que el final de los capítulos cobra una importancia trascendental es en el folletín y la novela por entregas.

Como es bien sabido, el folletín (Marchese y Forradellas, 1986: 172-173; Bustos Tovar, 1985: 225) es una obra publicada en serie en la prensa, la mayor parte de las veces por entregas. El término alude al término francés *feuilleton*, que designaba los escritos en serie que se publicaban en las publicaciones periódicas en la falda de la página o en páginas especiales que podían cortarse y encuadernarse. De este origen surgirán las novelas y libros que, desgajados del periódico, se venden por suscripción como cuadernillos semanales.

Así fueron publicadas en el extranjero, novelas de Dickens, Balzac, George Sand, Alejandro Dumas, o de Eugenio Sue. En España se extiende esta costumbre a mediados del siglo XIX, y junto con las novelas propiamente folletinescas (obra de Ayguals de Izco, Ortega y Frías, Parreño, etc.) se publicaron obras de auténtica calidad como pueden ser algunas de Galdós, Blasco Ibáñez, Maeztu, Baroja y Valle Inclán.

Como no podía ser de otro modo, la misma esencia y formato de la novela por entregas exigía la utilización de unos rasgos estilísticos y compositivos específicos que llegaron a formar parte del acervo y la concepción novelística de escritores posteriores, si hacemos casos de las palabras de Galdós o de Baroja (Marchese y Forradellas, 1986: 173)

Debemos a Juan Ignacio Ferreras (Ferreras, 1972) el mejor estudio de la novela por entregas en la segunda mitad del siglo XIX en España. Antes que nada, es preciso distinguir entre las novelas escritas por autores que escriben por entregas y novelas escrita por autores que publican por entregas (Ferreras, 1972: 75). En el tipo genuino de novela por entregas, el autor está tremendamente mediatizado tanto por los editores como por los autores (Ferreras, 1972: 12).¹⁹⁰ No deja de ser curioso que el papel del editor sea en este tipo de novelas más

¹⁹⁰ Los escritores han de considerarse, pues, como "autores-productores" (Ferreras, 1972: 19).

importante que el autor, y que sean aquél y el lector quienes determinen el género.

Ya hemos visto que los autores podían escribir por entregas o publicar por entregas. Es probable que posibles transformaciones de obras de éstos últimos hayan sido efectuadas por los editores (Ferrerías, 1972: 78)¹⁹¹. Además, el autor por entregas dicta a uno o varios secretarios, y "hay que suponer que el secretario o amanuense colabora hasta cierto punto en la confección de la obra" (Ferrerías, 1972: 79). Por ello, la paternidad de las obras parece, tristemente, carecer de toda significación (Ferrerías, 1972: 80).

La estructura de la novela por entregas tiene unos condicionantes que influyen decisivamente en su confección (Ferrerías, 1972: 246 y ss.), como es el de frases que se repiten, estructuras semejantes, etc. Dada la elevada presencia del lector explícito representado en la literatura decimonónica, podemos suponer que los condicionamientos pragmáticos de la novela por entregas en la que el "autor" (el autor, el editor o los colaboradores), al principio, pero sobre todo al final de una entrega, intercalase alusiones directas a los lectores con el fin de mantener vivo su deseo de continuar leyendo la obra.

Refiriéndose a Alejandro Dumas y *Los tres mosqueteros*, Arturo Pérez-Reverte, como buen lector de las novelas de Dumas, afirma:

“Lo cierto es que su éxito fue inaudito. Ahí están, en las amarillentas colecciones de las hemerotecas, anunciándose en los periódicos de mayor tirada de la época, publicadas por entregas, capítulo a capítulo, en primera página. Se cumplía así con una de las exigencias del público: emoción e interés, como en las actuales telenovelas, con buen cuidado de interrumpir la narración en el momento justo, dejando al público con el alma en vilo hasta la siguiente entrega.”

(Pérez-Reverte, 1998b: 56)

Sin lugar a dudas, el libro de Marco Kunz es el mejor trabajo en nuestra lengua sobre el final novelesco (Kunz, 1997). Según Kunz

¹⁹¹ Por eso habla Juan Ignacio Ferrerías de relación "obra-autor" más que de relación "autor-obra" (p. 78).

(1997: 18-19), en el final (sintáctico) de la novela influyen las condiciones pragmáticas de producción y de recepción.

Un aspecto decisivo que deberíamos advertir es que existen muchos términos para denominar el final de las obras narrativas, y no todos son equivalentes (Kunz, 1997: 19-20):

- a) Cierre (Kunz, 1997: 28-40): Es el final en el plano del discurso. Sabemos cuándo termina el cierre porque es el último elemento antes del vacío final, pero no sabemos dónde empieza (lo mismo, pero a la inversa, ocurría con el *incipit*: sabemos cuándo empieza, pero no dónde acaba). No hay que confundir el cierre de la novela con su final, ya que el desenlace del texto casi nunca coincide con el final absoluto de la novela. Podríamos afirmar que el desenlace tiene un carácter de núcleo semántico, mientras que el cierre tendría un carácter de núcleo pragmático, a la vez que podría considerarse como un margen desde el punto de vista semántico y macrosintáctico.
- b) El desenlace (Kunz, 1997: 41-63) es el final de la historia narrada y, por tanto, es un acontecimiento de la historia. Como se acaba de precisar más arriba, el desenlace no tiene por qué situarse al final del texto: “el desenlace ocupa un espacio indefinido, pero en general relativamente cercano al punto final” (Kunz, 1997: 42), aunque en cierto tipo de novelas en las que no se respeta el estricto orden cronológico pueden tener su desenlace en cualquier lugar de la obra. El desenlace es el lugar en el que algo se resuelve o donde se restablece un orden, o donde se ordenan los elementos que en la obra narrativa aparecían dispersos. Mientras que en el caso del cierre sólo cabe citarlo palabra por palabra, el desenlace, como elemento fundamentalmente de carácter semántico es posible resumirlo o parafrasearlo. No pocos novelistas (y cineastas) han

escrito más de una variante de un desenlace, o han sustituido el desenlace en versiones posteriores.¹⁹²

c) El epílogo y el apéndice (Kunz, 1997: 64-90) serían paratextos añadidos al cuerpo principal de la novela, suplementos de la obra. En algunos casos, el texto finaliza con un anexo separado del cuerpo principal. En principio, hay que distinguir los epílogos intraficcionales de los epílogos extraficcionales. En este último caso, el enunciador es una persona real, y el vínculo con la obra no suele ser fijo, sino que tiene que ver con las circunstancias de la publicación. Los epílogos intraficcionales, en cambio, forman parte inseparable de la obra y sus instancias de enunciación son ficcionales también. Mario Kunz distingue varios tipos de epílogos intraficcionales (1997: 66 y ss.), aunque la clasificación no supone que cada epílogo intraficcional pertenezca a una sola de estas categorías:

- Epílogo dramático (Kunz, 1997: 66-67). Se compone de un conjunto de elementos que señalan el final de una pieza de teatro por medio de convenciones genéricas. En algunos casos, puede tratarse de un monólogo meditativo. En el teatro del Barroco español, se menciona el título de la pieza y se menciona al público mediante una *captatio benevolentiae*.
- Epílogo metatextual (Kunz, 1997: 67-70). Las referencias al enunciado y a la realidad extraliteraria funcionan como epílogos metatextuales, que utiliza fórmulas de despedida, referencias al título, referencias al carácter ficticio de lo presentado en la ficción, etc. Después de que en la novela se han tendido los lazos entre narradores y narratarios, aquí las referencias son del escritor a los

¹⁹² “En la medida en que la historia pierde la primacía de que gozaba en la novela clásica, el desenlace cede su lugar privilegiado al cierre [, mientras que] en la novela moderna, la reducción de la historia y el debilitamiento del desenlace se compensan con la reivindicación de la textualidad y el fortalecimiento del cierre.” (Kunz, 1997: 62-63)

lectores, aunque esto no significa que la frontera de la ficción se haya roto por completo.

- Epílogo-resumen (Kunz, 1997: 70-73). Es muy habitual en las novelas del Realismo del siglo XIX, en las que se cuentan las vidas de los personajes tras el desenlace. Es un procedimiento que ha ido perdiendo vigencia desde finales del siglo XIX.
 - Epílogo-apéndice (Kunz, 1997: 77-80). Estos epílogos contienen algún documento ficticio o real con una función de compleción o matización pospuesto en anejo al texto principal. Mario Kunz (1997: 78) apunta un buen criterio para distinguir los apéndices intraficcionales de los extraficcionales. Un apéndice es intraficcional cuando sólo puede leerse en el orden previsto y cuya lectura anticipada transgrediera el efecto de lectura de la obra.
- d) El acabamiento (Kunz, 1997: 91-106) es el estado de la novela considerado como definitivo por el autor. Es, por tanto, un estado del texto.
- e) La clausura (Kunz, 1997: 107-114) sería la “capacidad [de una obra literaria] de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes.” (Kunz, 1997: 107) Es una virtud que posee la novela y que cada lector tiene que actualizar.

Mario Kunz expone en su libro una exhaustiva sistematización de los recursos terminativos de la novela, y los divide en aspectos externos (“éticos”) y aspectos internos (“émicos”).

Serían aspectos externos o “éticos”:

- a) La presentación tipográfica, que es un recurso no verbal. Así, pueden utilizarse unos tipos de letra determinados, se puede

acudir a cualquier recurso de separación del último párrafo, pueden distribuirse en triángulo las últimas líneas, etc.

- b) También puede anunciarse de forma paratextual el final mediante un colofón (elemento totalmente extraficcional) o una fórmula final (algunos autores, como Enrique Jardiel Poncela, han elevado estas fórmulas a la categoría literaria) , mediante un título con referencia a la terminación, o mediante un epílogo.
- c) Pueden darse otros anuncios y señales no paratextuales, como el anuncio metanarrativo de un final inminente, el uso de una fórmula de despedida (en algunos casos, la separación entre núcleos y márgenes semánticos y pragmáticos es evidente: así ocurre cuando el autor implícito o el narrador se despide de los lectores, momento de la obra en el que está más próxima la realidad extraliteraria del acto de comunicación: sirva como ejemplo el “Vale” del *Quijote*. Una vez más, destaca Enrique Jardiel Poncela), o las referencias a la realidad extraliteraria (alusiones a acontecimientos históricos en el presente del autor, a circunstancias del autor, etc. Dichas referencias pretenden cumplir el efecto de transición del mundo ficticio de la novela a la realidad. Es el caso del final del *Lazarillo*).

En cuanto a los aspectos interiores o “émicos” del final, destacamos los siguientes:

- a) Final y tipo discursivo (Kunz, 1997: 154-157). Evidentemente, cualquier cambio en el modo discursivo al final de la novela supone una ayuda para concebir que el final está próximo, sobre todo cuando el modo empleado no ha sido frecuente al final de la obra (*En la lluvia amarilla* de Julio Llamazares, por ejemplo, la primera y la última frase son las únicas en estilo

directo). Por sí mismos, los modos discursivos no son garantes únicos del final, pero sí colaboran con otros elementos.

- b) Final y estructura de la trama: el desenlace (Kunz, 1997: 158-159). El desenlace suele conllevar un cambio más o menos esencial en la vida de los personajes de la narración como resultado de lo acontecido en la novela. El desenlace es un elemento macroestructural que puede transmitirse con otras palabras o resumirse (a diferencia del cierre). Podemos hablar de la anagnórisis, la recompensa o el castigo, la conciliación de contrarios, el «deus ex machina», el final feliz, el desenlace trágico, el fracaso, la solución de un enigma, la llegada al final de un trayecto, etc.
- c) Recursos epilogales (Kunz, 1997: 160), que pueden adoptar las formas de epílogo, apéndice o coda
- d) Resonancia del final (Kunz, 1997: 161-162). El final tiene una decisiva importancia pragmática, dadas las consecuencias que tiene el final de la novela de cara al receptor.¹⁹³ Indudablemente, el autor puede acentuar o no esas resonancias utilizando algunas técnicas: creación de una atmósfera patética (dimensiones metafísicas, moralismo elevado), acentuado simbolismo (el amanecer como anuncio del futuro), la armonía final, descripciones de la naturaleza, etc.
- e) Alusiones a acontecimientos o procesos finales (Kunz, 1997: 163-164). Hay muchos elementos que, aunque no suponen un

¹⁹³ “la cesación repentina del texto deja un vacío de estímulos, de modo que las últimas palabras alcanzan en la conciencia del receptor una mayor presencia, es decir, se produce cierta duración de la última sensación provocada por el texto, comparable a la resonancia de un sonido después de la extinción de su fuente. Esta potencialidad resonante inherente al cierre aumenta la impresión subjetiva que tiene el lector de la importancia del segmento terminal del texto y favorece la retrospectiva interpretativa.” (Kunz, 1997: 161).

anuncio de cierre de modo explícito, sí muestran ese carácter de acabamiento dado que poseen el 'final' como sema en común.

- Referencia a actividades y procesos finalizadores. Estos elementos son muy interesantes porque suponen pasos graduales de la nuclearidad semántica a la nuclearidad pragmática. Son actos de la historia que sirven también como elementos indicadores del final de modo pragmático. Pueden tratarse de una huida, un abandono, una acción de cerrar algo, salir de algún sitio, apagar, frenar, dormirse...
 - Elementos cinéticos como una caída, una carrera, etc.
 - Una situación en la que el final del texto coincide con el final de un proceso o de un texto subordinados (carta, pagar la cuenta en un restaurante, etc.).
 - Marcadores temporales. En muchos casos se hace alusión a la finalización de un ciclo o de una unidad temporal convencional. Estos marcadores pueden vincularse con la Poética de lo Imaginario de Antonio García Berrio, ya que los marcadores temporales entran en relación simbólica con tópicos terminativos como la muerte, la oscuridad, etc.
 - Términos del campo semántico 'final'. Estos recursos tienen una importancia semántica prácticamente nula, pero son de gran utilidad pragmática para, a través de un proceso secundario, simbolizar el final. Verbos, adverbios, adjetivos, etc.
 - Acumulación de partículas negativas.
- f) Efectos acústicos y visuales (Kunz, 1997: 175-186). Existen un sinfín de elementos acústicos y visuales que contribuye a dar la sensación de final, de "papel en blanco". Alguno de estos recursos es muy similar al de la técnica cinematográfica. Puede tratarse de la eliminación de estímulos perceptibles, la fijación de una imagen, la modificación espacial de la perspectiva, una sensación

particularmente intensa, etc.

g) Recursos estilísticos y retóricos (Kunz, 1997: 187-194). Muchos elementos retóricos estilísticos, que por sí mismos no son terminativos, suponen una ayuda para otros recursos que los complementan. Pueden utilizarse recursos retóricos para aumentar la expresividad, modificación del registro empleado, cambio en el uso de las construcciones sintácticas, utilización de recursos rítmicos, etc.

h) Final y marco (Kunz, 1997: 195-212) El principio y el fin tienen una función evidente de marco en cualquier texto (aspecto pragmático). Si principio y final tienen diferencias evidentes con el resto de la obra, tal función se acentúa. Podemos distinguir entre:

- Marco paratextual y/o documental. Se trata de prólogos o epílogos ficticios que aportan unos pseudo-documentos (cartas, actas, etc.) o en las que un editor, traductor ficticio u otra instancia nos cuentan las circunstancias de hallazgo de ese texto.
- Marco narrativo. Hablamos de marco narrativo cuando se producen dos niveles de enunciación en el que en un relato de primer nivel se inserta una narración intercalada

Estamos ante un semimarco cuando todos los elementos delimitadores aparecen al final pero no tienen una contrapartida en el inicio de la narración.

Nos encontramos ante una novela circular cuando se citan literalmente las mismas palabras al principio y al final del texto, o cuando hay referencias al comienzo de la escritura o lectura de una novela idéntica que se está finalizando.. Existen otros fenómenos que suponen tan sólo una circularidad aproximada, como es el caso de las correspondencias o paralelismos entre el inicio y el fin de la narración.

- i) Acentuación del carácter “concluso” (Kunz, 1997: 213-252). Podemos encontrarnos con un final autoconsciente (en el que se declara el carácter acabado), con una saturación (cuando el proyecto explicado en el inicio nos indica que éste ha finalizado), mediante recolección (se acumulan al final motivos o palabras clave), recursos totalizadores (reunión de todos los personajes), motivos apocalípticos (destrucción, disolución).
- j) Relatividad del carácter “concluso” (Kunz, 1997: 233-252). La tendencia en la novela moderna a una estructura abierta motiva también que los recursos terminativos fuertes no aparezcan con tanta insistencia y rotundidad como ocurría en las novelas tradicionales. Nos encontramos con la declaración del carácter inacabado, con señales de incertidumbre, con la acentuación del carácter incompleto (desde el punto de vista temático o formal), con el anuncio de continuación del texto o de algo que ocurrirá en el futuro, un nuevo comienzo, etc.

Como habrá podido apreciarse, los segmentos en los que suelen concitarse los núcleos pragmáticos dan pie a un variadísimo elenco de posibilidades analíticas que intentaremos aplicar en apartados posteriores.

2.4 LA SINTAXIS, EL CO-TEXTO Y EL CONTEXTO. INTERTEXTUALIDAD Y RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS

— Pero no puedo recordar de qué se trata. He de pensar en esto. Quizá tenga que leer otros libros.

— ¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros?

— A veces es así. Los libros suelen hablar de otros libros. [...]

Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así que era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*¹⁹⁴

Los inmensos telares de la literatura, extendidos ante mí, abiertos, palpitantes, cuando leo o escribo. Salvación única, tarea febril. Ser la lanzadera y el hilo, el ojo que mira y la mano que teje. Quedar convertido en instrumento, en oficio, en tarea. Hacer de la vida un tapiz, porque la muerte no se merece la vida y no hay que reservársela. La literatura es al mismo tiempo el reino de la gran actividad. Todo en él está vivo porque todo está muerto. [...] El idioma, la literatura, lo que escribo y lo que leo, lo que me escribe y lo que me lee. Leo a los clásicos en la misma medida en que ellos leen en mí. Leen al hombre que soy ahora, lo interpretan, lo iluminan, cuando yo los estoy leyendo. Aprenden de mí y cobran nueva dimensión con mi lectura. El torrente del pensamiento, de la cultura, es un río en que puedo hundirme a capricho, en que puedo ahogarme para salvarme. [...] Habito, así, la continuidad de la cultura, el círculo que es la costumbre del infinito. No ser nadie en la cultura. Mejor no ser nadie. Una abeja más en la inmensa colmena de las palabras, un obrero anónimo en los telares del idioma. Toda la torrentera de una lengua ha pasado a través de mí, con sus clásicos, sus primitivos, sus anónimos y sus poetas. [...] La eternidad del idioma es funcional, es continuidad. Está siempre haciéndose y deshaciéndose. Hay tantos mares como idiomas. Trabajo en el idioma y el idioma trabaja en mí. No es una ilusión de eternidad, sino, más sencillamente, un compromiso con la continuidad.

Francisco Umbral, *Mortal y rosa* (1975)¹⁹⁵

¹⁹⁴ Barcelona, RBA editores, 1992 , pp. 270-271.[orig. 1980].

¹⁹⁵ Cito por la edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 393), 1995, pp. 164-165.

2.4.1 INTERTEXTUALIDAD: GÉNESIS DEL CONCEPTO Y ASPECTOS GENERALES.

La intertextualidad puede ser estudiada desde los ángulos más variados, como lo podremos comprobar a lo largo de este apartado en el que, después de mencionar brevemente el origen del término intertextualidad, trataremos someramente de conceptos y visiones tan distintos como los de la transtextualidad de Gérard Genette, la transducción según Doležel y José María Izquierdo, la deconstrucción, las conexiones y diferencias entre el hipertexto informático y el intertexto, y los estudios sobre el contexto de la tradición literaria del profesor Antonio García Berrio.

Debemos una de las primeras formulaciones de la intertextualidad a Julia Kristeva. Posteriormente, el concepto fue desarrollado por los miembros del grupo “Tel Quel” y, especialmente, por Roland Barthes (cf. Martínez Fernández, 2001: 51 y ss.).

Kristeva se basó en las reflexiones de Bajtin, autor muy poco conocido en Occidente en 1966, año de publicación del trabajo de Kristeva (Kristeva, 1978; Segre, 1985: 94n; Aguiar, 1988: 625; Worton y Still, 1990: 16-18) titulado “Le mot, le dialogue et le roman” (“La palabra, el diálogo y la novela”). Kristeva se enfrentaba a las nociones tradicionales de “fuentes” e “influencias” para inscribir las relaciones intertextuales en un marco superior. Las obras literarias conforman un entramado intertextual en el que el texto se relaciona con otros textos absorbiéndolos o transformándolos.

El concepto de intertextualidad, en consecuencia, está estrechamente relacionado, desde su origen, con los conceptos bajtinianos de dialogismo y polifonía. Efectivamente, el concepto de dialogismo de Bajtin (Bajtin, 1974, 1985, 1986, 1989; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 256-258; Chicharro Chamorro, 1994: 440; Eagleton, 1993: 143 y ss.; Gómez Cabia, 1997; Pozuelo, 1994: 86-87; Rodríguez

Pequeño, 1995: 96-98, 99 y ss. Zavala, 1989, 1991, 1992) tiene mucho que ver con la intertextualidad (Pozuelo, 1994: 86), si bien el dialogismo es un término mucho más trascendente y complejo.¹⁹⁶ El estudio de la intertextualidad siguiendo las pautas de Bajtin se vincula necesariamente con el estudio del dialogismo comunicativo: la obra literaria es, estructuralmente, un diálogo entre textos, pero, desde la perspectiva de la comunicación, es también un diálogo entre autores y receptores. Esta observación, que podría antojarse a primera vista de poco calado, recoge gran parte de las ambiciones de nuestro trabajo, como podrá observarse posteriormente. Anotemos tan sólo que el entramado de un texto con otros textos, por sí solo, no explica sino una de las dimensiones —aunque importante, eso sí— del hecho literario. La relación dialógica de un texto con otros textos, de una obra con otras obras, de un autor con otros dentro de un contexto cultural, y, por fin, de un autor con un lector puede responder a los vericuetos más profundos que esconde el laberinto literario.

El concepto de dialogismo aparece diáfano en el estudio de Bajtin sobre Dostoievski (Bajtin, 1986; Zavala, 1989: 89). Bajtin intenta demoler el monologismo (Bajtin, 1989: 91-93)¹⁹⁷ mostrando la interacción entre los sujetos hablantes y la relación existente entre enunciados o voces, tanto a título individual como a título colectivo. El dialogismo, por tanto, es un recurso de aprovechamiento de las voces ajenas para incorporarlas a un texto literario en el que las palabras tienen, de forma natural, una dimensión dialógica:

¹⁹⁶Por citar tan sólo un aspecto, "Las 'voces enmarcadas' —lo interdiscursivo— no se limitan al trasfondo de citas o referencias a otros textos; las relaciones intertextuales las construyen los interlocutores textuales, pues el 'receptor' no es agente pasivo." (Zavala, 1991: 26-27)

¹⁹⁷ "el aspecto dialogístico de la palabra y todos los fenómenos relacionados con él han quedado, hasta no hace mucho, fuera del horizonte de la lingüística." (Bajtin, 1989: 91). El mismo ataque hace a la estilística: "[La estilística] Concebía [...] la obra literaria como un todo cerrado y autónomo, cuyos elementos constituían un sistema cerrado, que no suponía nada fuera de sí mismo [...] La obra en su conjunto [...] es un monólogo autosuficiente y cerrado del autor que, fuera de su marco, no presupone más que un oyente pasivo." (Bajtin, 1989: 91).

“La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella.”

(Bajtin, 1989: 96)

En la obra de Bajtin titulada *El marxismo y la filosofía del lenguaje* — original de 1929— (Bajtin, 1992; cf. Zavala, 1989: 90-91) el teórico ruso concibe al libro como un acto de habla impreso que permite el intercambio verbal en forma de diálogo, tanto en su nivel interno, como en su nivel externo, a través de críticas y comentarios. Además, el libro como forma de interacción dialógica está también orientado en función de palabras y textos anteriores, ya sean del propio autor, ya sean de otra persona. De esta manera, se percibe la relación del texto con el propio mensaje textual, su relación con el contexto de las obras del autor, la relación con el contexto de las obras de otros autores, la relación con el contexto crítico y, por último, la relación dialógica del autor con los lectores, en una evidente conexión entre el concepto de dialogía y las teorías sobre la lectura (Aguiar, 1988: 624; Chicharro Chamorro, 1994: 440; Zavala, 1989: 91; cf., asimismo, p. 93). Una filosofía del lenguaje la de Bajtin, en suma, inspirada en un intercambio polifónico y dialogístico en el ámbito comunicativo (Aguiar, 1988: 625; Zavala, 1989: 114-115).

Insistimos en lo decisivo de la aportación bajtiniana: concebir la intertextualidad como una estructura literaria cerrada en sí misma es un acto de ceguera crítica. La intertextualidad es el reflejo de un entramado mucho más amplio y complejo en el que no están presentes solamente las obras de arte verbal, sino también todo el contexto cultural, tanto sincrónico como diacrónico, de la construcción de esa obra. Es un asunto sobre el que volveremos más adelante. Bástenos, ahora, con acudir a las palabras de la profesora María del Carmen Bobes al respecto, en un momento de la obra en el que subraya la importancia del pensamiento de Mijaíl Bajtin:

“La literatura no es un fenómeno cultural aislado o cerrado sobre sí mismo, suele presentarse en unas relaciones más o menos intensas con el resto de los sistemas culturales coexistentes, con los que mantiene unas relaciones dinámicas, una interacción continuada.”

(Bobes, 1993b: 26).

Otro de los autores franceses que ayudó a incorporar el término *intertextualidad* a los estudios occidentales de crítica literaria fue Roland Barthes. Barthes (1985c: 329-330) afirma que existen dos tendencias en el estudio semiológico del texto narrativo. Una de ellas consiste en centrarse en la estructura formal del modelo narrativo; la otra consiste en considerar el texto como algo en plena elaboración sobre otros textos: la intertextualidad.¹⁹⁸ Barthes (Barthes, 1970; Barthes, 1971; Barthes, 1977; Barthes, 1982), como Derrida—lo veremos más abajo—, critica el centro que configura el sentido de la estructura: el lenguaje no es tanto referencial como un acto de intertextualidad. Así, no existe la obra como objeto definido: el texto no es sino un mosaico intertextual de referencias. Además, el texto está abierto y la lectura es un acto de cooperación. El pensador francés, que llegó incluso en sus últimas obras a proclamar la “muerte del autor”, sostenía que un texto no es sino un tapiz entretejido con referencias a otros textos: fórmulas, modelos rítmicos, citas, son elementos configuradores de ese tapiz textual.

Estos son los precedentes de los estudios sobre la intertextualidad, noción clave en la Teoría de la Literatura contemporánea. Quizá no esté de más que, antes de descender a algunos aspectos específicos de la intertextualidad, repasemos parte de las ideas más extendidas y divulgadas de este fenómeno artístico y literario.

En primer lugar, podría considerarse ingenuo sostener que la verdadera virtud de un texto sería la de la *creatio ex nihilo* (Frye, 1991:

¹⁹⁸ En palabras literales del gran maestro francés, el texto se considera “non comme un produit fini, clôturé, mais comme une production en train de se faire, “branchée” sus d’autres textes, d’autres codes (c’est l’intertextuel)” (Barthes, 1985c: 329).

132; Maingueneau, 1990: 23; F. J. Rodríguez Pequeño, 1994: 112-113). Una obra no tiene por qué surgir de la nada, sino que su gran virtud reside, quizá, en, asimilar, desarrollar, transformar o subvertir —según el grado de “genialidad” de cada autor— creaciones anteriores, sean estas literarias en particular o artísticas en general. Nadie niega con ello la originalidad del autor (Milly, 1992: 19, 31 y 32; F. J. Rodríguez Pequeño, 1994: 114), ya que, a fin de cuentas, este autor “habitee par d’autres” (Maingueneau, 1990: 22) es el auténtico y último responsable de su creación, habida cuenta de que la escritura es un proceso creativo abierto (Worton y Still, 1990: 1) en el que, en muchas ocasiones, el referente no procede tanto del mundo real como de un referente textual: “Le référent peut [...] être constitué par d’autres textes.” (Milly, 1992: 20)

De lo sostenido aquí pueden deducirse, ya, dos componentes decisivos de la práctica intertextual (cf. Worton y Still, 1990: 1-2). En primer lugar, la intertextualidad presupone un componente sintáctico en el que un escritor, previa y necesariamente, es un lector de otros textos que dejan impronta en su mente. En segundo lugar, la intertextualidad supone un componente pragmático, en el que el autor “juega” con el lector y va dejando briznas de sus lecturas previas que éste ha de desentrañar (Frow, 1990: 46;).¹⁹⁹

Concretando ya un poco más, puede sostenerse, con el profesor Aguiar e Silva, que la intertextualidad es una “interacção semiótica de

¹⁹⁹ “volví a descubrir lo que los escritores han sabido (y que tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado.” (Eco, 1992: 640) “Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo.” (Eco, 1992: 650) Michael Rifaterre, por su parte, afirma: “An intertext is one or more text which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases and sentences.” (Rifaterre, 1990: 56)

um texto com outro(s) texto(s)” (Aguiar, 1988: 625)”. El intertexto, por tanto, es un texto (o grupo de textos) que permanece sumergido en otro texto, y sólo a través de la descodificación de éste podemos llegar a aquél (Aguiar, 1988: 626) De ahí que tengamos que tener presente, pues, un más o menos explícito Texto A (que ha recibido, según autores, nombres como texto presupuesto, subtexto, paratexto, etc.), que es el texto (o textos) de origen, el texto (o textos) retomado, y un Texto B (que ha sido bautizado como paragrama, intertexto, texto, metatexto, exotexto, etc.), que es el texto derivado y con el que tenemos una relación de presencia totalmente explícita.

Para Aguiar e Silva, la intertextualidad puede suscitar muchos puntos de interés, que pueden ser los que siguen:

- Las relaciones que un texto literario puede tener con otros textos no verbales y las relaciones que un texto puede tener con otras obras literarias (Aguiar, 1988: 629-630). Recordemos que puede existir una intertextualidad exoliteraria, en la que el texto de origen es no verbal (v. gr., un cuadro) o cuando el texto tiene un origen verbal pero no literario (v. gr., textos publicitarios, periodísticos, refranes, etc.), y una intertextualidad endoliteraria, en la que el texto de origen pertenece al ámbito literario, sea esta influencia una influencia directamente textual, estilística o genérica (cf. Reis, 1995: 19).
- La distinción entre la intertextualidad hetero-autorial y la intertextualidad homo-autorial (Aguiar, 1988: 630-631). En el primer caso, nos encontramos con las relaciones intertextuales de varios autores (es evidente el caso de Petrarca, Garcilaso, Fernando de Herrera, por ejemplo); en el segundo caso, nos topamos con las relaciones textuales de un mismo autor, y no debe confundirse con la intertextualidad interna, auto-textualidad o intratextualidad, fenómeno contrario a la intertextualidad que se produce cuando un texto se cita, se glosa y se explica a sí mismo.

- Las relaciones intertextuales pueden ser explícitas (Aguilar, 1988: 631-632; cf. Frow, 1990: 45; Lodge, 1992: 98-103), como es el caso de las citas (en las que se reproduce otro texto de forma total o parcial, pero sin romper con su cohesión semántica), la parodia o la imitación declarada; también pueden existir relaciones intertextuales implícitas, como es el caso de las alusiones, las referencias crípticas, las imitaciones, etc.
- Por otra parte, los propósitos de la intertextualidad (Aguilar, 1988: 632-633) —sin que la terminología tenga una connotación moral— pueden ser positivos cuando tienden a perpetuar la tradición literaria, bien como reflejo de eternidad, bien como reflejo de continuidad (e incluso de continuismo), mientras que son negativos cuando se intenta ridiculizar o degradar a un texto, a un autor, a un género (Milly, 1992: 5; Reis, 1995: 37 y ss.), a una época, etc.

Como casi siempre a la hora de tratar cuestiones de Teoría de la Literatura, Gérard Genette es uno de los autores que han buceado de manera más original en la intertextualidad en un libro titulado —muy adecuadamente— *Palimpsestes. La littérature au second degré*.²⁰⁰ Genette en este trabajo utiliza el término transtextualidad (Genette, 1982: 7) para designar todo un conjunto de procesos relacionados con la intertextualidad. De este modo, la poética se centra en la “littérarité de la littérature” (Genette, 1982: 7), en la que cada texto particular se engloba dentro de un conjunto más amplio en el que se tienen en cuenta los diferentes tipos de textos, modos de enunciación o géneros literarios (Genette, 1982: 7)

El teórico francés distingue varios tipos de transtextualidad (Genette, 1982: 8 y ss.; cf. Albaladejo, 1998):

²⁰⁰ Genette, 1982; Maingueneau, 1990: 23; Worton y Still, 1990: 22-23; Gómez Redondo, 1996: 201

- a) La **intertextualidad** es una relación de co-presencia entre dos o más textos en el que la influencia es de corte eidético, existe una presencia *efectiva* de un texto en otro. Aquí se incluirían las citas, sean estas entrecomilladas o sin referencia exacta; el plagio, que no por ser un préstamo no declarado es menos literal, y la alusión, cuya percepción proviene de la inteligencia y el conocimiento.
- b) La **paratextualidad** es un fenómeno intertextual que ya hemos estudiado en el apartado anterior de nuestra exposición, en el que las relaciones entre textos son más distantes y explícitas que en el caso anterior que son decisivas para que el lector asuma y acepte el pacto genérico y ficcional que el autor le ofrece. Recordemos que el paratexto es todo ese conjunto de materiales que abarca los títulos, los títulos internos, los prólogos, ilustraciones, dedicatorias, etc.
- c) La **metatextualidad** es un tipo de relación intertextual que se establece con un texto a través de un comentario. La actividad metatextual por excelencia es la crítica literaria, ya que su actividad no surge, evidentemente de la nada, sino que tiene como origen los textos interpretados o explicados
- d) La **hipertextualidad** es la práctica intertextual a la que dedica Genette su atención preferente en el libro que venimos comentando. En este caso, toda relación entre el hipertexto o texto B supone la existencia de un hipotexto o texto A, anterior a aquél.²⁰¹ La hipertextualidad evidencia una operación de transformación en la que un mismo hipertexto, como, por

²⁰¹ "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire." (Genette, 1982: 11-12). Gérard Genette parte aquí de la concepción de la hipertextualidad atendiendo también a su dimensión pragmática no exagerada: "J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée." (Genette, 1982: 16)

ejemplo, la *Odisea*, dé lugar a dos hipotextos distintos: la *Eneida* y el *Ulises* de Joyce.

- e) La **architextualidad**, que es la modalidad intertextual más abstracta e implícita, tiene una función taxonómica de calificación o designación genérica de un texto. En los casos que aparece manifiestamente marcada, la architextualidad se apoya en algún fenómeno paratextual (un subtítulo, un título, etc.). En este caso, corresponde fundamentalmente al receptor la determinación del género al que se adscribe la obra.

Por otra parte, Genette distingue (1982: 14) dos tipos de transformación en el hipertexto: la transformación simple —o, más escuetamente, transformación— y la transformación indirecta o imitación.²⁰² La transformación de un texto exige un mantenimiento mínimo, en el seno de la historia o de la fábula del esquema de acciones, caracteres y relaciones, para el caso de la narrativa, que posteriormente tiene sus derivaciones en el ámbito de la trama o discurso. Casos famosos a lo largo de la historia de la literatura serían los de Fausto, Don Juan, Edipo, etc. La imitación, en cambio, es un tipo de transformación más indirecta, que abarca el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria.²⁰³

Este investigador francés va realizando una clasificación de las prácticas intertextuales con respecto a la relación establecida entre el hipertexto y su hipotexto partiendo de esos dos tipos de hipertexto según su transformación. Así, distingue en una tabla todas las prácticas hipertextuales (Genette, 1982: 37; cf. Aguiar e Silva, 1988: 632-633):

²⁰² La distinción de Genette entre intertexto e hipertexto viene a corroborar las palabras de Claudio Guillén cuando afirmaba que la auténtica intertextualidad supone un condicionamiento de sentido, y va mucho más allá que una simple alusión o cita (Guillén, 1985: 317).

²⁰³ “Pour transformer un texte, il peut suffire d’un geste simple et mécanique (à la limite, en arracher simplement quelques pages: c’est une transformation réductrice); pour l’imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle: la maîtrise de tel de ses caractères que l’on a choisi d’imiter” (Genette, 1982: 13).

RELACIÓN \ RÉGIMEN	LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
TRANSFORMACIÓN	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
IMITACIÓN	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA O PASTICHE SATÍRICO [CHARGE]	IMITACIÓN SERIA [FORGERIE]

Como podemos comprobar, la aportación de Genette al campo de la intertextualidad es fecundísima por cuanto delimita y precisa infinidad de aspectos que la mayoría de estudios teóricos hasta la fecha no había podido —o no había sabido— deslindar, a lo que hay que sumar la enorme utilidad que tienen estas delimitaciones teóricas para ahondar con precisión en el comentario de las obras literarias concretas.

Otro de los accesos al análisis intertextual es la transducción (Dole \square el, 1986: 28 y ss.; Dole \square el, 1990; Izquierdo Arroyo, 1980; Izquierdo Arroyo, 1980b; cf. Sagredo Fernández e Izquierdo Arroyo, 1982: 165; Pozuelo, 1988: 82-83; Albaladejo, 1998; Albaladejo, 1999b: 34 y ss.). Como suele ser frecuente (ya vimos en el apartado anterior el rendimiento del término *catálisis*), la aplicación de términos procedentes de otros terrenos científicos puede ayudar a iluminar, en algunas ocasiones, el sendero teórico de los estudios literarios. Como es bien sabido, un transductor, en el ámbito de la Física, es un dispositivo que tiene por misión recibir energía de una fuente (sea eléctrica, mecánica, acústica, o cualquier otra) para suministrar otra energía de naturaleza diferente pero con características dependientes de la energía por él recibida. Si ya de por sí los términos físicos de transducción y transductor se nos aparecen como claramente iluminadores de la intertextualidad literaria, el término transducción, utilizado en el dominio biológico, se nos antoja decisivo para la explicación de los fenómenos intertextuales. En genética (*Scientific American*, 1970: 56-57; Stansfield, 1992: 418-421), el término fue introducido por Norton D.

Zinder y Lederberg en la Universidad de Wisconsin en 1952 para designar unos virus que se llevan consigo piezas del material genético de sus huéspedes muertos.²⁰⁴

En el campo del análisis literario, el término transducción se ha introducido a través de dos caminos muy distintos: los estudios de Lubomír Doležel (Doležel, 1986: 28 y ss.; Doležel, 1990; Pozuelo, 1988: 82-83; Cuesta Abad, 1995: 115-116) y de José María Izquierdo Arroyo (1980; 1980b).²⁰⁵

José María Izquierdo Arroyo (Izquierdo Arroyo, 1980; Izquierdo Arroyo, 1980b; cf. Sagredo Fernández e Izquierdo Arroyo, 1982: 165), por ejemplo, aplica el término transducción a la crítica literaria desde un punto de vista semiológico cuando utiliza el modelo informático de comunicación para estudiar la especificidad de la comunicación lingüística humana y su utilización en la Literatura (Izquierdo Arroyo, 1980: 211-213). En este contexto, este estudioso habla de la “desustanciación” del mensaje (Izquierdo Arroyo, 1980b: 20-27), y se refiere al texto como ente “que no tiene individualidad ni es perceptible antes de que el hombre, mediante determinadas operaciones de segmentación y correlación, lo “ponga” como signo.” (Izquierdo Arroyo, 1980b: 24) La transducción, pues, tiene una clara aplicación en el terreno de la intertextualidad. Podemos concebir el texto, por lo tanto, como las gotas que conforman, todas juntas, lo que constituye el “río” de la Literatura (Izquierdo Arroyo, 1980b: 24-25) Así,

“la connotación de sustantividad, que siempre va aneja al *sustantivo* “Texto”, nos conduce al equívoco. De ahí la necesidad de dar paso al “*inter-*

²⁰⁴ “cuando ciertos provirus se tornan virus infecciosos, matando en consecuencia a sus huéspedes, pueden llevarse luego consigo piezas o trozos del material genético de sus huéspedes muertos. Cuando los virus infectan un huésped que es genéticamente distinto, los genes del huésped anterior —los genes transducidos— pueden recombinarse con los genes del nuevo huésped. El proceso de transducción parece ser capaz de transportar cualquier tipo de gen desde un huésped bacteriano a otro.” (Scientific American, 1970: 56-57)

²⁰⁵ Es de justicia subrayar aquí que el término transducción aplicado a los estudios literarios ha sido utilizado por el profesor José María Izquierdo ya desde 1978, en un ámbito que supera y trasciende la intertextualidad. Sin embargo, la difusión y expansión del concepto aplicado a la Literatura de Lubomír Doležel ha sido ciertamente posterior.

texto”; donde la preposición prefijada no refiere un espacio mediador entre los distintos textos, sino el movimiento confluyente de éstos.”

(Izquierdo Arroyo, 1980b: 25)

Por lo tanto, los libros queda cruzados y penetrados en distintos niveles por otros libros, siendo el intertexto el punto resultante de esos cruces.²⁰⁶

En definitiva, y como afirma Doleñel (1986: 28), “Los textos literarios trascienden constantemente los límites de eventos de habla aislados y entran en complejas *cadena de transmisión*.” Una de las características inherentes a los textos literarios, por tanto, es la *mediación* (Pozuelo, 1988: 83). Dicha mediación tiene muchos cauces, y uno de ellos es la intertextualidad (Doleñel, 1986: 30-35; Pozuelo, 1988: 83), en la que se produce siempre una “*transmission with tranformation*” (Doleñel, 1986: 29), a la que hay que añadir aspectos tan relacionados con ella como la tradición literaria, las influencias culturales, las traslaciones de un género a otro, la traducción, la crítica literaria, etc. (Doleñel, 1986: 31).

Muy próximo al concepto de transducción es el proceso de interpretación-mediación expuesto por Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1998), que le servirá para desarrollar tres tipos de interpretación-mediación: la crítica literaria, la traducción de textos literarios y la edición de textos literarios (Albaladejo, 1998: 37 y ss.).

Parte el profesor Albaladejo Mayordomo del siguiente postulado: “Interpretar textos para producir textos es la actividad compleja que se halla inscrita en la creación de muchos de los textos que pueblan el espacio comunicativo del ser humano.” (Albaladejo, 1998: 31).

²⁰⁶ “Libros cruzados y *penetrados* por otros libros en distintos niveles: citas (textos recopilados y atribuidos a “*autores*” de otros libros), plagios (textos de otros libros transcritos sin filiación), recopilaciones, resúmenes, abreviaturas (textos resumidos y *re-asumidos*), ampliaciones y desarrollos, re-ordenaciones. etc. Múltiples *hilos que traspasan los libros*. [...] Así el “inter-texto”: *punto de cruce* de “n” líneas textuales y *resultante de esos cruces*” (Izquierdo Arroyo, 1980b: 26-27). Por otra parte, el autor afirma, en un trabajo posterior: “La patria del poeta es el ‘intertexto’” (Izquierdo Arroyo, 1982: 502).

Emilio Betti (Betti, 1975: 40-55; Albaladejo, 1998: 31) distingue tres funciones de la interpretación: la función cognoscitiva o reconocitiva, que consiste en comprender el texto; la función normativa, de la que se deriva un comportamiento determinado; y la función reproductiva o representativa, en la que existe un intermediario entre el productor-autor y el receptor o receptores. En este último caso, el productor sustituye una forma por otra equivalente con el fin de dotar al texto de una eficacia comunicativa idónea (Betti, 1975: 50-51). El receptor, por lo tanto, no se limita a comprender el texto, sino que transduce el texto de origen y, ahora como productor y constructor, compone otro texto motivado por éste (Albaladejo, 1998: 31; cf. Ramón Trives, 1979: 185). Esta función reproductiva o representativa descansa sobre las dos funciones anteriores (Betti, 1975: 49-51; Albaladejo, 1998: 32).

Puede distinguirse una interpretación intransitiva (Betti, 1975: 51), en la que el receptor se limita a comprender y reconstruir estructuralmente el texto y no produce un texto distinto del texto de origen –lo que Dámaso Alonso denominaba “primer conocimiento de la obra poética”: el del lector (D. Alonso, 1950: 38-39)–, y una interpretación transitiva, que se encuentra bajo la función reproductiva y representativa, en la que el texto es transferido o transducido como otro texto en el que el receptor del texto de origen se ha convertido en productor del texto final (Albaladejo, 1998: 32) –el “segundo conocimiento de la obra poética de Dámaso Alonso (D. Alonso, 1950: 203-204), el del crítico, así como el “tercer conocimiento de la obra literaria” o “la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico (D. Alonso, 1950: 397-399)–.

El profesor Albaladejo estudia varias formas de mediación, esto es, “de interposición activa entre el texto, resultado de la producción que lleva a cabo su autor, y el receptor del texto” (Albaladejo, 1998: 33). La mediación, como tal, exige una interpretación transitiva, ya que el receptor se erige en mediador entre el texto y los receptores a los que

dirige el texto interpretado ya como productor. La mediación y la interpretación transitiva, por lo tanto, son actividades complementarias y realizadas conjuntamente, y por eso pueden ser denominadas mediación interpretativa o interpretación mediadora o, simplemente, interpretación-mediación, actividad comunicativa esencial de conexión entre receptores y obras literarias (Albaladejo, 1998: 33-34)

Es posible distinguir dos fases teóricas en la actividad de intérprete mediador (Albaladejo, 1998: 36): la interpretación del texto inicial en un acto de recepción del texto de origen y la de la producción del texto por parte del emisor: “Recepción para la producción y, por tanto, producción dependiente de la interpretación son la clave para explicar la actividad del intérprete que, como mediador, va del texto al texto, crea a partir del texto inicial otro texto.” (Albaladejo, 1998: 36)

Para acabar con las ideas de Tomás Albaladejo, no hay que olvidar que la textualidad es un constituyente esencial de la interpretación-mediación (Albaladejo, 1998: 36-37) y, por eso mismo, la teoría textual aplicada al estudio literario es instrumento imprescindible para el estudio de las funciones interpretativas y productivas.

Otro acercamiento de vigente actualidad al intertexto literario es el hipertexto informático (Landow, 1994; Landow, 1995; Marcos Marín, 1994: 31-33; J. M y M. Á. Mourelle, 1994: 233-238). Si hace unos pocos años el hipertexto era utilizado cibernéticamente de manera muy restringida, el uso globalizado de sistemas multirrelacionales como Windows, el empleo de complejos procesadores de texto y, sobre todo, el establecimiento de conexiones y redes a través de Internet ha divulgado el concepto y lo ha hecho de uso común para los usuarios de la informática. Tanto es así, que algunos especialistas en ordenadores no han llegado a comprender —o lo que es aún peor: han olvidado— la complejidad del texto escrito y la posibilidad que tiene éste de mantener

relaciones hipertextuales.²⁰⁷ En efecto, el concepto de hipertexto en informática es muy similar al concepto de intertexto en nuestra disciplina:

“Hipertexto es una técnica que permite incorporar referencias cruzadas automáticas entre diferentes textos. En un documento dotado de hipertexto, ciertas palabras o frases [...] nos dan acceso directo a otros documentos que contienen información relacionada con ellas.”

(J. M. y M. A. Mourelle, 1994: 235).

De la misma manera que, utilizando el ratón, accedemos a otros conceptos, campos o documentos en el ordenador, utilizando nuestra competencia lectora —he aquí la gran diferencia transductora de la máquina al ser humano— accedemos a metáforas, símbolos, versos, visiones del mundo, fuentes, influencias que se ciñen al campo del contexto y del contexto literarios. El texto, así, no es un ente autónomo, sino que se abre a la variopinta red que abarca desde la influencia de ciertos elementos en la obra de un mismo autor hasta las lejanas reminiscencias que, separadas por siglos, utilizan dos autores distintos.

Más calibradas y aproximadas —aunque en algún caso lleguen al extremismo— son las opiniones de George Landow, que es el autor que más ha profundizado en el hipertexto informático y sus relaciones con la Filosofía y la Teoría de la Literatura. A juicio de Landow (1995: 13), las relaciones entre el hipertexto y la Teoría de la Literatura son más evidentes de lo que puede parecer en un primer momento, y son muestra de ello las concepciones de un Roland Barthes o de un Jacques Derrida. Por decirlo de otro modo, la relación entre ambas corrientes es reflejo de las dimensiones epistemológicas del pensamiento en la contemporaneidad. Dicha relación supondría el paso de la centralidad y linealidad del libro impreso a otras dimensiones de la multilinealidad, próximas a concepciones posmodernas y deconstructivistas.²⁰⁸

²⁰⁷ José María y Miguel Ángel Mourelle (1994: 235), afirman: “El texto es algo muerto, que no permite soportar un comportamiento interactivo con el lector.”

²⁰⁸ “El hipertexto encarna los conceptos posestructuralistas de texto abierto.” (Landow, 1995: 14). Cf. Brandt, 1973.

Además, es preciso hacer notar la proximidad cronológica entre la aparición del término en informática (el término *hipertexto* fue una expresión utilizada por Theodor H. Nelson en los años sesenta para referirse a textos electrónicos no secuenciales) y el uso del término *intertexto* y las concepciones anexas que surgen en torno a Julia Kristeva, el Roland Barthes de *S/Z* o el Michel Foucault de la *Arqueología del conocimiento*, a los que podrían sumarse las concepciones de Mijaíl Bajtin o de Jacques Derrida.

El hipertexto está compuesto por un texto compuesto por fragmentos textuales conectados entre sí por nexos electrónicos, a la manera del libro convencional con sus notas a pie de página, etc. (Landow, 1995: 15-16). Sin embargo, aunque la relación entre hipertexto e intertexto es más que evidente (Landow, 1994; Landow, 1995: 22-23), podría matizarse esta relación con una diferencia de orden práctico: mientras que a la intertextualidad parecen interesarle tanto las causas como los efectos, parece que a la hipertextualidad sólo le importan éstos últimos, reducidas aquéllas a mero lenguaje informático. Dicho de modo sentencioso, podríamos afirmar que, en el lenguaje informático del hipertexto, “la causa es el mensaje”.

Además, es preciso evitar los riesgos que pueden conducir a realizar una lectura posmoderna y exageradamente deconstructivista del intertexto y el hipertexto. Tal sería el caso del trabajo de Thaïs Morgan (Morgan, 1985; cf. Landow, 1995: 22) , para la que se habría pasado, gracias a la noción de intertextualidad de la tríada: autor–obra–tradición a la tríada texto–discurso–cultura. Si bien puede ser interesante la noción de discurso como una “conversación” entre el texto y la cultura, la desaparición del autor en dicha concepción se nos antoja inadmisibile, ya que corresponde al autor la labor de asimilación, composición y reconversión de un texto o conjunto de textos en una obra de arte original.

Sí podemos estar más de acuerdo, en cambio, con la relación existente entre el hipertexto (y el intertexto) y la plurivocidad bajtiniana (Landow, 1995: 23). Gracias al hipertexto se derroca la tiranía de una voz única a favor de un discurso en perpetua formación por medio del proceso de lectura. Además, Landow nos ofrece un interesante vínculo entre Mijaíl Bajtin y el pensamiento de Richard Rorty. En la obra de este pensador norteamericano subyace siempre una concepción de la filosofía como conversación. El precedente de su concepción no es, como podría creerse en un principio, socrático, sino que Rorty (Rorty, 1983; Rorty, 1990) pretende que la filosofía abandone la búsqueda de la verdad y se centre en el ser humano entendido a la vez como sujeto que describe y objeto escrito, y no separando artificialmente el “en-sí” y el “para-sí”.

La relación entre la carencia de centro del hipertexto y la estructura descentrada de Derrida (Derrida, 1971; Derrida, 1989) también es evidente (Landow, 1995: 24-26), pero de la lectura deconstructivista de la intertextualidad hablaremos a continuación.

Pasemos ahora, como acabamos de indicar, a tratar el análisis de la intertextualidad que lleva a cabo la deconstrucción, no sin antes poner estas ideas en su contexto filosófico y teórico-literario preciso.

El yo ha sido el término que hemos utilizado en Filosofía para identificar nuestra personalidad. Como todos sabemos, Descartes fue uno de los iniciadores del análisis profundo del yo en la Filosofía Moderna, y lo erigió en primera verdad de su sistema filosófico al concebirlo como *res cogitans*. La filosofía empirista de Hume le negaría al yo la entidad como sustancia para concebirlo como mero flujo de sensaciones. Kant, recogiendo las aportaciones racionalistas y empiristas, concibe al yo como sujeto empírico pero también, desde el punto de vista “negativo”, como sujeto nouménico y, por tanto, no estudiable desde el punto de vista de la razón teórica so pena de caer en una ilusión trascendental.

Por otra parte, otro de los términos “estelares” de la filosofía del yo es el concepto de identidad. El problema se plantea desde Parménides y Heráclito, y tiene como núcleo central la concepción de la inalterabilidad de la identidad pese a todo cambio o las diferencias en un mismo ente provenientes, por ejemplo, de su historicidad o su sometimiento a ciertas alteraciones, como pueden ser los términos aristotélicos de potencia y acto.²⁰⁹

En cualquier caso, y dando un gran salto en la historia del pensamiento sobre el yo, podríamos afirmar que, por caminos distintos, Nietzsche, Marx y Freud (los denominados por Paul Ricoeur “filósofos de la sospecha”) dieron un vuelco a los enfoques sobre el sujeto sostenidos hasta entonces. Tampoco hay que olvidar el papel que tiene Martin Heidegger en su crítica destructiva de la metafísica. Como es bien sabido, el Heidegger de *Sein und Zeit* se planteaba destruir la ontología tradicional, que había desposeído al ser de historicidad. Los postulados de Heidegger introducen la preocupación por la temporalidad en el ámbito ontológico, que tendrá influencias decisivas para la concepción narrativa del hombre en el Paul Ricoeur de *Temps et Récit* (Ricoeur, 1983-1985; Asensi, 1995: 224-225; Aranzueque (ed.), 1997).

La deconstrucción²¹⁰ —corriente sobre la que volveremos cuando tratemos el ámbito de recepción de las obras de arte verbal— es un movimiento de carácter filosófico que tuvo como punto de partida el pensamiento de Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes. Esta corriente filosófica ha extendido fundamentalmente su campo de acción a las Universidades norteamericanas de Yale y Johns Hopkins, como puede comprobarse en las obras de Paul de Man, John Hillis Miller, Harold

²⁰⁹ Recordemos también el denominado por Jacques Lacan (Lacan, 1984: I, 86-90) “estadio del espejo”, en el que se manifestaba el problema del reconocimiento de la propia identidad y la alienación a la que estamos sometidos los sujetos desde niños, pues contemplamos nuestra propia imagen como ajena a nosotros mismos y la concebimos no como un ser real, sino como una entidad ficticia.

²¹⁰ Pozuelo, 1988: 128-158; Domínguez Caparrós, 1989: 574-576; Asensi, 1990; Asensi, 1995: 252-275; Gasché, 1990; Nicolás, 1990; Ferraris, 1990; Wahnón Bensusan, 1991: 172-177; García Berrio, 1994: 316-377; Gómez Redondo, 1996: 303-317; Estébanez Calderón 1996: 267-270

Bloom o Geoffrey Hartmann, conocidos como “grupo de Yale” o “Yale’s critics”.

El precedente teórico de la deconstrucción quedó establecido en la ponencia de Jacques Derrida titulada “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (Derrida, 1989) dictada en la John Hopkins University en octubre de 1966 al hilo de un coloquio sobre el estructuralismo.

Derrida parte de un crítica inmisericorde de la metafísica y del estructuralismo y de sus conceptos esenciales: centro, estructura, sujeto o logos (Derrida, 1971; Pozuelo, 1988: 136 y ss.). Jacques Derrida se manifestaba en contra de la comodidad en la que se había instalado la cultura occidental al amparo de unas estructuras aparentemente sólidas (por ejemplo, las lingüísticas). Desde sus orígenes en Grecia, la reflexión filosófica se había articulado en torno a un centro. Derrida propone deconstruir la posibilidad de acceder al “centro”. La estructura está íntimamente vinculada a la noción de centro, que tiene la función de servir de equilibrio a ésta. A lo largo de la historia se han ido fijando una serie de centros de las estructuras ideológicas articulados en parejas binarias (sujeto/objeto, bien/mal, presencia/ausencia, significante/significado, etc.). Para Derrida, no puede existir un significado originario y trascendental, sino que existe un descentramiento en el que las palabras no remiten a una realidad objetiva, sino a otras palabras, que no son sino una ilusoria apariencia de objetos. La lengua, por lo tanto, no es sino un sistema de referencias en las que un texto remite a otro. Y ese es el camino por el que la deconstrucción llega al estudio de la intertextualidad.

Para la corriente deconstructiva, la escritura es una manifestación intertextual, ya que siempre remite a otra escritura (Asensi, 1990: 46). Existe una relación evidente entre el intento de desvincular a toda estructura de un centro (Derrida) con la concepción de dialogismo y polifonía de Bajtin, que intentaba pensar la escritura

con un carácter dialógico que priva al texto de todo estatismo (Asensi, 1990: 64). Podría decirse, por otra parte, que la deconstrucción es una radicalización de estos postulados intertextuales (Asensi, 1990: 65). Derrida ha deconstruido todos los factores susceptibles de funcionar como centros estructurales que hayan intentado dotar a los textos de significado trascendental (Asensi, 1990: 63), como veremos ahora mismo.

Otra de las críticas de Derrida se basaba en el cuestionamiento de que los textos tuvieran unidad de sentido: no existen interpretaciones válidas y definitivas de los textos, sino juegos de interpretaciones sin univocidad. Todo lo más, existirían aproximaciones interpretativas que corrigen lecturas anteriores. Los críticos de Yale radicalizan de manera extrema los postulados de Derrida.

Partiendo de la negación del texto como base para una lectura de significado analizable, Paul de Man (P. de Man, 1979; P. de Man, 1983; P. de Man, 1986) llega a afirmar que toda lectura sería deconstructiva, en la medida en la que siempre es alegórica y, por tanto, tergiversadora. El crítico siempre utiliza prejuicios que intentan suplantar la obra de la que se está hablando. Por lo tanto, la historia literaria no sería sino una suma de interpretaciones incorrectas.

Harold Bloom (Bloom, 1973, 1980; García Berrio, 1994: 321; García Berrio, 1994c: 32; Gómez Redondo, 1996: 303 y ss.), por su parte, también concibe la lectura como tergiversación. Para Bloom la literatura es un mosaico intertextual en la que la base del texto es siempre otro texto. Por consiguiente, el significado de un poema no es sino otro poema. De ello se deduce la negación de la originalidad de la poesía. El poeta está vinculado con otros poetas del pasado y, con esa ansiedad de la influencia, el creador está condicionado para definir su propio espacio como creador.²¹¹ Bloom distingue seis etapas en la configuración de una obra poética:

²¹¹ Véase una crítica de las ideas de Bloom en Guillén, 1985: 376-378.

- a) El poeta joven es absorbido por el modelo antiguo.
- b) Este modelo fuerza la adquisición de una visión poética concreta.
- c) Esto provoca que el poeta joven se enfrente con la concepción de la realidad de su entorno.
- d) De esta manera, el poeta joven revisa su pensamiento.
- e) Esto le sirve para reemplazar una forma por otra.
- f) Así, surge una forma liberadora que demuestra su visión personal y verdadera de la poesía.

En *A Map of Misreading* Harold Bloom (Bloom, 1980) habla de ese proceso de tergiversación lectora estudiando los modos que han utilizado los “poetas fuertes” para liberarse de la influencia.

Por último, no hemos de olvidar la coincidencia en fechas y en planteamientos entre Derrida y el Barthes postestructuralista, cuyos planteamientos hemos visto más arriba.

Algo hemos hablado ya de las tipologías textuales del profesor García Berrio cuando tratábamos la nuclearidad semántica y la nuclearidad pragmática. Más adelante, volveremos otra vez a los trabajos de García Berrio para plantear el estudio de los macrocomponentes desde una perspectiva semiótico-comunicativa.

En lo concerniente a la intertextualidad, es preciso tener en cuenta la trascendencia de la tradición literaria como contexto artístico en el que se desenvuelven nuestros autores clásicos. A este respecto, es imprescindible subrayar la labor llevada a cabo por Antonio García Berrio²¹² en su análisis de los sonetos amorosos de la Edad Renacentista europea.

Hemos de partir, en principio, de la noción de *tópico textual* (García Berrio y Albaladejo, 1983: 145 y ss.; Albaladejo, 1984b: 268 y ss.; van Dijk, 1983; Izquierdo Arroyo, 1995: 35), que es la estructura semántica nuclear de un texto:

“El tópico textual es la célula básica a partir de la que se desarrolla el texto en la producción y a la que se llega en la recepción del texto; ocupa, por tanto, un puesto inicial o terminal según se active el mecanismo

²¹² García Berrio, 1978b, 1978c, 1979c; 1980b, 1981a, 1982a, 1982b, 1990, 1994: 112 y ss.; Chico Rico, 1992: 185-187, 1992b: 245-255; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 234-239; Gómez Redondo, 1996: 232-234.

productivo-sintético o el mecanismo analítico-reproductivo, respectivamente.”

(Albaladejo, 1984b: 268; cf. Ramón Trives, 1979: 182-188)

El tópico textual constituye la base de la macroestructura textual y proporciona el conjunto de informaciones que subyacen en el texto (Albaladejo, 1994b: 269; van Dijk, 1972: 130 y ss). Por decirlo de algún modo, es el nivel macroestructural más abstracto. Según Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo (1983: 145), el tópico textual presenta paralelismos con la estructura oracional. De este modo, si en el ámbito sintáctico, tenemos una estructura de predicación; en el ámbito semántico-textual, “el tópico textual es representado como una estructura de predicado en la que la información constituida por un funtor es predicada de uno o varios argumentos.” (García Berrio y Albaladejo, *Ibíd.*; García Berrio, 1978b: 321).²¹³ El tópico textual, que es la parte esencial de la macroestructura textual, puede desarrollarse y transformarse en otros tópicos textuales relacionados con aquél (García Berrio-Albaladejo, 1983: 147)

Los macrocomponentes y los microcomponentes textuales, a su vez, tienen una dimensión semántica y una dimensión sintáctica (García Berrio, 1979: 159; García Berrio y Albaladejo 1983: 157) hablan de las dimensiones semántica y sintáctica de los macrocomponentes y de los microcomponentes textuales.²¹⁴ En su base, los textos poseen una fórmula básica de predicación. En efecto, según García Berrio, sea cual sea su contenido semántico-temático macrotextual, cada variedad de soneto configura un conjunto de textos que cumplen con el requisito

²¹³ Podría añadirse que el paralelismo (e interrelación) puede extenderse asimismo al ámbito pragmático-textual. El tópico textual pragmático se representaría como un enunciado, cuando menos implícito, que contiene un locutor (el autor), un alocutario (el receptor), y un predicable (el texto), que en la estructura sintáctica del texto pueden tener sus correspondientes manifestaciones textuales.

²¹⁴ También puede evidenciarse la existencia de una dimensión pragmática tanto del macrocomponente como del microcomponente textual. Del mismo modo que puede estudiarse la pragmática desde la microestructura, también en la macroestructura está presente una relación pragmática vinculada a la sintaxis (bajo la forma de una oración que supone el tópico textual pragmático) y una semántica (bajo la forma de una doble ficcionalidad: la macroestructura se vincula a una estructura de conjunto referencial, pero en esa estructura de conjunto referencial también está el sujeto escribiente de un mensaje hacia un objeto-receptor).

sintáctico-semántico de una fórmula inicial que permite el despliegue de multitud de variantes tipológicas (García Berrio, 1994: 112) .

Los trabajos de Antonio García Berrio sobre los sonetos renacentistas y barrocos permiten, así, conocer con más profundidad la naturaleza estructural de los textos en general, así como indagar cómo se insertan dentro de la clase textual en su contexto genérico-artístico (Chico Rico, 1992: 185). Parte García Berrio de la distinción entre componente sintáctico y componente semántico de la macroestructura textual (García Berrio, 1981a: 148-149).²¹⁵ El macrocomponente semántico engloba la estructura temática del texto, que está constituida por un tópico textual central del que pueden derivarse tópicos textuales secundarios (García Berrio, 1982a: 262). El macrocomponente sintáctico engloba los aspectos relacionados con la organización del tópico textual central y el desarrollo de los posibles tópicos textuales secundarios (García Berrio, 1982a: 279).

El macrocomponente semántico de los sonetos amorosos clásicos (García Berrio, 1978b: 316 y ss.; García Berrio y Albaladejo, 1983: 157 y ss.; Chico Rico, 1992b: 245 y ss.) se asienta en el principio de isomorfía lingüística (García Berrio, 1977b; cf. Álvarez Amorós, 1987: 18 y ss.)²¹⁶: los textos operan un plan textual según una fórmula básica de predicación en la que se combinan un funtor de predicación y una serie de argumentos (cf. Chico Rico, 1992: 185). Esta fórmula inicial básica constituye el primer nivel de la clasificación tipológica.

²¹⁵ “La macroestructura temática de los sonetos tiene una dimensión semántica y una dimensión sintáctica: los elementos temáticos están organizados sintácticamente. Esto concierne a la sintaxis de base, macrosintaxis semántica sobre la que se establece la sintaxis constructiva, macrosintaxis propiamente dicha o macrosintaxis sintáctica, resultado de cuyas operaciones en la síntesis textual es la disposición del material semántico tal como ha de ser recibido por el lector.” (García Berrio y Albaladejo, 1983: 160).

²¹⁶ La isomorfía, que abarca una reivindicación de mundos simétricos y que puede descender a posibles puntos isomórficos entre la realidad y el lenguaje o entre los diferentes niveles lingüísticos, puede llegar también, como en Adorno, a un isomorfismo entre la obra poética e interpretación crítica, propia del inmanentismo y del formalismo (cf. Cuesta Abad, 1999: 145n.).

Expongamos estos niveles (García Berrio, 1978b: 316-317; García Berrio, 1981a: 156)

- Si, en general, la estructura textual la constituye $[\varphi] \{s, o\}$, en el que el funtor especifica el dominio y los argumentos obligatorios son el sujeto y el objeto, en el caso de los sonetos amorosos clásicos el esquema se especifica en $[\varphi\text{-amar}] \{s/p, o/d\} = \text{El poeta ama a la dama}$, donde “ $\varphi\text{-amar}$ ” es el funtor que relaciona en la estructura de predicado los argumentos “s/p”, el sujeto-poeta, y “o/d”, el objeto-dama. Esta es la estructura nuclear del texto y, por tanto, su base macroestructural. Con posterioridad, el predicado puede diversificarse en distintas ramas (en este caso, por ejemplo, la correspondencia o no correspondencia de la dama).
- El segundo nivel tiene dos nudos: la correspondencia-reciprocidad (canto) y la de no correspondencia-no reciprocidad (queja y sufrimiento).
- El tercer nivel asume una especificación actancial: el canto supone un canto a la dama; la queja, una queja a la dama, del Amor y del poeta mismo. Tanto el canto como la queja y sufrimiento se dividen en dos ramas: sin confidente y con confidente.
- El cuarto nivel es una especificación temática: “carpe diem”, celos, etc.
- En el quinto nivel, cada una de las terminales temáticas del cuarto nivel se diversifican, según sea la expresión directa o metafórica. Aquí estarían los sonetos amorosos concretos.

Esta estratificación macroestructural le sirve al profesor García Berrio (García Berrio, 1982a: 264; García Berrio y Albaladejo, 1983: 158) para confeccionar una interesante distinción dentro de la tradicional categoría de tema, dividiendo esta en tres estadios macroestructurales:

- a) Género temático. El género temático se obtiene a partir del cumplimiento o no de la fórmula inicial básica.
- b) Clase temática. Se define por las especificaciones functoriales y actanciales (niveles segundo y tercero, respectivamente).
- c) Tema. Al elemento de la estructura de predicado se le agrega un contenido semántico.

Del análisis del macrocomponente sintáctico del soneto amoroso clásico (García Berrio, 1980b; García Berrio, 1981a: 164-169; García Berrio, 1982a: 279-288), por su parte, puede extraerse la tipología de estos textos, que puede obedecer a: la exposición argumentativa (la modalidad de carácter lírico por excelencia) o la narración.

En un ámbito teórico, la sintaxis constrictiva depende del macrocomponente sintáctico y actúa sobre el resultado de la actividad del macrocomponente semántico.

Los sonetos amorosos renacentistas y barrocos ofrecen, por lo tanto un inventario de rasgos macroestructurales, semánticos y pragmáticos que tienen su solución correspondiente en el plano microestructural y, a la vez, permiten la definición funcional de cada elemento individual en relación al conjunto del que forma parte y delimitan —y limitan— el grado de originalidad y dinamicidad de estas composiciones dentro de la coherencia del conjunto (García Berrio, 1994: 115).²¹⁷

La teoría tipológica realizada por Antonio García Berrio, además, puede entenderse como un modelo lingüístico-textual que explique el proceso de producción y de recepción del soneto amoroso del Siglo de Oro. En el proceso de producción, porque el modelo evidencia las posibilidades macrosemánticas y macrosintácticas que tiene a su disposición el creador. En el proceso de análisis, porque, el modelo

²¹⁷ Haciendo alusión a la narrativa, afirma Claudio Guillén: “El gran novelista original proyecta nueva luz sobre los predecesores que le hicieron posible, no ya al interior de una ‘tradicición’ ilimitada [...], sino dentro de las dimensiones formales y temáticas que determinado grupo de relatos tienen en común.” (Guillén, 1985: 324).

explica la recepción de estos sonetos desde el plano microestructural concreto de los textos hasta la estructura macrosintáctica de base que permite encuadrar cada soneto en una clase determinada (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 238-239). Porque no olvidemos que esta tipología puede ofrecer muchas soluciones al problema de los géneros literarios (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 239; cf. Chico Rico, 1992: 187).

El estudio de las relaciones intertextuales en la Literatura desde el ángulo de la tipología del profesor García Berrio supone abandonar la manida figura del creador solitario para sustituirla por la imagen de un “creador en permanente compañía”, que se basa en un progreso acumulativo de tópicos textuales (García Berrio, 1978b: 315). Además, la tradición dota de energía a todos los elementos y dimensiones integrantes de la obra de arte verbal (García Berrio, 1978b: 342; cf. pág. 343). A fin de cuentas, según Antonio García Berrio, el contexto literario tiene un valor específico de la máxima importancia sobre los productos individuales (García Berrio, 1978b: 344). Sobre ello volveremos más adelante.

2.4.2 LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS

Antes de empezar a desarrollar nuestro concepto de “relaciones intertextuales diferidas”, empecemos haciendo un rapidísimo resumen de los conceptos vistos hasta ahora y su decisiva influencia que tendrán en nuestra visión del asunto.

Desde los orígenes del concepto *intertextualidad*, Julia Kristeva demostró que el estudio de la intertextualidad traspasaba el mero estudio de fuentes e influencias. Así, Roland Barthes insistía en que la práctica intertextual podía asumir tanto citas como estructuras rítmicas y métricas, así como fórmulas estructurales.

Gracias a los conceptos de dialogismo y polifonía de Mijaíl Bajtin, hemos podido comprobar que el “diálogo” literario no es sólo un diálogo entre textos, sino que se incardina en una estructura dialogística más ambiciosa que abarca el diálogo de un texto consigo mismo, de una obra con otras, de un autor con otros creadores, de un personaje con otros, y, lo más importante, que ese diálogo se realiza también dentro de un contexto cultural.

Asimismo, se ha tenido ocasión de comprobar que la intertextualidad tiene una dimensión sintáctica, en la medida en la que la estructura textual están presentes de alguna manera los textos que han influido al autor, pero también una dimensión pragmática, en la medida que el receptor ha de ir desentrañando con su lectura analítica y su competencia lectora los vericuetos intertextuales que el autor, consciente o inconscientemente le ofrece.

Por otra parte, la intertextualidad tiene un origen verbal literario, pero también un origen verbal no literario, y, además, existe la posibilidad de fenómenos intertextuales con origen no verbal.

Además, debemos a Genette una clarificación del campo intertextual con su concepto de transtextualidad y todos sus derivados (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad), así como la sistematización de las prácticas hipertextuales en torno a las relaciones de transformación e imitación en el seno de los regímenes lúdico, satírico y serio.

La transducción, a su vez, nos ha servido para comprobar como, desde campos tan diversos y ajenos —en principio— al hecho literario como la Física y la Biología se evidencian influencias de cortes muy diversos pero que tienen siempre como fuente común la existencia de un antecedente previo sobre el que se opera una transformación. Por ello, Doležel nos demuestra que los textos literarios entran en cadenas de transmisión con relaciones de mediación.

La deconstrucción, desde una crítica a la metafísica y un intento de “descentramiento” de estructuras, niega que las palabras tengan como referente una realidad objetiva; éstas, simplemente, remiten a otros textos, lo que llevará a Harold Bloom a la negación de la originalidad de la poesía, a la ansiedad de la influencia de otros autores que condiciona el progreso creativo de los autores y el recurso a la “tergiversación” al que acuden los poetas “fuertes” para liberarse de esa influencia.

Por último, desde la vía de las tipologías textuales, el profesor Antonio García Berrio nos ha enseñado la importancia de la tradición literaria como contexto, lo que supone una gran ayuda para la caracterización genérica desde el punto de vista intertextual.

Partiremos para nuestra exposición de un principio evidente, que es la distinción entre co-texto y contexto²¹⁸, e intentaremos dar un sentido sistemático a la diferencia entre ambos.

En cierta medida, la distinción entre co-texto y contexto se encuentra presente en el *Cours* de Ferdinand de Saussure gracias a su distinción entre relaciones sintagmáticas y paradigmáticas (Saussure, 1983: 197 y ss.; cf. Jiménez Cano, 1984: 147 y ss.). Las *relaciones sintagmáticas* constituían una relación *in praesentia* y operaban en el eje de la combinación, mientras que las *relaciones paradigmáticas* suponían una relación *in absentia* que operaba en el eje de la selección. Siguiendo estos postulados estructuralistas, Roman Jakobson hablaba, respectivamente, del eje de combinación y del eje de selección, a la vez que nos vinculaba estos ejes al estudio literario, pues afirmaba que la “función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de

²¹⁸ La distinción entre co-texto y contexto parte de János S. Petöfi y de Teun A. van Dijk. Véase, v. gr., Petöfi, 1971: 224-225; Petöfi, 1975: 1; van Dijk, 1972: 39; Chico Rico, 1987: 23; Chico Rico, 1992b: 234. Véase la importancia que concede Francisco Chico al co-texto y al contexto en Literatura: “toda la información necesaria para la elaboración de la macroestructura de cualquier obra de arte verbal está contenida, básicamente, en los niveles cotextual y contextual del ámbito comunicativo general literario en el que aquélla es producida y recibida.” (Chico Rico, 1992b: 234)

selección al eje de combinación” (Jakobson, 1984: 360; cf Jiménez Cano, 1984: 153 y ss.).

En nuestro ámbito de actuación, podríamos establecer la importancia que ostenta el intertexto como principio operador en el eje de selección de las relaciones paradigmáticas.

Poniendo un poco de orden en las apreciaciones que se han efectuado en torno a estas distinciones²¹⁹, podría distinguirse:

- a) Co-texto (Brown y Yule, 1993: 70-74; Estébanez Calderón, 1996: 572). Es el contexto lingüístico de un texto y pertenece, por lo tanto, al ámbito sintáctico. También puede recibir la denominación de contexto interno. Correspondería a las relaciones sintagmáticas de Saussure, operaría en el eje de combinación jakobsoniano y no tiene nada que ver con el fenómeno intertextual, sino que afecta al fenómeno de la intratextualidad, que abarca fenómenos textuales como la métrica, los motivos y temas, las isotopías, el análisis funcional de los personajes, las posiciones nucleares (tanto semánticas como pragmáticas) frente a las marginales. Nos movemos, por tanto, en el plano textual horizontal.
- b) Contexto.
 - Contexto situacional —o situación— (Brown y Yule, 1993: 58-70), que gira en torno a las circunstancias espaciales y temporales empíricas en las que ese texto ha sido emitido, y, por lo tanto, no tiene que ver con la intertextualidad, sino que entronca directamente con los estudios de la sociología literaria.
 - Contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico. Evidentemente, es dentro de este contexto donde debemos encuadrar el concepto de intertextualidad en la literatura. Este contexto se desarrolla en el ámbito de las relaciones paradigmáticas

²¹⁹ Naturalmente, pueden establecerse otros principios operativos. Especialmente interesante es el que realiza Eugenio Coseriu (Coseriu, 1973b).

saussureanas y del eje de selección jakobsoniano, y no tiene solamente una dimensión lingüística desde el mero punto de vista sintagmático ni su estudio literario puede referirse únicamente al plano de las asociaciones textuales interliterarias, dado que su dimensión traspasa con creces estas fronteras. Nosotros, aquí, nos detendremos en el análisis de este contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico.

Antes de descender a mayores profundidades, veamos la concepción de contexto lingüístico, que, desde una perspectiva pragmático-lingüística, puede realizarse a través de la referencia, la presuposición, la implicatura conversacional y la inferencia (Levinson, 1989: 15-21 y 89-157; Brown y Yule, 1993: 49 y ss.). Desde este punto de vista, la *referencia* sería la relación entre palabras y cosas, aunque siempre teniendo en cuenta que la referencia es la acción de un hablante/escritor. La *presuposición* pragmática—cuya entidad teórica, dada su complejidad, no vamos a exponer aquí— queda configurada por las suposiciones previas de un hablante que el oyente aceptará sin ponerlas en duda, al existir un punto de intersección comprensivo por parte de ambos. La *implicatura conversacional* tiene en cuenta los principios generales de la conversación (que giran en torno al principio de cooperación), al que es preciso añadir un conjunto de convenciones conversacionales que los hablantes aceptan normalmente (por ejemplo, que la intervención en la conversación contenga la cantidad de información necesaria; que, cualitativamente, no se afirme lo que crea falso; que la intervención sea relevante; que la interlocución siga los principios de claridad, brevedad y orden; etc.). La *inferencia* es el procedimiento por el cual el oyente interpreta los enunciados emitidos por el hablante y las relaciones que mantienen esos enunciados entre sí. A nosotros sólo nos queda advertir que el contexto lingüístico gira, como la lengua en general, en torno a la referencia y a la comunicación.

Vistas las cosas desde este ángulo, la dimensión pragmática del contexto lingüístico no es, a su vez, sino una manifestación humana de la necesidad de comunicación y su manera de hacerla efectiva mediante el lenguaje. De esta estructura comunicativa del ser humano y su influjo en el intertexto hablaremos más adelante.

Partiendo de la intertextualidad como un complejo entramado literario, los investigadores de las obras de arte verbal se encuentran ante un laberinto. Los laberintos, en contra de lo que suele pensarse, no suelen ser estructuras arquitectónicas totalmente caóticas²²⁰, sino que su red de pasadizos tiene unos nodos, unos puntos fijos que iluminan esa estructura. Accediendo a esos nodos, como Perseo, encontramos el hilo de Ariadna que nos conduce hacia la salida. Dando por sabido que el laberinto es un símbolo del mundo que nos toca vivir, también es evidente que la salida del laberinto de la intertextualidad en la Literatura ha de encontrarse necesariamente en el establecimiento de esos nodos conceptuales, de esos puntos de intersección que iluminen nuestro camino.²²¹ Naturalmente, no tratamos de hacer una reflexión seudofilosófica, sino que hemos afrontado el problema de la simbología del mundo, los nodos y los libros con toda intención.

José María Jiménez Cano (Jiménez Cano, 1984: 129 y ss.) se ocupa de indagar si es totalmente válida la negación de conocer el proceso de comunicación lingüística, o si, por el contrario, existen algunas vías de acceso que revelen parte de ese “misterio”, como son el contexto histórico, la relación jerárquica o las fuentes indirectas. Así, existen en

²²⁰ Desde luego, no es el momento aquí de elaborar distinciones entre las diferentes concepciones y estructuras de los laberintos. Si podemos, en cambio, remitir a los comentarios de Umberto Eco en sus *Apostillas a 'El nombre de la Rosa'* (Eco, 1992).

²²¹ Como no, la referencia a Umberto Eco es, de nuevo, obligada: “La biblioteca es un gran laberinto, signo del laberinto que es el mundo” (Eco, *El nombre de la Rosa*, Barcelona, RBA, 1988, pp. 149-150).

“ — ¡Qué hermoso es el mundo y qué feos son los laberintos!

“ — ¡Qué hermoso sería el mundo si existiese una regla para orientarse en los laberintos! —respondió mi maestro. (Eco, *Ibid.* p. 168).

el proceso de producción lingüística dos tendencias —que giran, a su vez, sobre los ejes de tradición-innovación y azar-necesidad— que son la analógica, que conlleva una influencia o imitación de unos modelos, y la innovadora (Jiménez Cano, 1984: 132).²²² Podría postularse una “*dimensión diacrónica de la noción de competencia lingüística*” basada en el “establecimiento de los límites, intenciones, convenciones y condicionamientos previos a la estricta mecánica de los componentes lingüísticos” (Jiménez Cano, 1984: 128-139) —y estudiada con fuentes de respuesta directamente controlables (Jiménez Cano, 1984: 170-171— y que serviría para comprender el proceso de creación y producción textual.

Nuestra concepción de la intertextualidad sigue la línea del organicismo²²³ que, probablemente, no sea muy apta para emprender estudios físicos o astronómicos, pero sí lo es para acometer un estudio dentro del campo humanístico y de las ciencias sociales. El organicismo interpretaba la naturaleza, la sociedad o el conjunto del conocimiento —dependiendo del tipo de organicismo del que estemos hablando— como una totalidad en la que cada una de las partes remite a un todo. La descripción del mundo de forma organicista tuvo una gran importancia en el Renacimiento, en la que autores como Giordano Bruno, por ejemplo, concebían el microcosmos como un reflejo del macrocosmos. Muchos filósofos (con Platón y los neoplatónicos a la cabeza), en efecto, han concebido el microcosmos como un reflejo del macrocosmos. Del mismo modo, la lengua, como microcosmos, es un reflejo del mundo y de la realidad —véase la original forma de exposición de Agustín García Calvo (1973), sirviéndose de un trabajo con la forma de una cinta de

²²² No es ajena a ese proceso de producción textual la proyección de la teorización retórico-poética en la práctica literaria (García Berrio, 1979b; Jiménez Cano, 1984: 135).

²²³ Nos gustaría dejar aquí constancia de la deuda contraída con el magnífico *Diccionario de Filosofía en CD-ROM* de Jordi Cortés y Antoni Martínez (Cortés y Martínez, 1996). Al tratarse de un medio electrónico, es muy difícil crear un sistema de referencias análogo al de la paginación de los libros convencionales. Esta obra nos ha sido de especial utilidad para nuestro tratamiento de conceptos como los de organicismo, macrocosmos y microcosmos, mito y símbolo, así como algunas referencias de ellos derivadas.

Möbius—. Además, ese reflejo del mundo en la estructura lingüística se aprecia muy bien en el proceso de intensionalización estudiado por Tomás Albaladejo y que supone el paso de la operación retórica de *inventio* a la de *dispositio*. El proceso no acaba aquí, sino que la macroestructura tiene también sus correspondencias en la microestructura. En suma, tanto entre la realidad y la lengua como entre los diferentes componentes lingüísticos hay una tendencia —si no total, al menos sí importante— hacia la isomorfía.²²⁴

Con lo dicho aquí no queremos sino sostener que la intertextualidad, como fenómeno global y estructural —y, por lo tanto, más allá de las citas, plagios y alusiones²²⁵—, ha de erigirse sobre unas sólidas bases de estudio que abarquen desde concepciones generales de la antropología hasta manifestaciones particulares del hecho literario. Antes de continuar, y para citar tan sólo un ejemplo, recordemos el examen efectuado por Michael Rifaterre²²⁶ (Rifaterre, 1979; Guillén, 1985: 315-317) de los vínculos intertextuales de los sonetos del *Songe* de Du Bellay (1554). Rifaterre en su análisis se dio cuenta de que las relaciones intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores a la composición de las obras literarias iluminan la interpretación de las mismas, en una relación múltiple que puede abarcar formas, estructuras temáticas, códigos culturales, etc. Por eso insistiremos nosotros en el marbete de *contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico* para intentar demostrar la relación de dependencia —y, en ocasiones, también de interdependencia— entre todos esos elementos.²²⁷

²²⁴ No olvidemos la referencia que hemos hecho a este concepto en las tipologías textuales de Antonio García Berrio, pues se trata de un componente medular de nuestra exposición.

²²⁵ Aspectos, sin duda, importantes, pero secundarios en comparación con las dimensiones generales del fenómeno intertextual.

²²⁶ Sin olvidar, sin duda, las palabras que hemos dedicado a Mijaíl Bajtin, que es la muestra más representativa.

²²⁷ Roman Jakobson, en las palabras que clausuraron el Congreso de antropólogos y lingüistas celebrado en la Universidad de Indiana en 1952, afirmaba la obvia implicación de la lingüística con la antropología cultural (Jakobson, 1984c: 15). Se preguntaba, también, por la tipología de los sistemas y de las leyes universales subyacentes a la tipología lingüística (Jakobson, 1984c: 27)

Los problemas cruciales que acechan al ser humano y que provocan que éste se interrogue por el sentido de sus días tienen, fundamentalmente, dos vías de expresión. Por un lado, la vía filosófica, que intenta encarar esos problemas por la vía racional²²⁸ y que supone un camino —digámoslo así— más “directo”; por otro lado, existe una vía más emocional y “narrativa” —y, si se quiere, “indirecta”—, que ha tenido como cauce de expresión diversas formas literarias y que supone un acceso desde un ángulo mítico-simbólico. El ejemplo más clarividente de estas dos vías de acceso es la famosa y discutida oposición entre el *mito* y el *logos*.

En el famoso enfrentamiento entre Burnet y Cornford sobre la aparición de la filosofía, Cornford²²⁹ dejó bien claro que los principios cosmológicos y cosmogónicos de la filosofía presocrática no suponían tanto un salto cualitativo respecto a las concepciones mitológicas, sino, más bien, una evolución cuantitativa. A fin de cuentas, mitología y filosofía son dos cauces distintos que nos llevan a un factor común: el ser humano. Como muy bien ha sabido expresar Jean Pierre Vernant,

“Ya se trate de hechos religiosos: mitos rituales, representaciones figuradas, o bien de filosofía, de ciencia, de arte, de instituciones sociales, de hechos técnicos o económicos, siempre los consideramos en tanto que obras creadas por hombres, como la expresión de una actividad mental organizada. A través de estas obras, nosotros escudriñamos lo que ha sido el hombre mismo.”

(Vernant, 1985: 13)

El mito conoce “por inspiración” y el “problema se encontraba resuelto sin haber sido planteado.” (Vernant, 1985: 341 y 348). El mito, por tanto es —aplicando las ideas de Nietzsche en su *El nacimiento de la tragedia*²³⁰ sobre el arte griego al dominio del pensamiento— un acceso

²²⁸ Permitásenos esta simplificación expositiva. A lo largo de esta explicación tratamos ya de la mezcla de la razón y el pensamiento mítico en los autores presocráticos, y no se nos escapa que, en la historia del pensamiento, han surgido pensadores que abogaban por un acceso no exclusivamente racional a los problemas humanos últimos.

²²⁹ Véase por ejemplo, Cornford, 1984; Vernant, 1985: 336 y ss.

²³⁰ *El nacimiento de la tragedia griega o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza (LB, 456), 1990, 10ª ed. Cf. Vernant, 1985: 349.

dionisiaco a los problemas humanos, mientras que la filosofía emprende un acceso apolíneo.

En definitiva, la historia del hombre interior está isomórficamente relacionada con la historia de las civilizaciones, y esto se comprueba a la perfección en el hombre de la Grecia antigua (Vernant, 1985: 14). Esa y no otra es la razón para profundizar en la memoria —que es una conquista progresiva del hombre con su pasado individual— para comprender la historia, que no es sino la conquista progresiva por parte de un grupo social de su pasado colectivo (Vernant, 1985: 88). Esto explica que los autores expresen, a través de su “memoria”²³¹ y en una experiencia individual de escritura manifestaciones de una “historia” colectiva que nos afecta a todos.²³²

Esta es la razón de que nos detengamos brevemente en los filósofos presocráticos, cuya importancia no radica tanto en la separación, un tanto artificial, entre el mito y la especulación filosófica, cuanto en una progresión cuantitativa de la expresión cosmológica y cosmogónica del mundo en claves poéticas hasta una explicación del origen en clave racional (Bernabé, 1988: 11-19). Porque el mito y la filosofía, en efecto, tienen una serie de denominadores comunes (Bernabé, 1988: 12): ambos son obra de seres pensantes que tratan de interpretar la realidad para comprenderla; ambos intentan reducir la caótica complejidad a un esquema ordenado de forma causal; en ambos se trasciende la experiencia personal para elaborar un marco de referencia más amplio que conecta el pasado con el presente; ambos tratan de los “grandes temas” cosmológicos, cosmogónicos y antropológicos de la humanidad. Como no podía ser de otro modo, también existen diferencias (Bernabé,

²³¹ Hágase también la lectura de la comunicación desde un inconsciente individual creador hacia un inconsciente individual lector en el que ambos reconocen aspectos ancestrales de su humanidad, esto es, su inconsciente colectivo.

²³² Por ello nos dice Andrés Amorós que “el fenómeno mítico llega a los niveles más profundos de la naturaleza humana y se encuentra, difuso, en los últimos resortes de nuestras creencias, actitudes y comportamientos. Lo mismo que la poesía, el mito encierra su propia verdad, que suele funcionar como complemento vital de la realidad histórica y de la verdad científica. [...] Así pues, el mito es una parte esencial de la dimensión humana de la realidad.” (Amorós, 1983: 74)

1988: 13-14): el mito es concreto y la filosofía es abstracta; el tiempo del mito es un “tiempo mítico”²³³ negador de la historia, mientras que el tiempo de la filosofía es el “tiempo histórico”; el mito no lo narra todo, sino que trata, más bien, de sugerir y evocar; la filosofía, por el contrario, intenta una lectura única; el mito tiene como vehículo la expresión poética, mientras que la filosofía pretende una terminología más precisa; el mito dice que el mundo es como es porque debe ser así, y la filosofía se limita a explicarlo.

El mito, por lo tanto, expresa y manifiesta una visión del mundo muy elaborada, como puede verse en Hesíodo, autor en el que podemos apreciar el contraste entre su primera concepción mítica de los orígenes²³⁴, en la que atenia a un origen divino y personificado —pero también “racionalizado”, ya que tenía como sustrato los principios sostenidos por la monarquía micénica—, y, una vez desmoronada ésta, la narración mítica que se centra en los principios naturales, en un grado de abstracción que continuarían los primeros filósofos presocráticos. Citemos, para recordarlo, el texto de Hesíodo con su segunda versión de los orígenes:

“En primer lugar existió el Caos. Después Gea, tierra, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro.] Por último, Eros, amor, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad de sus pechos.

Del Caos surgieron Erebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Erebo.

Gea alumbro primero al estrellado Urano, cielo, con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió el estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio.”

Hesíodo: *Teogonía*, 117-132.²³⁵

²³³ Cf. Eliade, 1973: 25-28.

²³⁴ Hesíodo: *Teogonía*, 820-865.

²³⁵ En Hesíodo: *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990.

Sin atenernos ya al mito en la Grecia antigua, podemos comprobar que el estudio del mito se ha emprendido desde los ángulos más diversos²³⁶, sin que ello quiera significar que todos estos puntos de vista sean excluyentes:

- Los estructuralistas, con Dumézil y Lévi-Strauss a la cabeza, recalcaron que el mito remite a la realidad doble de la sociedad y del lenguaje. Dumézil, por ejemplo, supo analizar estructuralmente los mitos desde el punto de vista de la mitología comparada, mientras que Lévi-Strauss (Ricoeur, 1997b), desde sus presupuestos lingüísticos-antropológicos, pensaba que en el estudio de lo social, la antropología cultural puede seguir los pasos del estructuralismo lingüístico y su concepción de signo con carácter asimilados y englobador para conseguir un tratamiento riguroso de todos los hechos sociales y culturales.
- También ha sido enormemente fructífero el estudio del mito desde el punto de vista de su expresión simbólica, que, por su importancia, veremos desarrollado más abajo.
- Por otra parte, los mitos también se relacionan con un carácter sacralizador que manifiesta no pocos rasgos específicos del ser humano, aspecto también muy relacionado con la expresión simbólica.

Recapitulando, podemos sostener, desde el punto de vista general, que el mito (y su primeras transiciones hacia la racionalización en Hesíodo) tuvo una importante contribución en el paso de la concepción del mundo como *caos* a la concepción del mundo como un *cosmos*.²³⁷ Desde el prisma de la Literatura (Amorós, 1983: 73-89; Alsina Clota, 1984: 292-313), entroncando el mito con su dimensión antropológica,

²³⁶ Para la gran extensión del concepto de mito, acúdase a Alsina Clota, 1984: 293.

²³⁷ Posteriormente, podría efectuarse, a su vez, una distinción entre Cosmos y Universo (Koyré, 1957): el *Cosmos* sería el mundo cerrado y finito de la Antigüedad, mientras que el *Universo* sería una concepción del mundo como abierto e infinito, que se introdujo en la época de la revolución científica renacentista.

podemos observar el paralelismo existente entre la imaginación colectiva de la humanidad y la creación literaria, puesto que la creación artística, como el mito, intenta plasmar las obsesiones y denominadores comunes de una época y los propios mitos personales de su creador (Amorós, 1983: 75).²³⁸

Las concepciones míticas, mágicas, religiosas —pero también las manifestaciones artísticas— suelen tener un cauce de expresión simbólica. El símbolo, efectivamente, es un cauce de manifestación no directamente referencial que sirve perfectamente a los fines de las concepciones expuestas más arriba. El modo de entender el símbolo es muy diverso, como puede comprobarse en la necesariamente sucinta tipología que exponemos a continuación.

- En primer lugar, nos topamos con las concepciones míticas y religiosas de los símbolos. En dichas concepciones, los símbolos son considerados como manifestaciones de lo sagrado, ya que, según Mircea Eliade, el ser humano percibe la presencia de lo sagrado mediante el símbolo. El símbolo es, para Eliade, un instrumento de conocimiento anterior al lenguaje y a la filosofía, en una concepción que será rebatida más tarde por Cassirer. Según el antropólogo e historiador de las religiones rumano, el mito afecta tanto a lo sagrado como a lo profano, y en él se condensan los rasgos específicos de lo humano. El hombre moderno, a través de los mitos, puede percibir lo eterno. Los mitos, como acabamos de ver, no son para Eliade solamente mitos ancestrales, sino que cada época sigue generando mitos propios.
- En segundo lugar, existe una concepción psicoanalítica del símbolo. Sigmund Freud pensaba que los símbolos eran una manifestación de las pulsiones del ser humano que se representaban en los sueños, en

²³⁸ No estaría de más recordar, por otra parte, que la concepción mítica —tanto desde la generalidad antropológica como desde la especificidad artística— no es estática, sino que los mitos están en un proceso constante de transformación. De ahí que tengamos como mitos propios de nuestra época a Bogart, Superman, James Dean, Marilyn Monroe. Para el caso particular del cine, véase Ayala, 1972b.

los mitos y la religión. Para Jung, son manifestaciones arquetípicas producidas por el inconsciente colectivo. A este respecto, consideramos decisiva la distinción junguiana entre símbolos naturales y símbolos culturales, modelados éstos últimos por la imaginación de cada pueblo y de cada cultura. El psiquiatra y psicólogo suizo comenzó a interesarse por las tradiciones, los mitos y las leyendas populares en los viajes que realiza a Norteamérica y Kenia entre 1921 y 1926, y empezó a concebir que dichos elementos ejercían una fuerte influencia sobre el inconsciente. De ahí deducirá la existencia de un inconsciente colectivo, que es una especie de herencia espiritual del género humano y que está compuesto por imágenes y pensamientos ancestrales. Este inconsciente colectivo se manifiesta a través de los sueños, los mitos, la religión, las fantasías, etc. Dentro del inconsciente colectivo, destacan los arquetipos, que son las nociones más universales y arcaicas de la humanidad. Más adelante veremos la importancia de Jung en torno a una configuración antropológica y psicológica de lo imaginario en la Literatura.

- En tercer lugar, contamos con la importante concepción de Cassirer del ser humano como animal simbólico. Ernst Cassirer, en contra de Eliade, no piensa que el símbolo entre en la esfera de lo pre-lingüístico y pre-filosófico, sino que piensa que el orden del símbolo pertenece al mismo orden que el del lenguaje. Este estudioso pensaba que los mitos son formas primigenias de ordenación humana del mundo, y están en la base de la religión y del arte. Completando el esquema kantiano, Ernst Cassirer afirmaba que el ser humano puede aplicar a los fenómenos sensibles no sólo las categorías, sino también lo que él denomina *formas simbólicas*, que afectan a un orden que no es el puro conocimiento, sino el mundo de la historia y la cultura. Estas formas simbólicas objetivas son el lenguaje, los mitos, la religión y el arte, y serían “los hilos que tejen

la red simbólica, la urdimbre complicada de la especie humana.” (Cassirer, 1974: 48). Todas estas formas son variantes de una misma conciencia simbólica que tiene el ser humano como “animal simbólico”. Cassirer justifica esta definición del hombre dado que éste “no sólo vive en una realidad más amplia [que la de los animales] sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad [que es el universo simbólico].” (Cassirer, 1974: 48). Por su parte, la norteamericana Susanne K. Langer (Langer, 1967), también considera la actividad simbólica como característica y propia del ser humano. Según esta autora, ni siquiera los datos sensoriales y perceptivos recibidos por el hombre carecen de esa dimensión simbólica (por lo tanto, la actividad de simbolización es previa y presupone a la de percepción). La capacidad de simbolización motiva que la actividad humana esté estructurada en torno a un sistema de símbolos, lo que explica, por ejemplo, que sea ingenuo afirmar que existe una relación directa entre imagen y objeto; el verdadero poder de la imagen es ser un símbolo, portador de una idea.²³⁹ Esa es la razón de que puedan existir obras de arte “que no representan nada” (Langer, 1967: 48-52).

- Northrop Frye (Frye, 1991) es uno de los teóricos de la Literatura que han investigado con mayor brillantez los aspectos míticos, simbólicos y arquetípicos del fenómeno literario. Para Frye, los mitos-arquetipos son los universales literarios (Frye, 1991: 158-159) que se encuentran en la base de los modos y los géneros, que se reducen, por tanto, a un grupo de fórmulas limitado y simple. Según este crítico, “el aspecto narrativo de la literatura es un acto recurrente de comunicación simbólica: en otras palabras, un rito.” (Frye, 1991: 142)

²³⁹ Es muy ilustrativo el comienzo de *Tiempos difíciles* de Charles Dickens (*Hard Times*, 1854), en donde Thomas Gradgrind demuestra una estrechez de miras que tanto gustará de ridiculizar el genial novelista a lo largo de la obra.

Hemos intentado demostrar hasta aquí la necesaria influencia de lo mítico y lo simbólico dentro de una concepción de la intertextualidad en el seno del contexto antropológico, lingüístico, cultural y artístico. Pero nos es imprescindible, antes de llegar a nuestra teorización, detenernos en las aportaciones llegadas desde la esfera de la crítica de corte psicoanalítico y su decisivo aprovechamiento en la Poética de lo Imaginario.

Desde luego, dado el carácter de este apartado, no es este el lugar adecuado para explicar pormenorizadamente los logros y virtudes de este tipo de análisis en el marco teórico literario.²⁴⁰ Bástenos decir que estos análisis han servido —saliéndose de los cauces textuales meramente inmanentistas, pero siempre atendiendo a la estructura artística del texto literario— para pormenorizar el papel configurador de lo imaginario individual y antropológico como rasgos constituyentes de la literariedad —y, según los casos, la poeticidad— de los textos artísticos en general y literarios en particular.

Evidentemente, desde la vertiente del emisor, la obra literaria es “la manifestación de un alma interesante” (García Berrio y Hernández, 1988: 100). Por un lado, pues, la obra de arte es la expresión de la singularidad del creador; por otro lado, esta singularidad del creador responde a unos moldes culturales y sociales. Sin que este breve repaso tenga la más mínima pretensión de agotar posibilidades y campos, vamos ahora a dar un breve recorrido por los autores que más han incidido —o, según los casos, provocado— este tipo de práctica de análisis teórico.

Los análisis psicológicos de Carl Gustav Jung (Jung, 1974; Jung, 1991; García Berrio y Hernández, 1988: 102; Paraíso, 1995: 35 y ss.) explican en gran parte el establecimiento de la comunicación artística, pues el autor y sus lectores convergen en unas formas de

²⁴⁰ Para ello, acúdase a: García Berrio, 1985; García Berrio y Hernández, 1988: 100-108; García Berrio, 1994: 427-571; Rubio, 1991; Castilla del Pino, 1994; Paraíso, 1994; Paraíso, 1995.

representación simbólica en las que existe una coincidencia antropológico-constitutiva entre éstos y aquél (García Berrio y Hernández, 1988: 102). Así, el gran escritor —el gran artista, a la postre— es capaz de traducir en estructuras formales las pulsiones subconscientes y las representaciones conscientes que se insertan en unas coordenadas espacio-temporales con raíces antropológicas universales. En efecto, concibe Jung tanto un inconsciente individual, que recoge y acoge todos aquellos elementos reprimidos por el sujeto, como un inconsciente colectivo, que es un depósito en el que está recogida la experiencia humana desde sus ancestros.²⁴¹ Los arquetipos, por su parte, serían las huellas individuales de la experiencia humana general, y se repiten formalmente por distintos cauces (sueños, mitología, folclore, etc.). Los arquetipos serían, por decirlo de algún modo, las huellas individuales de la experiencia humana en general.

Charles Mauron (Mauron, 1962; Rubio, 1991: 91-98; Paraíso, 1995: 142-145), por su parte, desveló en sus análisis psicocríticos las metáforas obsesivas presentes de modo recurrente en las construcciones simbólicas de los textos literarios. Mauron, analizando textos de Mallarmé en 1938, observó toda una red de “metáforas obsesivas” en las obras de este escritor. A lo largo de otros estudios concluyó, al estudiar las obras de Racine en 1954, que cada autor tenía un “mito personal” propio. De esta manera, Mauron acabaría sentando las tres bases de la psicocrítica (Rubio, 1991: 93), que son el yo consciente del escritor (y su lenguaje), el inconsciente (y sus modos de expresión) y el medio social en el que la obra se desarrolla, con lo que nos encontramos con una implicación y colaboración entre el psicoanálisis, el estructuralismo y la sociocrítica. Los análisis psicocríticos desvelan la existencia de un componente cultural que aparece expresado en la obra como un universo imaginario. Charles

²⁴¹ Lo que explica que los creadores sean, por un lado, tan personales e individuales, y, por otro, se depositen en su obra sedimentos antropológicos propios de toda la humanidad.

Mauron partía del análisis de las configuraciones textuales de los textos literarios, en las que hallaba una red asociativa que sería el resultado de operaciones inconscientes, manifestadas en el texto mediante relaciones sintácticas y semánticas. Tras estas redes asociativas, piensa Mauron, se esconde la existencia de una fantasía imaginativa plasmada en el mito personal, que es el resultado de la confluencia en la obra del Yo creador y del Yo social sobre los que actúa el inconsciente.

Un paso adelante en el análisis configurativo del mito en universales psicológicos tendrá ya pleno efecto en Gaston Bachelard y Gilbert Durand (García Berrio y Hernández, 1988: 102-103), que desarrollaron el psicoanálisis arquetípico de Jung (García Berrio y Hernández, 1988: 102 y ss.).

Gaston Bachelard (Bachelard, 1975; García Berrio, 1985; García Berrio, 1994; Rubio, 1991: 84-91; Paraíso, 1995: 186-189) señaló que ciertos símbolos y estructuras míticas empleados en las obras literarias evidenciaban que ciertos símbolos poseían un componente universal. Bachelard mostraba cómo los cuatro elementos establecidos individualmente por los presocráticos en general y globalmente por Empédocles en particular seguían siendo componentes simbólicos fundamentales en la imaginación poética.

Gilbert Durand (Durand, 1981; García Berrio, 1985; García Berrio, 1994; Rubio, 1991: 98-104; Paraíso, 1995: 189-191), a su vez, ha continuado y completado la labor de Bachelard mediante una sistematización de los símbolos y los regímenes míticos. El estudioso francés distingue tres regímenes:

- El régimen diurno supone la conciencia de un espacio exterior a través de la alteridad, y sigue una percepción de sucesividad temporal. Los símbolos arquetipos son, en general, las armas. Son los mitos que hacen referencia a la ascensión y la caída, la expansión, el choque, la ondulación y zigzageo, el descentramiento...

- El régimen nocturno concibe la noche como gran metáfora de confusión anuladora de la visión espacial y la estructuración temporal de lo real. Este régimen manifiesta una duración absoluta ajena al tiempo, y es el espacio de la aniquilación.
- El régimen copulativo manifiesta la actividad regeneradora del eros, y engloba los mitos referentes a la fertilidad. Tiene como funciones la reproducción, la perpetuación de la especie, y el éxtasis amoroso. Este régimen supone la anulación del tiempo como medida diurna de la conciencia de la alteridad.

Una de las aportaciones más fructíferas para el estudio del texto artístico, realizada en el ámbito hispánico por Antonio García Berrio — y, en algunas ocasiones, con la colaboración de María Teresa Hernández Fernández— es el estudio de la Poética de lo Imaginario. En esta corriente crítica se muestra cómo el texto literario (y el texto artístico) es el soporte material en el que el artista vuelca unas formas únicas y excepcionales con sustrato antropológico para convertirlas en realidad imaginaria (Rubio, 1991: 121).

La configuración imaginaria de las obras artísticas abarca los siguientes campos (García Berrio, 1985; García Berrio y Hernández, 1988: 106-108; García Berrio, 1994):

- La sintaxis imaginaria (García Berrio, 1985: 255 y ss.), en la que se estudian los diseños estructurales sintácticos en sus relaciones constructivo-relacionales y dispositivas, esto es, la distribución espacio-temporal de las unidades imaginarias textuales que se proyectan en esquemas verbales.²⁴² Jean Burgos (1982) deja sentado que la sintaxis imaginaria ha de consistir en el establecimiento en la sintaxis textual de las unidades fantásticas del poema. El esquema es una representación intermedia entre el universo imaginario del

²⁴² “Las estructuras formales del texto constituyen el soporte inevitable e imprescindible de sus poderes de sugestión imaginaria y de convocatoria sentimental.” (García Berrio, 1985: 257)

autor y la estructura lingüística textual, que da coherencia a ese universo imaginario. A ello añade García Berrio (1985: 260 y ss.) el efecto poético que tienen las estructuras generadoras textuales. Los esquemas imaginarios canalizan verbalmente las pulsiones imaginarias de vertiente antropológica. Por lo tanto, el texto poético se convierte en un complejo entramado espacial en el que cobran especial relevancia los esquemas de espacialización fantástica —que son los esquemas universales de ascenso-caída, expansión, choque, precipitación—, que proceden de unos esquemas de orientación antropológica

- La semántica imaginaria abarcaría las entidades simbólico-semánticas y simbólico-míticas en la constitución imaginaria de los textos, y engloba, por un lado a los mitos antropológicos, que no son sino el conjunto de entidades simbólicas acordes a cada uno de los regímenes de consolidación imaginaria diurno, nocturno y copulativo; y, por otro lado, engloba a los estereotipos, que son una “reelaboración continuada de símbolos precedentes, extraídos históricamente de creaciones imaginarias anteriores.” (García Berrio y Hernández, 1988: 106-107). A estos estereotipos los denomina imaginario cultural.

Para el profesor García Berrio,

“El *imaginario cultural* profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural.”

(García Berrio, 1994: 473)

García Berrio cree conveniente elaborar una distinción entre la *imaginación*, compuesta por los impulsos menos consciente de la poesía esencial, y la *fantasía*, que es la prefiguradora del imaginario cultural y cuya actividad es la transposición de los elementos de lo imaginario a su nivel de ejemplificación simbólica:

“Como las de la ficcionalidad, las formas del imaginario cultural son construcciones de la fantasía próximas a los objetos de la razón que explican las realidades objetivas. No se mueven por tanto en las zonas terminales del siquismo esencial, donde se produce el saber antropológico inconsciente de la imaginación poética absoluta. Su acción favorita consiste en una labor de transfiguración adivinatoria, de revestimiento sentimental de objetos y de mitos, elevando la transitoriedad anecdótica de la historia a permanencia necesaria de símbolos y ejemplos.”

(García Berrio, 1994: 479)²⁴³

Conviene insistir en la importancia de estas matizaciones del profesor Antonio García Berrio, por cuanto nos aclaran la labor de la poética “manierista” que hunde sus bases en la “imagen artística interpuesta” de la influencia y la tradicionalidad y que se desarrolla en momentos clave de la producción artístico literaria occidental alcanzando en muchas ocasiones un gran protagonismo (García Berrio, 1994: 481-482).

En el fondo, la gran diferencia entre la semántica imaginaria que estudia las entidades simbólico-semánticas y simbólico-míticas en la constitución imaginaria de los textos, referida a los mitos antropológicos y los estereotipos creados por el imaginario cultural radica, a nuestro juicio, en que el imaginario cultural es una *mediación literaria* de la articulación arquetípica, mitológica y simbólica, mientras que en la sintaxis imaginaria y la semántica imaginaria la articulación es directa. Creemos necesario, por lo tanto, establecer una diferencia entre relaciones intertextuales directas y las relaciones intertextuales diferidas.

²⁴³ “El espesor simbólico y mítico del texto literario designa una dimensión muy amplia en la que actúan y repercuten la actividad de la fantasía, de la imaginación y de los sentimientos. La diferencia entre fantasía e imaginación acoge una vieja distinción generalizada desde los románticos. Por fantasía se entienden las consecuencias de proyección visionaria suscitada racionalmente por los significantes lingüísticos del texto. Es un mecanismo psicológico de naturaleza lógica y consciente, que sigue reglas de producción proporcional asociativa. La fantasía construye las imágenes “verosímiles” de la expresividad poética y novelesca, realiza por tanto un trabajo regulado, nómico y predecible. Coleridge popularizó, contra sus contemporáneos alemanes, el concepto irracional e inconsciente de la imaginación como potencia simbólica. Ella es responsable de la trasfiguración más profunda del mensaje verbal de la poesía, la que apela a los fondos más universales y arraigados del subconsciente y se plasma en los mitos más abstractos y esquemáticos. Hasta ahora se ha operado, sustancialmente, con los que integran las coordenadas de comprensión de la realidad en términos de tiempo y espacio.” (García Berrio, 1994b: 522-523)

Denominamos *relación intertextual directa* a las influencias inmediatas que se producen en los textos literarios. Como hemos dicho, estas relaciones intertextuales pueden ser relaciones intertextuales directas microestructurales y relaciones intertextuales directas macroestructurales.

RELACIONES DIRECTAS MICROESTRUCTURALES

Las relaciones intertextuales directas microestructurales son las referencias prácticamente literales que se producen en los textos literarios en el ámbito microestructural, esto es, las citas, alusiones y plagios de los que hablaba Genette dentro del campo específico de lo que él denominaba “intertextualidad” dentro de las prácticas transtextuales. Y recuérdese que no es necesario que la cita, alusión, etc. pertenezca a otra obra literaria, sino que dicha influencia puede provenir del lenguaje estándar, los refranes, el cine, la publicidad, etc.

Para ser más claros, acudiremos ahora a un repaso de alguna de estas prácticas intertextuales directas de corte microestructural. La siguiente exposición, desde luego, no es completa ni agota la posibilidad de una sistematización más equilibrada y certera:

- Referencias de un autor al texto de otro autor.

Garcilaso, en su Soneto IV (“Un rato se levanta mi esperanza...”), acaba la composición con el conocido verso “desnudo espirtu o hombre en carne y hueso.” Este último verso, tan representativo de un amor más allá de la muerte, es una traducción casi literal de un verso de la Canción IV de Petrarca (en la que se inspira, de modo general, toda la composición): “spirtu ignudo, od huom di carne e d’o’sa”.

Lo mismo ocurre con los poemas que glosan otras composiciones. Recordemos, por ejemplo, la glosa que hace Machado en Soledades a Jorge Manrique:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir. ¡Gran cantar!

Luis Antonio de Villena finaliza su “Inicio de elegía” (*El viaje a Bizancio*, 1972-1974) con una larguísima cita de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, médico y humanista inglés del XVII.²⁴⁴

- Referencias intertextuales entre dos composiciones de un mismo autor.

Quevedo, por ejemplo, realiza una serie de variaciones sobre unas mismas palabras y expresiones intentando conferirles mayor grado de belleza en dos de sus poemas de corte metafísico. Comparemos el primer terceto de “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?...”, que, como es bien sabido, dice “Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado.”, frente al primer terceto de “¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!...!”, que reza así: “Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado.”

En otras ocasiones, las referencias utilizadas pueden emplear algún tipo de variantes o combinaciones. En el soneto de Lorca “Amor de mis entrañas, viva muerte”, que tiene ya desde este primer verso ecos intertextuales con Quevedo, y en el último terceto evoca la “noche serena” de Fray Luis y la “Noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz, en una bella unión sintáctica entre los dos poetas:

“Lena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.”

- Nos podemos encontrar, asimismo, con relaciones intertextuales diferidas en las que la fuente no es literaria.

Baste recordar los refranes contenidos, por ejemplo, en *El libro de Buen Amor*, la *Celestina* o *El Quijote*; las sentencias de filósofos y teólogos en la mayor parte de los libros medievales; la prosificación de los cantares

²⁴⁴ Justo es señalar que para alguno de los ejemplos concretos que aquí siguen nos ha sido de gran utilidad la *Antología de la poesía española contemporánea (1939-1975)* a cargo de José Enrique Martínez Fernández (Martínez Fernández, 1989)..

de gesta en las crónicas del medievo, en las que puede rastrearse en no pocas ocasiones incluso la rima del texto original.

Ángel González, en su “Camposanto en Colliure”, (*Grado elemental*, 1962), comienza con una expresión coloquial debida e intencionadamente separada por un encabalgamiento: “Aquí paz, / y después gloria.”²⁴⁵

En este mismo libro acude Ángel González a una relación intertextual con fuente no literaria en “Lecciones de cosas”, esta vez utilizando como referente el diccionario:

“Sorteando las —para ellas— corpulentas
briznas de hierba,
más cerca de la tierra aún que nosotros,
he aquí a las hormigas
(*Hormigas*: insectos himenópteros que viven
asociados. Véase también: *abejas*.)
esforzándose
por llevar otro grano a su granero.”

- Referencias intertextuales en el paratexto o del paratexto.

Es muy frecuente la práctica de la relación intertextual directa en (o del) los título de las composiciones literarias, que pertenece, como nos explicó Genette, al ámbito de lo paratextual. Algunos ejemplos pueden ser: el verso de San Juan de la Cruz que adoptó Juan Ramón Jiménez para su *Soledad sonora*; el verso de una rima de Bécquer para *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda; el fragmento de Shakespeare que utilizó William Faulkner para su *The Sound and the Fury*; las resonancias, también shakesperianas, de algunos libros de Javier Marías (*Corazón tan blanco*, *Negra espalda del tiempo*); el poema “París, postal del cielo” de Jaime Gil de Biedma (*Moralidades*, 1966), que evoca el primer verso del poema de Blas de Otero “Esta villa se lleva la flor” (*En castellano*), que dice: “París, postal del cielo / firmada por el Sena”; Ángel González en “Dos palabras nítidas ahora” (*Sin esperanza, con convencimiento*) homenajea el libro de Aleixandre *La destrucción o el*

²⁴⁵ Que a lo largo del poema se encarga de transformar o transponer macroestructuralmente.

amor en un bello poema que comienza: “Destruirse o amar... ¿Qué significa / esa cruel disyuntiva o amena, /ese pavor cuyo final aplaza / la incertidumbre?...”; el poema que lleva por título “20.000 leguas de viaje submarino”, perteneciente al poemario *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero; el título del poema de José Ángel Valente “Serán ceniza...”, (en *A modo de esperanza*, 1955) con clara referencia a Quevedo; el “By Love Possessed” de Pere Gimferrer (de *Extraña fruta y otros poemas*, 1969), que hace mención a una novela de James Cozzens.^{246 247}

- Del mismo modo, es notoria la utilización por parte de Lope de Vega de fragmentillos de lírica popular para configurar el sentido dramático de obras como *El caballero de Olmedo* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, por poner dos ejemplos, y que alcanzan luego motivos de corte macroestructural
- En otros casos, las referencias intertextuales tienen por misión enfrentarse, oponerse o rebatir a otro autor, por motivos muy diversos y recurriendo a muy distintos procedimientos:

Si Jorge Guillén, en “El lío de los líos”, sigue a Garcilaso en los versos

“No me podrán quitar el dolorido
Sentir
Ni el otro que me afirma con el orbe,
clara ya el ansía de perduración”

²⁴⁶ Dichas referencias intertextuales no se limitan al campo literario. Por ejemplo, Luis Alberto de Cuenca titula su poema “El caballero, la muerte y el diablo” (de *Elsinore*, 1972 —que también es una referencia intertextual al castillo de Hamlet— en clara referencia al cuadro pintado por Alberto Durero. También nos encontramos este recurso en el cine. El título original de *Sueños de un seductor* de Woody Allen (*Play It Again, Sam*, 1970) hace clara referencia a la película *Casablanca*, aunque Allen acude a lo largo de toda la película a recursos de relación intertextual microestructural, pero también de relaciones intertextuales de corte macroestructurales de enorme interés.

²⁴⁷ Antonio García Berrio ha estudiado el imaginario cultural en la poesía de los Novisimos. Véase García Berrio, 1989.

en “Epigrama”, sin embargo, se enfrenta a esa concepción dolorosa de la existencia que tanto gustaba a Garcilaso para seguir la estética optimista tan cara al poeta vallisoletano. Los versos a los que nos referimos dicen:

“No me podrán quitar el placentero
Sentir, entreverado de aflicciones,
Consecuencia en rigor de vida-vida,
Adhesión al contacto fecundante.”

Podría citarse, también, la famosísima réplica de Blas de Otero a Juan Ramón Jiménez, que enfrenta la dedicatoria de la poesía de Juan Ramón “a la inmensa minoría” con un poema dedicado, opuestamente, “A la inmensa mayoría” (*Pido la paz y la palabra*, 1955).

La “Poética N.º 4” de Ángel González (*Metapoesía*), en la que utiliza una famosa Rima de Bécquer para trastocar el ideal romántico de inspiración en un ideal puramente lingüístico:

“Poesía eres tú,
dijo un poeta
—y esa vez era cierto—
mirando el Diccionario de la Lengua”.

En ocasiones, el escritor puede convertir expresiones propias del lenguaje estándar en bellas expresiones poéticas. En “A mano amada” (*Muestra corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*), Ángel González transforma las expresiones “a mano armada” y “la bolsa o la vida”, “empuñar (un arma)”, “arma blanca” en materia poética:

“A mano amada,
cuando la noche impone su costumbre de insomnio,
y convierte
cada minuto en el aniversario
de todos los sucesos de una vida”
[...]
“Unos empuñan tu mirada verde,
otros
apoyan en mi espalda
el alma blanca de un lejano sueño,
y con voz inaudible,
con implacables labios silenciosos,
¡el olvido o la vida!,
me reclaman.”

En otras ocasiones, el propósito parece ser la vía puramente irónica (en la que se degusta un delicioso matiz existencial), como demuestra el poeta ovetense con sus deliciosas “Glosas a Heráclito”:

“Nadie se baña dos veces en el mismo río.
Excepto los muy pobres.
Los más dialécticos, los multimillonarios:
nunca se bañan dos veces en el mismo
traje de baño.

(Traducción al chino.)

Nadie se mete dos veces en el mismo río.

(Excepto los marxistas-leninistas.)

(Interpretación del pesimista.)

Nada es lo mismo, nada
permanece.

Menos

la Historia y la morcilla de mi tierra:
se hacen las dos con sangre, se repiten.”

Con propósito distinto, aunque no totalmente opuesto, Ángel González en *Teoelegía y moral* juega conceptualmente de modo intertextual, con la Biblia (y, en el segundo ejemplo, utilizando la modificación paratextual del título la *Imitación de Cristo* de Tomás Kempis) para proporcionarnos su habitual concepción pesimista de la vida. En “Eso lo explica todo”, nos dice:

“Ni Dios es capaz de hacer el Universo en una semana.

No descansó el séptimo día.

Al séptimo día se cansó.”

En “Invitación de Cristo”, dice el poeta:

“Dijo:

Comed, éste es mi cuerpo.

Bebed, ésta es mi sangre.

Y se llenó su entorno por millares

de hienas,

de vampiros.”

RELACIONES INTERTEXTUALES MACROESTRUCTURALES DIRECTAS Y RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS

Las relaciones intertextuales directas de corte macroestructural, como su propio nombre indica, no se atienen a las citas, alusiones, plagios y recursos anexos que Genette asignaba el nombre específico de intertextualidad, sino que su campo de actuación es, fundamentalmente, el del hipertexto genettiano, aunque no exclusivamente, porque también puede haber relaciones intertextuales macroestructurales directas en el paratexto y, por supuesto, en el architexto. Este tipo de relaciones abarca fenómenos como los géneros literarios, los temas, las estructuras comunes entre diferentes textos, los tópicos literarios o lugares comunes, los arquetipos (y los estereotipos), la tradición cultural en la que surge el texto, etcétera.

El esquema de Genette referente a las prácticas hipertextuales que expusimos más arriba, en el que el profesor francés distinguía los regímenes lúdico satírico y serio y las relaciones de transformación e imitación para dar cuenta de seis posibles prácticas hipertextuales es perfectamente válido para explicar este tipo de relaciones. Naturalmente, no hay que olvidar que en un mismo texto pueden convivir relaciones directas microtextuales y relaciones directas macrotextuales, como vamos a tener ocasión de comentar. Por otra parte, como hemos venido comentando en este apartado dedicado a la intertextualidad, este tipo de relaciones mantiene ese vínculo con el hipertexto a través de componentes antropológicos, lingüísticos, culturales y artísticos.

Por último, debemos explicar la entidad de las relaciones intertextuales diferidas para diferenciarlas de las relaciones intertextuales directas. Las relaciones intertextuales diferidas siempre son de corte macroestructural (aunque, naturalmente, tienen alguna manifestación en la estructura superficial del texto), y esto las diferencia de las relaciones intertextuales microestructurales directas.

Y, a diferencia de las relaciones intertextuales macroestructurales, directas, en las relaciones intertextuales diferidas sigue habiendo, naturalmente, una relación entre el hipotexto y el hipertexto, pero *el creador ha perdido la consciencia directa de su origen*. Como analiza Frye, “si añadimos a nuestro deseo de conocer la literatura un deseo de conocer cómo la conocemos, descubriremos que el hecho de expandir las imágenes hasta integrarlas en los arquetipos convencionales de la literatura es un proceso que ocurre inconscientemente en todas nuestras lecturas.” (Frye, 1991: 136)²⁴⁸ Expliquémonos un poco más detenidamente: Juan Boscán y Garcilaso, por ejemplo, tenían la intención consciente y voluntaria de aclimatar las formas métricas italianas a la lírica española, y lo mismo puede decirse de los autores italianizantes de tan variada estirpe que han abundado desde el Renacimiento en adelante; no obstante, ahora mismo un autor puede querer componer una lira y no tener presente de manera *consciente y directa* el origen de esa composición en la lírica italiana y en la lírica española, aunque la propia esencia de esta estructura métrica le “obligue” a un tipo de expresión poética entrecortada y muy apta para poetas que ansían violentar el verso con la lucha entre su pensamiento y su forma de expresión. Otro autor puede decidir escribir un soneto con el tópico de *carpe diem*, seguir una influencia directa de Garcilaso, Herrera o Góngora, por ejemplo, y no haber leído jamás a Horacio ni a Ausonio. Otro artista puede dedicar una composición a la Virgen, y no ser consciente del precedente clásico de la invocación a las musas. Y el grado de abstracción puede ser mucho más profundo. Quizá en su momento hubiese parecido que nuestros comentarios en torno a mitos, símbolos y arquetipos no tenían ninguna relación con el asunto que estábamos tratando; quizá ahora pueda comprobarse la conexión:

²⁴⁸ Por otra parte, Frye afirma (1991: 140 y ss.) que, en algunos casos, los creadores utilizan la Literatura de manera puramente convencional, y por ello se rastrean con suma facilidad las fórmulas, argumentos o los lugares comunes que utilizan como principios estructurales. Otros autores, sin embargo, intenta ocultar esos arquetipos para dar una mayor sensación de novedad y originalidad.

existen relaciones intertextuales diferidas que tienen que ver con la dimensión más profunda —y por ello más específica— del ser humano. Dichas relaciones las ha transmitido el entorno cultural, lingüístico y artístico del ser humano; el creador, no siempre de modo consciente ni voluntario, las ha ido recogiendo y transmitiendo a su vez a sus receptores; y los receptores las han admitido como válidas porque las sentía que era un punto de intersección común a ambos. Que no es sino la cultura. Por lo tanto, el imaginario cultural propuesto por Antonio García Berrio tiene dos componentes: un imaginario cultural directo y un imaginario cultural diferido. Los dos son altamente representativos de cierto tipo de quehaceres artísticos. En el primer caso, se pone en contacto un denominador común de competencia lectora; en el segundo, la conexión se produce por medio de un denominador común de orden más abstracto —y, digámoslo también, menos nítido— que llega, en su último término, a la esencia de la humanidad. Nos estamos refiriendo a los componentes psicológicos y antropológicos del ser humano. Naturaleza y cultura, ni más ni menos. Sin embargo, el estudioso de la Teoría de la Literatura tiene la obligación de buscar los nexos de unión entre el creador y ese referente diferido; debe intentar completar esa línea discontinua por medio de su competencia crítica; debe buscar las razones indirectas que han llevado al autor a buscar ese camino y no otro. Y, en los casos que no sea posible, encontrar las razones últimas, sí debe, al menos, constatar esas relaciones y dejar bien visibles los *nodos* para que otro crítico más preparado pueda esclarecer el problema en el futuro. El abanico de cuestiones que pueden plantearse, naturalmente, es tan amplio que nosotros, en el cuerpo central de nuestro trabajo, sólo nos detendremos en una de estas cuestiones. Quizá no sea la más “lujosa” o la que pueda brillar con más purpurina y lentejuelas, pero la experiencia común de todos nosotros, como lectores, habrá hecho que nos detengamos más de una vez en esta que planteamos nosotros, que no es sino el fenómeno

comunicativo de la Literatura y su manifestación explícita en los textos. El fenómeno de comunicación, desde el punto de vista más general, hunde sus raíces en lo más profundo y específico de la cultura humana. Desde el punto de vista literario, es otra manifestación que incide en las costumbres más ancestrales de nuestra especie. Y es un hecho, desde el punto de vista ya más particular, que la comunicación entre autor y receptores —fenómeno, de por sí, macroestructural— existe en la microestructura de los textos literarios, la mayor parte de las ocasiones debido a relaciones intertextuales diferidas (y, para conectar éste con el apartado anterior, haciendo notar que la mayor parte de las veces este contacto aparece en situaciones de marginalidad semántica pero de nuclearidad pragmática.²⁴⁹ Este fenómeno aparentemente marginal —la repetición del término es intencionada— hunde sus raíces en la identidad personal, la alteridad y la comunicación, algunos de los términos estelares del quehacer filosófico, y que vuelve a subrayar lo que hemos sostenido unas páginas más arriba: la constatación organicista de la isomorfía entre macrocosmos (en este caso, macroestructura) y microcosmos (ahora, microestructura).²⁵⁰ Al estudio de este asunto dedicaremos nosotros este trabajo, como Perseo en el laberinto de las relaciones intertextuales diferidas de orden comunicativo.

Esta labor la realizaremos a lo largo de los siguientes apartados, y la centraremos posteriormente en el estudio de distintos aspectos de la literatura española medieval. No obstante, creemos conveniente ahora, sin ánimo de ser exhaustivos, proponer algunos ejemplos representativos de relaciones intertextuales de orden macroestructural, tanto directas como diferidas, en las que, en ocasiones, se insertan relaciones intertextuales directas de orden microestructural. Como en

²⁴⁹ Excepción hecha, por supuesto, de las ocasiones que, debido a la desautomatización y a los juegos metaficcionales, el autor haya optado declaradamente por la inversión del efecto.

²⁵⁰ Por eso Frye pensaba que el crítico que analiza los arquetipos “estudia el poema como parte de la poesía y la poesía como parte de la total imitación humana de la naturaleza que llamamos civilización”. (Frye, 1991: 143)

los casos expuestos más arriba, la influencia intertextual supone ya una cierta posición ante la elaboración literaria.

A) RELACIONES INTERTEXTUALES CON REFERENTES LITERARIOS Y NO LITERARIOS.

Francisco Pino, en este poema, que pertenece a su obra *Solar* (1970), combina las referencias microestructurales al lenguaje estándar en el juego de palabras de los tres primeros versos, así como la “pérdida” del pie cuando uno ha bebido, y las referencias microestructurales literarias al “golpe de dados” de Mallarmé. Todo ello en el contexto de relaciones macroestructurales de los manifiestos a favor del verso libre frente a la métrica de corte tradicional con rasgos típicos de la poesía espacial, como los sangrados, los blancos, etc.

Hexámetros
no
molestarle
Un golpe de dados
acabó
de matarle.
Hoy ha bebido vino
cuando se despierte tendrá otros pies
nadie podrá contarlos
ni
Vir
gi
li
o

Ángel González, en algún poema de *Metapoesía*, opta declaradamente por utilizar recursos intertextuales que tienen por fuente las inscripciones murales de las calles y los carteles, en declarada convicción de que la poesía puede recoger y asumir tan diversos materiales. En estos casos, el poeta opta también por una determinada concepción de la poesía, y en concreto por una poesía que asimila materiales de muy diversa procedencia, incluso degradante. Así lo hace, pues, en “Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)”, que dice:

“Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tiras escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.*

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo.”

Observemos ahora el magnífico poema “Despedida” de Luis Cernuda, procedente de su libro *Desolación de la quimera*. Transcribimos, en primer lugar, el texto:

DESPEDIDA

Muchachos
Que nunca fuisteis compañeros de mi vida,
Adiós.
Muchachos
Que no seréis nunca compañeros de mi vida,
Adiós.

El tiempo de una vida nos separa
Infranqueable:
A un lado la juventud libre y risueña;
A otro la vejez humillante e inhóspita.

De joven no sabía
Ver la hermosura, codiciarla, poseerla;
De viejo la he aprendido
Y veo la hermosura, mas la codicio inútilmente.
Mano de viejo mancha
El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo.
Con solitaria dignidad el viejo debe
Pasar de largo junto a la tentación tardía.

Frescos y codiciables son los labios besados,
Labios nunca besados más codiciables y frescos aparecen.

¿Qué remedio, amigos? ¿Qué remedio?
Bien lo sé: no lo hay.

Qué dulce hubiera sido
En vuestra compañía vivir un tiempo:
Bañarse juntos en aguas de una playa caliente.
Compartir bebida y alimento en una mesa.
Sonreír, conversar, pasearse
Mirando cerca, en vuestros ojos, esa luz y esa música.

Seguid, seguid así, tan descuidadamente,
Atrayendo al amor, atrayendo al deseo,
No cuidéis de la herida que la hermosura vuestra y vuestra
gracia abren.
En este transeúnte inmune en apariencia a ellas.

Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires,
Que yo pronto he de irme, confiado,
Adonde, anudado el roto hilo, diga y haga
Lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe.

Adiós, adiós, compañeros imposibles.
Que ya tan sólo aprendo
A morir, deseando
Veros de nuevo, hermosos igualmente
En alguna otra vida.

A nuestro entender, uno de los grandes logros de Cernuda en esta composición estriba en que el poeta sevillano, desde referencias intertextuales microestructurales, logra trasponerlas para configurar estructuralmente un poema que parte de estos elementos para conferirles una nueva significación. En la primera parte del poema, Cernuda acude al conocido tango compuesto por Sanders y Vedani que popularizó Carlos Gardel titulado “Adiós muchachos”.²⁵¹ Es bien sabido que el tango tiende, tanto por el ritmo como por el tono, a comunicar a los receptores un cierto halo fatalista. Sin embargo, a Cernuda no le basta con ese tono, sino que lo intensifica aún más. El tango se refiere a una vida que se consume por la enfermedad y un recuerdo nostálgico de una juventud pasada (en el que están presentes la compañía de los amigos, de la novia y de la madre). Cernuda, sin embargo, cambia de

²⁵¹ Adiós muchachos, / compañeros de mi vida, / parra querida de aquellos tiempos. / Me toca a mí hoy emprender la retirada, / debo alejarme de mi buena muchachada. // Adiós muchachos ya me voy y me resigno; / contra el destino, nadie la talla. / Se terminaron para mí todas las farras / mi cuerpo enfermo no resiste más. // Acuden a mi mente / recuerdos de otros tiempos, / de los bellos momentos / que antaño disfruté. / Cerquita de mi madre, / santa viejita, / y de mi noviecita, que tanto idolatré. // Se acuerdan que era hermosa, / más bella que una diosa, / y que ebrio yo de amor le di mi corazón / Mas el Señor, / celoso de sus encantos, / hundiéndome en el llanto me la llevó.

signo el poema: los muchachos de la letra del tango ya no significan en Cernuda los compañeros y amigos, sino que el poeta traspone el significado al ámbito de lo afectivo-amoroso; por otro lado, destacan las ausencias: no hay amigos, ni madre, ni novia. La vida del yo poético es una vida en la que la realidad no está presente sino la soledad y la imposibilidad de haber amado, lo que convierte esta biografía poética en una experiencia vital aún más frustrante. Con la referencia intertextual al tango, por lo tanto, Cernuda consigue inundar el inicio del poema con un total y absoluto pesimismo.

Al finalizar el poema, Luis Cernuda acude a otro diálogo intertextual. En este caso, los últimos nueve versos nos remiten claramente al “Prólogo” a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes, que, como es bien conocido, fue la última obra del genial escritor y cuyo prólogo fue escrito pocos días antes de su muerte.²⁵² Curiosamente, la transposición es ahora de muy distinto signo. El tono de la parte final de la poesía es más coincidente con Cervantes que con el del tango. Como en toda la obra cervantina, siempre hay un lugar para a la esperanza. En el poema de Cernuda, del mismo modo, el poeta confía a la eternidad sus sentimientos, rompiendo, por una vez, ese dualismo irreconciliable que inunda toda su poesía. Parece, pues, que las palabras de despedida de Cervantes hacen que, por una vez, se confíe en la unidad de la realidad y el deseo, aunque sea en la eternidad.

Desde el ángulo de la creación artística cinematográfica, contamos con un magnífico testimonio de ejemplificación —y de refutación— de las teorías deconstructivistas en la película de Woody Allen titulada *Deconstructing Harry*²⁵³, que ya desde el título manifiesta explícitamente

²⁵² “Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que se convenía. ¡Adiós, gracias: adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”

²⁵³ En España se le ha privado al título del matiz filosófico que tenía el original traducéndolo por *Desmontando a Harry*. Estados Unidos, 1997. Reparto: Woody Allen (Harry Block), Caroline

su conexión con esta corriente, tan famosa en el ambiente cultural estadounidense.²⁵⁴ Puesto que estamos hablando de intertextualidad, no podemos detenernos aquí en el proceso de “reconstrucción” del sujeto a través de su disolución que acomete Woody Allen en la película²⁵⁵, y nos centraremos en sus prácticas intertextuales, aprovechando, además,

Aaron (Doris), Kirstie Alley (Joan), Bob Balaban (Richard), Richard Bengamin (Ken), Eric Bogosian (Burt), Billy Cristal (Larry), Judy Davis (Lucy), Hazelle Goodman (Cookie), Mariel Hemingway (Beth Kramer), Demi Moore (Helen), Robin Williams (Mel).

²⁵⁴ Harry Block es un famoso novelista con tendencia a narrar de manera poco disimulada sus experiencias vitales (especialmente sus relaciones amorosas) en sus obras. Harry va a ser homenajeado en la Universidad de la que le expulsaron. Por un lado, Harry se encuentra vacío de relaciones profundas; por otro, se encuentra sin amigos ni conocidos con los que asistir a la ceremonia.

²⁵⁵ Uno de los aspectos que tienen que ver con la concepción del yo y la identidad en la película es el problema del autobiografismo. Allen no sólo no queda identificado como tal en la película —si bien la identidad de Allen coincide en su apariencia física como actor con la identidad de Harry—, sino que utiliza un doble proceso de desdoblamiento al hacer que otros actores sean los protagonistas de sus relatos. Se crea, pues, un efecto especular muy especial: Allen actúa en una historia semiautobiográfica en la que un escritor escribe relatos autobiográficos. Por otro lado, los problemas de Harry Block como sujeto no pueden ser más representativos de la condición posmoderna y de la deconstrucción. Harry Block —no olvidemos el matiz del apellido en inglés y su referencia a la construcción— es un sujeto “disuelto”, descentrado en sus obras. A lo largo de la película, hay dos ocasiones en las que aparecen sujetos literalmente desenfocados: en una ocasión, se trata de Mel, uno de los *alter ego* de Harry en uno de sus relatos, que es un actor permanentemente desenfocado; en otra ocasión, cuando espera en una sala al comité de la Universidad, Harry está totalmente disuelto, desenfocado, mientras que el objeto que tiene entre manos, un vaso, aparece perfectamente nítido. Pero no es este el único caso de “descentramiento”. Otro fenómeno de estructura descentrada lo encontramos en el montaje: aunque la estructura general de las tomas, afortunadamente, es muy poco “posmoderna” (duran siempre al menos 6 ó 7 segundos), en el montaje se superponen esas tomas con un corte de apenas unas décimas de segundo. De esta manera, se consigue romper la estricta linealidad de las secuencias. Por último, la misma linealidad del relato queda rota al estar la película constituida en torno a varios *flash backs* que representan las historias semiautobiográficas escritas por él y que sólo cobran su auténtico sentido al final de la película. En la película, por tanto, se analiza la personalidad e identidad de un Harry Block que fracasa como persona, pero que, como artista y creador, exorciza sus demonios personales y vitales gracias al arte. No se puede entender la identidad de Harry sin acudir a sus obras: el protagonista es incapaz de vivir en un mundo real, y sólo puede desarrollarse totalmente en un mundo creado por su imaginación: “I’m a guy who can’t function well in life but can in art”. Allen, por tanto, deconstruye al sujeto siguiendo los procedimientos arriba descritos. Pero Woody Allen, a la inversa, también reconstruye esa identidad haciendo que nosotros, los espectadores, demos un sentido unitario a lo que estamos viendo. Con esta película de espejismos y disoluciones, Allen acaba mostrándonos su auténtico yo: el yo como creador, como artista, como autor implícito textual que ayuda a comprender al yo como persona, como autor extratextual. Es aquí donde cobra sentido el significado del título, que aparece cuando una de las mujeres que intervienen en la recepción de Harry en la Universidad dice: “Your stories are sad, but I like to deconstruct them because they’re happy underneath”. La realidad externa del sujeto está desmontada y parece carente de sentido, lo cual no es más que un signo de pesimismo y negación; sin embargo, el auténtico sentido está en la reconstrucción del sujeto por medio del arte: Woody Allen quiere dejar bien claro el matiz constructivo y optimista de su mensaje.

conceptos sobre la intertextualidad ya analizados desde el punto de vista teórico.

Analizamos en su momento que uno de los aspectos que pueden desprenderse del espíritu posmoderno de la deconstrucción es la inexistencia metafísica de referencialidad: los textos siempre remiten a otros textos. En esta obra de Allen encontraremos ejemplificaciones de intertextualidad que hacen de esta obra un complejo palimpsesto, en el sentido que daba Genette al término. Esta película, además, evidencia el concepto de transducción como flujo intertextual en el que el director neoyorquino se lleva consigo piezas del “material genético” de otros creadores para fundamentar una obra en la que dichos elementos cobran una nueva dimensión en un organismo distinto.

Woody Allen construye en esta película un complejísimo entramado de textos engarzados con otros textos. Al margen de las relaciones evidentes con temas recurrentes en toda su filmografía y de elementos ya existentes en otras de sus películas²⁵⁶, toda la narración fílmica gira en torno al homenaje que va a recibir Harry en la Universidad de la que le expulsaron. El parecido con *Fresas silvestres* de Ingmar Bergman²⁵⁷ es indiscutible. Como es bien sabido, en esta película el honorable Isak Borg viaja hasta Lund, en cuya Universidad se le rendirá un homenaje. Borg está acompañado por su nuera; a lo largo del viaje se les unirán unos autoestopistas y un matrimonio. El viaje le servirá al profesor para hacer un repaso de toda su vida, mezclado con extraños sueños que Bergman relata a través de *flash backs*. En la película de Bergman están presente las fresas silvestres como símbolo sueco de la llegada de la primavera, lo que supone el renacer de la vida. El paralelismo (aparentemente paródico) es evidente: Allen se basa en la misma anécdota utilizada por el maestro sueco, pero

²⁵⁶ No es este el momento para desarrollar este punto. Mencionemos tan sólo que esta película tiene implicaciones con *Stardust*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Hannah y sus hermanas*, *Alice o Maridos y mujeres*

²⁵⁷ Es difícil comprender la incorrecta traducción que se ha dado en España a esta película (*Fresas salvajes*). *Sultronstallet*, Suecia, 1957.

la transforma con elementos desmitificadores muy propios del posmodernismo: Harry Block es un individuo muy poco respetable, y no encuentra a nadie que le quiera acompañar en su viaje. Al final, le acompaña un amigo suyo hipocondríaco que morirá durante el trayecto de un infarto, una prostituta a la que paga para que vaya con él, y su hijo, al que secuestra a la salida del colegio. Sin embargo, como antes hemos apuntado, el efecto que quiere lograr Allen no es un efecto paródico, sino transformador: a Woody Allen le interesa mostrar la dimensión de un artista que no evoca directamente sus experiencias y sus pesadillas, sino que lo hace desde el prisma de sus creaciones. Es una manera contemporánea de decirnos que la auténtica vida y las auténticas pesadillas del artista cobran un sentido especial gracias a su obra. Como puede apreciarse, es todo un ejemplo de una relación intertextual directa de orden macroestructural.

Aunque de manera más anecdótica, aparecen también otras relaciones intertextuales. Por ejemplo, hay una nueva referencia a otra película de Bergman, *El séptimo sello*²⁵⁸, en la que aparece la Muerte para llevarse a un caballero. Este caballero lleva a sus espaldas todos los pecados del mundo y se enfrentará a la muerte ella en una partida de ajedrez para obtener alguna revelación antes del fin inevitable. El director neoyorquino ha gustado mucho de esta aparición de corte bergmaniano; en esta ocasión, la figura de la muerte llama a la puerta del muchacho de uno de los relatos en un momento más bien “inoportuno”. Posteriormente, el engarce con la figura de la guadaña se completará con un descenso a los infiernos en la línea de la *Divina Comedia* de Dante. De nuevo la parodia no es sino aparente: Harry irá descendiendo en ascensor, pasando por unos niveles destinados a personas como críticos cinematográficos, etc., hasta llegar hasta el sótano más bajo, en el que se encontrará al Diablo, encarnado por el mismo Larry (interpretado por Billy Cristal) que había protagonizado

²⁵⁸ *Det Sjunde Inseglet*, Suecia, 1956.

uno de sus relatos “robándole” a una de las mujeres que Harry había querido, que “disfruta” de su estancia en el Infierno gracias al aire acondicionado. Harry Block encontrará desde ese descenso a los Infiernos el sentido auténtico de su vida. Desde luego, ningún ser humano puede aspirar a la inmortalidad absoluta; no obstante, Harry Block se dará cuenta, por un lado, de que él ha obtenido una cierta forma de inmortalidad gracias a los personajes y obras que ha creado; y, por otro, nuestro protagonista será al fin consciente que esos personajes y esas obras serán los auténticos garantes de su “vida real”.

Desde luego, la película también tiene ecos de otro modelo cinematográfico europeo: el Fellini de *Fellini, ocho y medio*²⁵⁹. Recordemos el alto contenido autobiográfico de una película que se convierte en la historia personal de un hombre (el director), que está pasando una crisis personal y creativa, y de su modo de hacer arte. Fellini insistió en numerosas ocasiones en el carácter positivo y optimista de la película. En *Deconstructing Harry* podemos encontrar buena parte de esta visión felliniana: sin hacer, como hemos dicho, referencias absolutamente evidentes a su vida, Allen desvela su particular concepción de la vida y el arte, y acaba con una visión optimista de la vida que también nos recuerda el final de *Qué bello es vivir* de Frank Capra²⁶⁰. Tengamos presente que, en la película de Capra, un ángel es enviado a la tierra para evitar el suicidio de un hombre desesperado. El ángel muestra a George Bailey qué hubiese sido de su ciudad, su familia y sus amigos si él no hubiera existido. En un momento de la película, el ángel afirma: “La vida de cada hombre afecta a muchas vidas, y si él no está deja un terrible hueco”. La lectura de esta afirmación no podía mantenerse intacta en una película del Woody Allen de finales del siglo XX; nosotros podríamos decir que la vida de un artista afecta a muchas de sus criaturas y a muchos de sus

²⁵⁹ *Otto e mezzo*, Italia, 1963.

²⁶⁰ *It's a Wonderful Life*, Estados Unidos, 1947.

“espectadores”, y sin sus demonios personales nos dejaría un terrible hueco.

En suma, en esta película, que algunos podrán calificar de autocomplaciente y autoexculpadora de su vida privada, podemos observar los más elevados conceptos metafísicos y estéticos (escatología, salvación, creación, arte) analizados a través de categorías filosóficas contemporáneas, que Allen logra superar gracias a su “reconstrucción de Harry”. Estos conceptos aportan una nueva dimensión a los términos de sujeto e identidad. En *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust daba sentido a su vida a través de su obra; Proust “santificaba” su vida convirtiéndola en arte. En *Deconstructing Harry*, Woody Allen también da sentido a su vida con sus obras; pero Allen da un paso más: Allen reconstruye su auténtica identidad como creador gracias a Harry Block y a los protagonistas de sus relatos y configura su esencia como sujeto gracias a la presencia intertextual de otros textos. Sus personajes le aplauden, porque su vida, su identidad y su modo de narrar merecen la pena, y este gesto salva al artista creador de cualquier infierno.

Un ejemplo de intertextualidad macroestructural totalmente diferente lo encontramos en los *Exercices de style* de Raymond Queneau (1947). Como es bien conocido, el nexo común intratextual entre cada uno de los noventa y nueve fragmentos que componen el libro se encuentra en el nivel de la historia, ya que ésta se plasma textual y microestructuralmente, respectivamente, de noventa y nueve maneras diferentes. Cada una de esas noventa y nueve narraciones mantiene relaciones intertextuales de orden macroestructural (reflejadas a veces en la macroestructura) con elementos de procedencia muy diversa: por ejemplo, con influencia de recursos literarios (“Litotes”, “Métaphoriquement”, “Prière d’insérer”, “Alexandrins”), lingüísticos (“Composition de mots”, “Negativités”, “Anagrammes”, “Onomatopées”,

“Passé indéfini”, “Present”, “Passé simple”, “Imparfait”), filosófico-culturales (“Animisme”, “Analyse logique”, “Philosophique”), administrativos (“Lettre officielle”), etc.

Una obra que hace uso de la intertextualidad de manera muy inteligente es *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos.²⁶¹ En esta obra de teatro se combinan las relaciones intertextuales microestructurales, las relaciones intertextuales directas de corte macroestructural y las relaciones intertextuales diferidas. En primer lugar, encontramos exponentes de intertextualidad directa cuando Alonso de Santos evoca en determinados pasajes el estilo propio del Romanticismo. Nada más empezar la obra, por ejemplo, se nos dice en una acotación: “Ilumina al enfermo, delgado y macilento la luz de la luna que entra por un alto ventanuco. Va cubierto por un descolorido pijama que le da un aspecto fantasmal.” (p. 115) Aquí encontramos dos modos de intertextualidad directa. Uno, en el que se remite directamente al poema de Zorrilla titulado “A la memoria desgraciada de Don Mariano José de Larra”, en el que nos habla de “un cadáver sombrío y macilento”. Podríamos decir que se trata de una intertextualidad directa microestructural. En segundo lugar, comprobamos la existencia de una intertextualidad diferida: la “luna” que entra por el ventanuco no remite directamente a ningún autor en concreto, sino que es uno de los exponentes más típicos (y tópicos) del Romanticismo. El mismo tipo de intertextualidad diferida lo encontraríamos cuando líneas más abajo nos habla de unos ropajes “majestuosos y espectrales” (p. 115), cuando nos habla del toque de campanas, tan caro al Romanticismo en general Zorrilla en particular (p. 115). Evidentemente, el que Saturnino Morales haya sido un autor que haya representado tantas veces el personaje de Ciutti en el Tenorio,

²⁶¹ Aunque, por las circunstancias inherentes a su representación por el actor Rafael Álvarez, “el Brujo”, esta obra cambia notablemente de su forma escrita a su forma representada, citamos por la edición efectuada por Andrés Amorós en Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 211), 1995.

y que se hagan referencias continuas a esta obra también es otro rasgo intertextual, en este caso de intertextualidad de orden microestructural, aunque, no obstante, la misma esencia de la obra hace trascender con creces esas citas a un rasgo compositivo de orden superior. Andrés Amorós, responsable de la edición, remite a los pasajes del Tenorio de manera continua, y el mismo Saturnino Morales los va explicando. Los rasgos de ambientación romántica son frecuentísimos en las acotaciones, que, en principio, pertenecen al ámbito de la marginalidad semántica. Ejemplos: “(Un relámpago ilumina a la monja que está a su lado. Se oye la “Salve Regina” que canta el coro de monjas del hospital, mezclada con truenos y músicas alucinadas.)” (p. 117), que nos recuerda la ambientación romántica en multitud de escritores del período. En un típico recurso de teatro en el teatro (otra manifestación de intertextualidad diferida, a no ser que pongamos como relación directa los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, solución perfectamente posible, por otra parte), en el cuadro séptimo Saturnino “se inventa un escenario y un público”. Así, en la ficción la obra trata de un autor moribundo en la habitación de un hospital. La ficción en la ficción es mucho más cercana a la realidad:

“Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor a la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público. [...] Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía. ¡Mire! ¿Lo ve?” (p. 142).

Ya vimos en nuestra revisión teórica la importancia del acceso a la fantasía. Aquí, paradójicamente, los ojos de la fantasía conducen a la auténtica realidad, mientras que la “realidad poética”, basada en la fantasía, es de lo más convencional. La siguiente acotación es muy simple, pero tremendamente más sugerente:

“(Avanza SATURNINO hacia su proscenio imaginario —y real por otro lado— y se dirige al público de su mente —que coincide, claro está, con el del patio de butacas de la representación—.”

Con este recurso, el actor empieza a dirigirse al público. Lo que es un recurso cómico en principio va ganando profundidad línea a línea:

“gracias a esa licencia del autor, como les decía, en lugar de estar aquí, con Sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes, dando vida a este viejo y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario y, en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana... Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo, en esa cama. Suenan los truenos y digo:

“— ¿Me he muerto ya?

“Burlando así a la muerte al morirme cada día, de Don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez, de Saturnino Morales.” (p. 143)

“¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos, que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. Teatro, actor, público... ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino... y nos caiga el telón. ¡El público! Con el latido de sus corazones, sus risas, sus respiraciones, sus aplausos... Sobre todo sus aplausos. ¿Los oye, hermana? Aplausos que llegan desde las filas de butacas, como olas en un mar acercándose a nuestra costa. ¿Los oye, hermana?... ¿Los oye...?

(Y el aplauso del público imaginario —y real— llega hasta SATURNINO y SOR INÉS cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y del teatro.) (págs. 143-144)

Este es el fin del cuadro séptimo. En el cuadro octavo prosigue:

“¡Aplauden! ¡Están vivos! Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender ellos a vivir la suya. Los hemos inventado vivos, hermana. Llevaban un rato ahí, enmascarados en su papel de público, escuchando y mirando desde la oscuridad.” (p. 145)

Como puede apreciarse, la relación intertextual diferida antropológico-comunicativa es manejada por el autor con la máxima precisión, hasta tal punto, que los límites de la ficción y la realidad se funden en el acto comunicativo concreto de la representación. Lo mismo que el cuadro duodécimo, dedicado por Alonso de Santos a una especie de entremés en el que la representación se detiene y el actor cuenta anécdotas sobre otras representaciones entre el público²⁶², en una ruptura total de barreras entre actor y público; además, se rifa un jamón, siguiendo una vieja costumbre popular:

²⁶² Rafael Álvarez, “el Brujo”, ya mantenía ese contacto con el público en el descanso de la adaptación para el teatro del *Lazarillo de Tormes* realizada por Fernando Fernán Gómez..

“Me tienen que perdonar pero ya que les hemos inventado a ustedes de público y están ahí sentados, mirándome desde sus butacas, voy a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros. Como si fuera un descanso de los que se hacen en el teatro.

“A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público. No puedo contar las historias seguidas. Antiguamente, cuando veían que el público se aburría y se ponía a pensar en sus cosas, paraban la obra y colocaban un entremés. Pues esto que hago yo ahora de parar la historia de los últimos momentos de la vida de Saturnino Morales es como un entremés también. O como una entresemana, si ustedes quieren, por llamarle de otra manera menos formal. Porque el teatro seguido, qué quieren que les diga... Cansa.” (p. 163)

“Así que ya que estamos aquí, ustedes en su papel de público, y yo en el de actor que hace de Saturnino Morales, me gustaría contarles algunos sucesos que me han ocurrido a mí, haciendo también esta obra de Don Juan Tenorio por esos escenarios del mundo.” (p. 164) Y es aquí donde el actor baja al patio de butacas, acto también anotado en una acotación para contar sus anécdotas como actor. El jamón, de hecho, se rifa entre el público. El paso de la “realidad” (que es ficción, porque aparece en el texto) a la ficción (que es la “realidad de la ficción” de Saturnino Morales) lo dicta el sonido de la campana, anotado en acotación por el autor: “*(Suena de nuevo la campana del convento de monjas que cuida el hospital, tocando a los rezos matinales. El actor abandona al público y regresa al escenario, dispuesto a cumplir con su deber y terminar la actuación.)*”.

Así se establece el salto de este entremés al cuadro decimotercero, en una vuelta a la realidad (que es la vuelta a la ficción, esto es, a la historia contada):

“Esa campana que suena me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de Don Juan Tenorio para morirme, antes de que Sor Inés empiece a ponerse nerviosa porque me salgo del papel y ella no puede decir nada, siendo de piedra. Pensándolo bien, lo que pasa, tal vez, es que la fiebre que tengo como Saturnino, me hace alucinar y pasarme a otros papeles que no son el mío. Y me invento y me imagino que estoy en otra época, y estoy haciendo una obra, y la paro, y me bajo a hablar con el público de mis cosas... Pero no es verdad. Lo estoy soñando. Yo soy Saturnino Morales, estoy en un hospital, y el público sólo está en mi imaginación. ¿A que sí, hermana?” (p. 169)

B) RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS: MITOS, ARQUETIPOS Y ESTEREOTIPOS.

El uso de los mitos ha tenido una continua proliferación a lo largo de las prácticas literarias —artísticas, en general— de todos los tiempos. En principio, los mitos cuentan con una fuerza plástica que,

forzosamente, ha tenido que impresionar a los artistas; a esto hay que sumar la posibilidad prácticamente ilimitada que interpretaciones simbólicas que los mitos poseen (Alsina Clota: 1984: 296-297). Ateniéndonos tan sólo a la mitología griega, es de reseñar la rentabilidad artística que han tenido mitos como los de Orfeo, Euridice, Prometeo, Ulises, Edipo, a los que podemos añadir mitos occidentales como Don Juan, Fausto, Tristán e Isolda, el Grial, etcétera.

En directa relación con este asunto se encuentra la magnífica obra de Jordi Balló y Xavier Pérez. Partiendo de unas bellas palabras de Platón²⁶³, estos autores (Balló y Pérez, 1997) han hecho un completísimo estudio en el que se reducen un conjunto vastísimo de películas a un reducido número de argumentos, que perfilan la macroestructura del cine y que tienen su raíz, en la mayoría de los casos, en la cultura grecolatina.²⁶⁴ Así, con un conjunto reducido de tópicos textuales, que constituye esa semilla inmortal de la que hablaba Platón, se comprueba una rentabilidad de uso en las obras cinematográficas.

Balló y Pérez reducen a veintidós los tópicos textuales del cine. Dichos tópicos están asociados al mito o estereotipo que más ha podido influir en ese desarrollo.

Estos tópicos son los siguientes:

- a) A la busca del tesoro, basado en el prototipo de la historia de Jasón y los Argonautas.
- b) El retorno al hogar, basado en el prototipo de la *Odisea*.

²⁶³ "SÓCRATES.— En efecto, amigo Fedro, así es. Pero mucho más bello, creo yo, es el ocuparse de ellas en serio, cuando, haciendo uso del arte dialéctica, y una vez que se ha cogido un alma adecuada, se plantan y se siembran en ella discursos unidos al conocimiento; discursos capaces de defenderse a sí mismos y a su sombrador, que no son estériles, sino que tienen una simiente de la que en otros caracteres germinan otros discursos capaces de transmitir siempre esa semilla de un modo inmortal, haciendo feliz a su poseedor en el más alto grado que le es posible al hombre." (Platón, *Fedro*, 276e-277a) Citamos por la edición y traducción de Luis Gil, Barcelona, Labor (Punto Omega, 51), 1983, 4ª ed., 2ª reimpr.

²⁶⁴ Recordemos también la posición de Borges en "Los cuatro ciclos", recogido en *El oro de los tigres*, de 1972 (Borges, 1992-1993: III, 297), que nos dice que existen cuatro posibles historias: "una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes", "la de un regreso", "la de una busca" y "el sacrificio de un dios": "Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas."

- c) La fundación de una nueva patria, basado en el prototipo de la *Eneida*.
- d) El intruso benefactor, basado en el prototipo de los relatos mesiánicos, partiendo de Jesucristo.
- e) El intruso destructor, basado en el prototipo del Maligno, el Demonio, etc.
- f) La venganza, basado en el prototipo de la *Orestíada* de Esquilo.
- g) La mártir y el tirano, basado en el prototipo de *Antígona* de Sófocles.
- h) Lo viejo y lo nuevo, basado en el prototipo de *El jardín de los cerezos* de Chejov.
- i) El amor voluble y cambiante, basado en el prototipo de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare.
- j) El amor redentor, basado en el prototipo de la Bella y la Bestia, con todos sus precedentes mitológicos.
- k) El amor prohibido, basado en el prototipo de *Romeo y Julieta* de Shakespeare.
- l) La mujer adúltera, basado en el prototipo de *Madame Bovary* de Flaubert.
- m) El seductor infatigable, basado en el prototipo de *Don Juan*.
- n) La ascensión por el amor, basado en el prototipo de la *Cenicienta*.
- o) El ansia de poder, basado en el prototipo de *Macbeth* de Shakespeare.
- p) El pacto con el demonio, basado en el prototipo del *Fausto* de Goethe.
- q) El ser desdoblado, basado en el prototipo de *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson.
- r) El conocimiento de sí mismo, basado en el prototipo de *Edipo* de Sófocles.
- s) En el interior del laberinto, basado en el prototipo del *Castillo* de Kafka.
- t) La creación de la vida, según el mito de *Prometeo*.
- u) La creación de la vida, basado en el prototipo de *Pigmalión*.
- v) El descenso al infierno, basado en el prototipo de *Orfeo*.

No es el momento, desde luego, de analizar detenidamente estos argumentos prototípicos y desarrollar las influencias intertextuales macroestructurales directas y diferidas que han tenido a lo largo de la historia de la Literatura y el Cine. Por nuestra parte, nos limitaremos a

citar un par de ejemplos curiosos en los que puede comprobarse cómo se dan cita los aspectos míticos, arquetípicos y estereotípicos en las influencias intertextuales de corte macroestructural.

Vayamos, por ejemplo, al primer tópico textual que hemos mencionado, el de Jasón y los Argonautas y la “búsqueda del tesoro” (Balló y Pérez, 1997: 15-27). Como es sabido, el tipo de relatos que giran en torno a este tópico tienen los siguientes elementos:

- El protagonista es un héroe que se desplaza en el tiempo y en el espacio para cumplir una misión sublime en la que corre serio peligro su vida.
- El objetivo que persigue es la consecución de un tesoro, un amuleto, un arma, etc.
- Las fases que suelen seguir este tipo de relatos son las siguientes (aunque pueden haber algunas variantes): encargo; trayecto largo y arriesgado; duelo en el lugar de llegada; ayuda inesperada y/o amorosa; huida accidentada; retorno victorioso.

Todos nosotros reconocemos que este tópico textual es el embrión de muchísimos argumentos de obras de ficción, e incluso contemplamos asombrados que siguen este perfil casi al pie de la letra. La relación intertextual de macroestructuras es obvia, pero ¿necesariamente conocen los autores de los relatos basados en este tópico *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas (u otras narraciones similares, como la de Valerio Flaco), o, simplemente, es un “argumento universal” elaborado desde tiempos inmemoriales y depositado en la competencia lectora (receptora, más bien) de estos autores? Podíamos preguntarnos, por ejemplo, si George Lucas y Philip Kaufman (los autores del argumento), Lawrence Kasdan (el guionista) o Steven Spielberg (el director) conocían todo ese conjunto de obras clásicas cuando dirigió *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981). Pero nosotros vamos a acudir a un ejemplo mucho más extremo aún el de las novelas y las películas basadas en el personaje de James Bond: “Un caso

extremo de este placer manierista nos lo proporciona el espía más carismático y popular de la historia del cine, el británico James Bond, que vivirá sus aventuras como fiel secuaz del esquema argonáutico. Este moderno Jasón de la era pop está definitivamente alejado de cualquier tesoro espiritual, y no tiene ningún inconveniente en adoptar el cinismo como norma absoluta de conducta.” (Balló y Pérez, 1997: 21)

El fenómeno de transposición funciona a la perfección, con las variantes típicas de los relatos y películas de nuestra época: los dioses son sustituidos por el Servicio Secreto británico, la recuperación del vellocino de oro se logra gracias a unos sofisticados inventos tecnológicos que sustituyen a la ayuda mágica de los dioses, la “chica Bond”, que suele estar relacionada con el malvado científico, es la Medea de estos relatos. Lo más probable, desde luego, es que ni Ian Fleming ni los directores que han realizado las películas del agente 007 hayan perseguido estas transposiciones tan “literales” —esto es, tan directas—. Podemos afirmar, por lo tanto, que nos encontramos con un evidéntísimo ejemplo de relaciones intertextuales diferidas. En el caso de James Bond, contamos con el magnífico análisis realizado por Umberto Eco (1995b) de las estructuras narrativas de las novelas en Ian Fleming. Porque tanto las novelas como las películas basadas en este personaje tienen un sólido entramado de relaciones intertextuales macroestructurales. Ya hemos hablado de las relaciones intertextuales diferidas que, contra lo que hubiera podido pensarse, enraízan estas historias con uno de los argumentos universales. Además, estas novelas y películas siguen una red de mecanismos macroestructurales perfectamente nítidos y recurrentes. Las películas basadas en el agente 007 se han fundamentado siempre en la sabia —y comercial— combinación entre elementos nuevos y elementos propios de su mismo acerbo intertextual. Aunque en algunos casos se cambien incluso los personajes (en las últimas películas, “M” es una mujer: cambia el personaje pero no cambia la función...), hay en estos filmes una serie de

elementos recurrentes (cf. Torreiro, 1997): Bond como un Don Juan seductor²⁶⁵; un gran arsenal tecnológico; todo un conjunto de elementos paratextuales en el inicio de la película, en el que siempre están presentes el tema musical genérico de las películas de James Bond (asociado al “tubo” en el que aparece James Bond disparando contra la pantalla y tiñéndola de sangre), una secuencia de peligro que da paso al tema musical específico de esa película, siempre ambientado en escenas de corte sensual; una serie de personajes con características funcionales (“M”, Monney-Penny, “Q”, el villano); y, por fin, una aventura que termina en un espacio cerrado de grandes dimensiones en el que el héroe acaba saliendo triunfante. Como hemos dicho más arriba, Umberto Eco ha analizado una gran parte del corpus novelístico de Ian Fleming (Eco, 1995b). Eco ha comprobado cómo, de forma progresiva, Ian Fleming ha ido privando en sus novelas de matices y cuestiones filosóficas y psicológicas, y se ha ido centrando en los aspectos accesorios y marginales (la manera de preparar un cóctel, la temperatura exacta a la que hay que servir el champán, la mejor añada de un vino, etc.), que Eco, en otro de sus trabajos (Eco, 1996: 77) ha denominado “dilación narrativa”. En las novelas de Fleming se cuentan de manera muy detenida aspectos bastante normales, mientras que se resuelven a un velocísimo ritmo aventuras y sucesos que el lector jamás podría imaginar. Eco se encarga de analizar los elementos formales de carácter macroestructural utilizados por Ian Fleming. Los elementos formales empleados se basan, según Eco, en unidades muy simples combinadas mediante reglas. En principio, Fleming parte de una serie de oposiciones de caracteres y valores que permiten unas combinaciones limitadas (Eco, 1995b: 154): Bond – M; Bond - El Malo; El Malo - La Mujer; La Mujer – Bond; El Mundo Libre – La Unión Soviética (Gran Bretaña - Los Países no anglosajones); Deber –

²⁶⁵ No podemos desarrollar esta idea, pero nótese que enlaza con otro de los arquetipos universales.

Sacrificio; Codicia – Ideal (Amor – Muerte; Azar – Programación); Fasto – Incomodidades; Excepcionalidad – Mesura; Perversión – Candor; Lealtad – Deslealtad. Además, Fleming domina las situaciones clave — llamadas por Eco situaciones de juego (Eco, 1995b: 167 y ss.)—. Recurre, por ejemplo, a situaciones arquetípicas como el viaje o la comida, que forman parte de otro amplio elenco de relaciones intertextuales diferidas. Estas novelas cuentan con unos modelos reducidos y formalizados en un esquema totalmente establecido, en el que sólo cambia el orden y en el que puede haber repeticiones de un elemento (Eco, 1995b: 168):

- a) “M” juega y encarga una misión a Bond.
- b) El Malo juega y se muestra a Bond (eventualmente adoptando la forma de un personaje suplente).
- c) Bond juega y da un primer jaque al Malo (o bien el Malo da un primer jaque a Bond).
- d) La Mujer juega y se presenta a Bond.
- e) Bond “se come” a la Mujer: la posee o emprende su seducción.
- f) El Malo captura a Bond (con o sin la Mujer, o a los dos en momentos distintos).
- g) El Malo tortura a Bond (con o sin la Mujer).
- h) Bond vence al Malo (lo mata, o mata a su suplente, o asiste a su muerte).
- i) Bond, convaleciente de sus heridas, se divierte con la mujer, a la que posteriormente perderá.

Esto es lo que podría considerarse como “situaciones nucleares” en las novelas de Fleming. Además, hay otros elementos marginales que se añaden a este esquema básico para matizarlo o enriquecerlo (Eco, 1995b: 169). Curiosamente, el interés de las novelas de Fleming no radica en lo nuclear: todo lector conocedor de este esquema narrativo puede intuir más o menos el desarrollo de la trama antes de que acontezca. Por eso, uno de los principales atractivos de las novelas y películas de James Bond es la atención a lo accesorio, a lo marginal. Lo interesante no es tanto el “resultado final” —que lectores y espectadores

conocen de antemano— como los procedimientos por los que éste se lleva a cabo. Para acabar, podemos sostener que la figura de James Bond no es tanto un arquetipo como un estereotipo repetido sin cesar.

A nuestro juicio, las grandes obras de arte literarias y cinematográficas nunca se construyen por medio de estereotipos; todo lo más, las narraciones y filmes que utilizan los estereotipos logran composiciones “correctas”. Más interés revisten obras construidas por auténticos arquetipos, como es el caso de *La diligencia* de John Ford (*Stagecoach*, 1939)²⁶⁶, que construyó unos arquetipos de tal magnitud que los directores posteriores llegaron a convertirlos en meros estereotipos de mil y una películas del oeste, por medio, en la mayoría de los casos, de relaciones intertextuales diferidas. Por último, las obras artísticas de mayor relevancia giran en torno a la superación de los arquetipos, sobre todo mediante recursos de *indefinición*. De todos los ejemplos posibles en obras cinematográficas, quizá el idóneo sea el de *Casablanca*, la magnífica película de Michael Curtiz rodada en 1942.²⁶⁷

Cerraremos nuestra exposición de este apartado con dos ejemplos más. Hemos visto que uno de los tópicos universales primarios en torno a los que gira la narración cinematográfica es el de la creación de la vida, con dos vertientes: la prometeica, que no veremos aquí, y la creación de una vida “distinta”, la creación de un nuevo “carácter” gracias al molde escultórico de otro personaje. Nos referimos, evidentemente, al mito de Pigmalión. Probablemente, la mayor parte de creadores que han emprendido versiones y variantes del mito no han leído directamente la narración de Ovidio, aunque sí lo hizo quizás

²⁶⁶ Y que también tiene ecos de relaciones intertextuales diferidas de tópicos textuales primarios como el de las hazañas de la *Odisea*, con John Wayne como Ulises, o como la venganza que persigue.

²⁶⁷ En este caso, nuestra interpretación difiere notablemente de la de Balló y Pérez (1997: 228), que asignan a los personajes de esta película una función meramente arquetípica. Ciertamente es, por otra parte, que la superación de un arquetipo ya es otro arquetipo...

Bernard Shaw para la creación de su *Pígalión*²⁶⁸ en su celeberrima transposición del mito. Ahora bien, ¿lo hizo Georges Cukor cuando dirigió la espléndida *My Fair Lady* en 1964? Si no fuera así, existiría una relación intertextual directa con Bernard Shaw, pero una relación intertextual diferida con Hoffmann, Poe, Ovidio. Y eso que hablamos de variantes más o menos “directas”. No digamos nada de variantes muchísimo menos evidentes, como puede ser el de la ya comentada *Laura* de Otto Preminger (1944), en la que el personaje Waldo Lidecker ha moldeado y, por tanto, creado a Laura. En el momento en el que ella se aleja de él, se cree con todo el derecho, como artista que es, de destruir su creación. Claro que es esta película encontramos otra relación intertextual diferida, como es su conexión con los cuentos tradicionales, que también son molde constante para narraciones míticas y arquetípicas. En este caso, *Laura* se da la mano con *La bella durmiente*. Laura Hunt está “muerta”, al menos aparentemente, y tiene que esperar a que su príncipe azul, Mark McPherson, la despierte con su amor y así liberarla del “maleficio”.²⁶⁹

Esperamos, en definitiva, haber demostrado las dimensiones que puede adquirir un estudio de la intertextualidad desde referentes más elevados que los propuestos hasta ahora por muchos autores. Como hemos dicho, nosotros aplicaremos una de esas posibles vertientes de estudio en la parte práctica de nuestro trabajo.

²⁶⁸ Existían ya precedentes, entre los que cabe citar *El hombre de arena* de Hoffmann (1816), *La estatua de mármol* de Arnim (1819), *La Venus de Ille* de Mérimée (1837) o *El retrato ovalado* de Poe (1842).

²⁶⁹ Evidentemente, hay más ejemplos. En *Bola de fuego* (*Ball of fire*, 1942) de Howard Hawks, Barbara Stanwyck protagoniza a Sugarpuss O’Shea, cantante de Cabaret que ha de refugiarse para no declarar en contra de su novio, el gángster Joe Lilac. Aprovechará para esconderse en el lugar en el que se encuentran reclusos ocho sesudos profesores empecinados en la redacción de una completa enciclopedia. Naturalmente, esta Blancanieves del mundo real irá modificando la vida de esos “enanitos” (pese a que el número de profesores es ocho, siete son los “enanitos”, pues entre aquéllos se encuentra el “príncipe azul”, Gary Cooper, que Hawks nos presenta explícitamente alto en el filme) reclusos en el mundo artificial de la cultura...

2.5 LA PRAGMÁTICA SINTÁCTICA: LA LITERATURA COMO MACROACTO LITERARIO DE FICCIÓN

De modo gradual nos hemos ido aproximando al fundamento nuclear de nuestra exposición. A lo largo de la misma nos hemos servido de una serie de elementos conceptuales que nos conducen a la noción de la Literatura como *macroacto literario de ficción* en el seno de la pragmática sintáctica. A nuestro juicio, varios son los elementos reseñables que justifican esta concepción.

En primer lugar, y como declaración de principios, queremos subrayar que la definición de la Literatura como macroacto literario de ficción no tiene la pretensión de ser una etiqueta restrictiva, sino, más bien, sumativa. Quiere esto decir que, en efecto, estando convencidos de que el fenómeno que tratamos en nuestro trabajo sirve de sólida base para explicar la estructura constitutiva de la construcción literaria, creemos, no obstante, que puede haber muchos más factores que ayuden a comprender dicha estructuración. En segundo lugar, es nuestro propósito recalcar que la concepción de la Literatura que venimos sosteniendo y que vamos a analizar no hace sino ubicar en el marco teórico apropiado elementos que han sido pergeñados a lo largo de siglos de reflexión pero a los que no se les ha otorgado el lugar relevante que merecen. En último lugar, e insistiendo en este último aspecto, pretendemos demostrar que es posible realizar un estudio de pragmática literaria sobre unas sólidas bases textuales alejadas de los relativismos y exageraciones que los estudios literarios ha ido sufriendo desde hace ya unos lustros.

A modo de breve recopilación, recogemos los principios sobre los que hemos construido nuestra armazón conceptual. Partiendo del concepto de transdisciplinariedad, hemos visto la necesidad de colaboración de las distintas disciplinas humanísticas en el seno de una Teoría General de Sistemas que recoja y analice materiales procedentes

de varios campos del saber. Así, hemos podido comprobar la alta rentabilidad que tienen para los estudios lingüísticos y literarios aportaciones procedentes de la filosofía como el concepto de uso y el estudio del lenguaje ordinario. Desde la perspectiva del estudio del lenguaje, la lingüística del texto es ejemplo de esa visión global y sistematizadora que ayuda notablemente al estudio de los fenómenos literarios. La Semiótica, por otra parte, es una ciencia que recoge y acoge en su seno muchos de estos aspectos, y ayuda a comprenderlos y analizarlos de manera más provechosa gracias a su subdivisión en Sintaxis, Semántica y Pragmática. Desde el ámbito de la pragmática, ha podido comprobarse la alta rentabilidad que tiene la teoría de los actos de habla —y los macroactos de habla correspondientes— para el estudio lingüístico y para el estudio de la Literatura. De todos ellos, sin duda el más interesante para la teorización literaria es el acto de habla ilocutivo — convertido ahora en macroacto literario de ficción—, del que puede rastrearse ya una larga saga de estudios que parten de Austin y Searle, que pasan por Richard Ohmann y Samuel Levin, y que, de momento, concluyen en Fernando Lázaro Carreter, Félix Martínez Bonati o Gérard Genette.

Desde otro ángulo, hemos estudiado un aspecto particular de la semántica como es la nuclearidad semántica, la marginalidad semántica y la nuclearidad pragmática. La nuclearidad ancla sus bases en fundamentos ontológicos y psicológicos, y ejemplifica el principio de isomorfía entre las estructuras lingüísticas y las estructuras ontológicas: en cualquier ámbito de lo humano, los segmentos marginales son totalmente necesarios para el sostenimiento de la estructura nuclear. En la comunicación humana, este fenómeno se comprueba de manera perfecta en la estructura general de la conversación. En la Literatura, la retórica ya había detectado las posibles modificaciones del orden dispositivo con una intencionalidad pragmática, pero, además, esta estructura de núcleos y márgenes

puede comprobarse en los tópicos principales y marginales dentro de la macroestructura, así como en multitud de fenómenos paratextuales.²⁷⁰ Por último, dentro de ese mismo principio de isomorfia apuntado antes, en el seno de una concepción organicista del hecho artístico, defendemos un estudio del contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico sustentado en raíces antropológicas dialogísticas que vinculan la dimensión humana y la dimensión artística, y que demuestran que existe una tendencia de los creadores al uso de relaciones intertextuales diferidas. Sirviéndose de un determinado imaginario cultural, los artistas y escritores se sirven de una cadena de tópicos, estructuras, moldes y convenciones literarias que hacen referencia al ámbito de lo comunicativo.

Así queda explicada la concepción evolutiva del concepto de la Literatura como macroacto literario de ficción, aunque en próximos apartados veremos otra serie de factores que la hacen posible.

Es ahora el momento, necesariamente, de dedicar siquiera unas líneas al concepto de ficcionalidad. Pueden señalarse dos fuentes históricas para el estudio de la ficción en la literatura. En primer lugar, la *Poética* de Aristóteles constituyó el primer gran análisis teórico (Garrido Domínguez, 1997: 11-12), gracias a su concepto de mimesis, que tanto fruto ha dado a lo largo de los estudios sobre la ficción. En segundo lugar, el Romanticismo (Garrido Domínguez, 1997: 12-13), que supuso la ruptura de las concepciones anteriores al destacar los aspectos irracionales y la imaginación del ser humano, e inclinar su interés hacia la subjetividad y las manifestaciones simbólico-imaginarias de la misma. No obstante, el acercamiento integral al

²⁷⁰ La dosificación de elementos nucleares en las obras artísticas queda perfectamente ejemplificada en *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, EE.UU., 1952) de Vincente Minnelli. En un momento de la película, el obsesivo y cautivador productor cinematográfico protagonizado por Kirk Douglas insiste en dar a la secuencia de la cena un papel decisivo en la película que están rodando. El director insiste en que una buena película no puede sostenerse en la continua suma de secuencias magistrales, sino en la sabia dosificación de lo nuclear con lo marginal.

problema de la ficción no se produce sino en el siglo XX desde el campo de la filosofía. Pueden señalarse varios enfoques distintos del problema de la ficción, en los que insistimos tan solo para acercarnos a nuestro propósito:

1. Enfoque ontológico (Garrido Domínguez, 1997: 13-32). Se reflexiona bajo este prisma sobre la naturaleza y los tipos de los entes de ficción (personajes y objetos). La relación con el “hábitat” de estos y aquellos ha motivado la aparición del concepto de mundo posible, término procedente del ámbito de la lógica modal y que ha sido utilizada con profusión en el ámbito de la Teoría de la Literatura, como es el caso de Pavel, Doležel, Harshaw, Ricoeur, Eco y Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1986; Albaladejo, 1992). Doležel es el autor más destacado y el que ha desarrollado más la noción de mundo posible en el ámbito literario (Garrido Domínguez, 1997: 16 y ss.). De los tres postulados básicos de la semántica funcional señalados por Doležel, insistimos en el segundo, que trata de la permeabilidad de fronteras entre el mundo ficcional y el mundo real (Doležel, 1997: 80-82). A través de canales semióticos puede accederse y reconocerse esa permeabilidad de los mundos posibles (Garrido Domínguez, 1997: 17-18), y eso posibilita, según Benjamín Harshaw (Harshaw, 1997), que existan dos procedimientos para relacionar el mundo de la ficción (o campo de referencia interno) y el mundo real (o campo de referencia externo). Harshaw (Harshaw, 1997; Garrido Domínguez, 1997: 27) afirma que la literatura constituye un campo de referencia interno (CRI) que integra diferentes marcos interrelacionados (en el caso de la narrativa, acontecimientos, personajes, espacio, tiempo, etc.). Este CRI pueden incorporar elementos que proceden del campo de referencia externo (CRE). De este modo, ficción y realidad se interrelacionan inevitablemente: Los mundos literarios (CRI) se configuran de acuerdo con el modelo de la realidad (CRE) y la actividad literaria consiste precisamente en la

representación de ésta (Garrido Domínguez, 1997: 27). El paso del material semántico del campo de referencia externo al campo de referencia interno se efectúa gracias a la modelización (los mundos posibles de la ficción se configuran a imagen y semejanza del mundo real) y a la representación (los mundos posibles de la ficción representan la realidad). Thomas Pavel (Pavel, 1997), por su parte, afirma que las fronteras entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad son imprecisas, y que son muy permeables en ambos sentidos. Algunos elementos del mundo real pueden ficcionalizarse, y algunos elementos del mundo de ficción acaban incorporándose e influyendo en el mundo real. Por último, Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1986; Albaladejo, 1992) parte del concepto aristotélico de mimesis, las dimensiones extensionales e intensionales de la semántica y los estudios ontológicos de Popper para sostener la existencia de tres modelos de mundo: el modelo de mundo de lo verdadero, real y efectivo; el modelo de mundo de lo ficcional verosímil; y el modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, que operan según la ley de máximos semánticos.

2. Enfoque pragmático (Garrido Domínguez, 1997: 32-36). Aquí se encontrarían las posturas referentes a la literatura de Austin, Searle, Ohmann, Levin, ya revisadas por nosotros en apartados anteriores.
3. Enfoque antropológico (Garrido Domínguez, 1997: 36-38). Una de las dimensiones de este enfoque sería la antropología de lo imaginario, también estudiada por nosotros más arriba, que ancla sus raíces en los arquetipos de Jung y las propuestas de Bachelard y Maury, y que tiene como grandes exponentes a Jean Burgos, Gilbert Durand y Antonio García Berrio. En el texto afloran una serie de impulsos que se transforman de manera simbólica a través de la imaginación. Así, los aspectos textuales enlazan antropológicamente con los aspectos más profundos de la mente. Otra de las dimensiones de este enfoque, más general, sería todo el cúmulo de afirmaciones que

sostienen que la ficción sirve, ante todo, para completar, por un lado y compensar, por otro, las carencias de nuestra existencia en el mundo real.

4. Enfoque estilístico-textual (Garrido Domínguez, 1997: 39). Este enfoque aborda los procedimientos textuales que instauran esos mundos forjados por la imaginación.

Desde el punto de vista semiótico, pensamos que el enfoque semántico y el enfoque pragmático de la ficcionalidad no son excluyentes, como esperamos demostrar. Para ello partiremos del segundo postulado de la semántica funcional expuesto por Dole¹ el que es, recordémoslo, el de las fronteras entre el mundo ficcional con el mundo real. La Literatura imita al mundo real en muchos sentidos, por lo que, vistas las cosas desde este ángulo, parecería que la única manera de abordar los asuntos de la *mimesis* sería la de una perspectiva semántica de la ficcionalidad, que es, desde luego, totalmente genuina, y nos atreveríamos a decir que la única legítima en un principio. Sin embargo, el hecho al que nosotros nos referiremos, pese a tener una evidente raigambre semántica, se enfoca fundamentalmente a la pragmática.

La ficcionalidad (cf. Pozuelo, 1988: 82 y 91-101), por tanto, es ante todo un fenómeno semántico que funciona y se actualiza mediante la pragmática a través del pacto implícito que establecen el emisor y el receptor. Algunos autores, como Siegfried Schmidt (Schmidt, 1976; Schmidt, 1997; Villanueva, 1991d: 124-125) piensan que la ficcionalidad es una cuestión puramente pragmática de convención entre autores y lectores (cf. Garrido Domínguez, 1997: 35-36). En su artículo de 1976, Schmidt distingue lo que afecta a la relación con la realidad (fictividad) y lo que tiene que ver con la convención pragmática que califica un hecho ficticio (ficcionalidad) y, por tanto, la ficcionalidad viene configurada por unas reglas pragmáticas no creadas por el texto,

sino por una convención. Es denominador común de las obras de Antonio García Berrio arremeter contra esta exagerada relativización pragmática de la ficcionalidad, y, con toda justicia, le han seguido numerosos autores.²⁷¹ Las posibles convenciones entre autor y lectores sólo son realizables a partir de las propias características que el texto manifiesta (cf. Albaladejo y Chico Rico, 1994: 253), y la ficcionalidad, por este motivo, no puede separarse de la construcción de la obra.

Decíamos en páginas anteriores que, en el mundo real, nos comunicamos gracias al intercambio dialógico. La Literatura, con las salvedades que advertiremos, también sostiene un proceso de comunicación con el lector a través de la apelación más o menos directa a este receptor. Si traemos a colación, *mutatis mutandis*, las palabras que Francisco Rodríguez Adrados aplicó a la lengua y su relación con el mundo —que nos hacen recordar de nuevo la tendencia al isomorfismo de la lengua con el mundo real (y, a su vez, a la construcción literaria con la lengua)—, podremos observar que en las obras literarias, a través de un canal lingüístico transformado, asistimos a un modelo constructivo cuyo universo de entidades pertenece al de la lengua misma y sus categorías de enunciación y recepción:

Se crea a partir de la lengua un universo de entidades a las que se atribuye una existencia absoluta y se considera la lengua como mero calco de dicho universo. En el fondo, la actitud general del hombre ante su propia lengua se aproxima todavía a ésta.

(Rodríguez Adrados, 1972: 501)

Denominamos a este fenómeno producido en las obras de arte verbales *doble ficción*, pues, pensamos que la Literatura posee una doble ficcionalidad: la primera es la relación de la Literatura con la realidad (la *mimesis* aristotélica); la otra, que no es sino una variante —pero una variante con características que empujan a ser contemplada singularmente— es la relación con el proceso de comunicación a través

²⁷¹ Trataremos del asunto pormenorizadamente más adelante, por lo que, posponemos las anotaciones. De momento, por lo tanto, cf. tan sólo Pozuelo, 1988: 95.

de los macroactos literarios de ficción. Tenemos el convencimiento de que en la Literatura²⁷² se dan una serie de representaciones ficticias del mundo real que, en sentido estricto, pertenecerían al ámbito de la semántica extensional (como el tiempo, el espacio, los personajes), pero también se produce una representación ficticia —la doble ficción— que consiste en la plasmación textual de la ficción que de por sí efectúa el autor ante un texto²⁷³ en la que éste efectúa una invocación a los lectores (que podemos calificar de redundante, pues la Literatura, como fenómeno comunicativo, es ya, de por sí, una invitación a la lectura a un receptor por parte del escritor)²⁷⁴, y, por otro lado, el autor

²⁷² Pero no sólo en literatura. El mimo, por ejemplo, es una representación ficticia de hechos reales. En las artes figurativas, aunque no sea frecuente, el autor se ficcionaliza en su obra mediante el reflejo de un espejo en la pintura, como hace Velázquez en *Las Meninas*; mediante su incursión en la "anécdota". Del mismo modo, aunque de forma marginal, opera el escultor del retablo de Santa Gadea de Burgos. Además, en el arte contemporáneo han empezado a integrar al espectador en sus composiciones pictórico-escultóricas mediante espejos, en los que el espectador, cuando ve la obra, queda reflejado. En la Edad Media son muy frecuentes las manifestaciones deicticas en las que una figura se "dirige" directamente al espectador. Puede apreciarse un antecedente de la Antigüedad tardía en su tránsito a la Edad Media, por ejemplo, en la tumba de un fabricante de mosaicos de los siglos III o IV que se encuentra en el Museo arqueológico de Ostia: en un relieve en el que aparecen dos artesanos efectuando tallas y dos mozos de cuerda trabajando para ellos, aparece un figurante en el ángulo superior derecho invitando a los espectadores a admirar la escena (cf. Veyne, 1993: 126-127). Este macroacto de ficción plástica aparece también en Botticelli en su composición titulada *La Adoración de los Reyes Magos* (h. 1475. Florencia, Galería de los Uffizi) —y es muy típico, en general, de las composiciones pictóricas renacentistas italianas—, en la que un joven situado en la parte derecha del cuadro, posible retrato del pintor, dirige su mirada a los espectadores del cuadro (cf. Raquejo, 1993: 10-11, 35, 37). El recurso se repite en otro cuadro del mismo nombre (h. 1475-76. Londres, National Gallery), en el que aparecen al menos dos personajes en idéntica actitud. Botticelli nos incluye en ese espacio ficticio a instancias de Alberti, que propugnaba la inclusión del espectador en el cuadro a través de personajes marginales que mirasen al "exterior" del cuadro en lo que el denominaba *prospettiva legittima* (Valverde, 1990: 73)

²⁷³ Haciendo un paralelismo con la noción platónica de la literatura como *mimesis* en la *República* (595a-602c. Seguimos la edición de Conrado Eggers Lan de los *Diálogos* de Platón -- *IV República*--, Madrid, Gredos, 1988), podemos distinguir entre el mundo (en Platón, el "mundo de las ideas"), la representación del mundo que hace el lenguaje (el "mundo sensible") y, por último, la representación operada por el artista de aquél a través de éste. Sin entrar en disquisiciones filosófico-lingüísticas, apuntemos tan sólo aquí el interés que revisten las palabras de Platón en su simil de las camas y el carpintero, ya que el segundo estadio (el del carpintero que hace la cama) adopta el papel del *demiurgo*, con todo lo que esto supone en cuanto el lenguaje como mediador-reductor para el acceso a la auténtica realidad.

²⁷⁴ Han sido varios los autores que han tratado el llamamiento directo del autor a los receptores. En el caso de la gramática española, Salvador Fernández Ramírez (Fernández Ramírez, 1986: § 16) tiene un apartado dedicado al "Tratamiento del lector, del oyente, del público"; Rutkowski (Hernadi, 1978: 47-104) fundamenta su teoría de los géneros literarios en el llamamiento directo del autor a los receptores.

ficcionaliza su mismo 'yo' con el uso de la primera persona.²⁷⁵ Aquí cobran su definitiva trascendencia las opiniones de Harshaw y Pavel vistas anteriormente: la ficción, como marco de referencia interno, puede modelizarse por medio de estructuras ontológicas de la realidad (el campo de referencia externo) y, así, los elementos del mundo real son ficcionalizados.²⁷⁶ Como afirma de modo magnífico Félix Martínez Bonati,

desde la década de los cincuenta se ha venido señalando con insistencia que estas dimensiones [las dimensiones expresivas y apelativas del discurso] no son meramente las relaciones reales y externas del autor y el lector con la obra y su tema, sino, a la vez, estructuras imaginarias e internas de lo vivido en su lectura. Hemos aprendido a percibir la diversidad, a veces sutil, del autor y hablante interno, lector y destinatario implícito, realidad y visión ficticia. La inmediatez lingüística con que se comunican el emisor y el receptor ficticios dentro de la obra literaria, no es idéntica con la comunicación, remota y de hecho impersonal, entre el autor y su público. La situación comunicativa que preferentemente describen lingüísticos y semiólogos no es necesariamente l[a] que tiene lugar en la vida histórica de las letras. En la literatura, la situación comunicativa lingüística, en sentido estricto, es la estructura interna de la obra.

(Martínez Bonati, 1987: 68)

El mismo Martínez Bonati ha sabido concretar de manera certera este fenómeno que nosotros denominamos doble ficción:

“La representación es, pues, un objeto *doble*. Se da, en su función normal, como otro objeto. Y se da ella misma como objeto, cuando la sacamos, reflexivamente, de su función.”

(Martínez Bonati, 1992: 105).²⁷⁷

Mario Vargas Llosa, por su parte, también ha sabido expresar con nitidez esta situación de la ficción en la novela. Porque, si bien el poder

²⁷⁵ Esta es la opinión del profesor Tomás Albaladejo respecto a la entidad semántica y pragmática de la ficcionalidad: “En mi propuesta semántica de elucidación de la ficción, el carácter ficcional está en la propia construcción referencial que está diferenciada de la realidad efectiva, por lo que dicho carácter es de constitución semántica, aunque resulte actualizado comunicativamente en la relación entre autor y receptor.” (Albaladejo, 1992: 63)

²⁷⁶ Según Fernando Gómez Redondo, “la ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen que de lo real puede constituirse. Es más: la ficción es la única imagen de la realidad que puede conocerse. O lo que daría igual: a través de la ficción, el individuo puede ponerse en contacto con la realidad que le rodea.” (Gómez Redondo, 1994: 128). Y más adelante afirma: “la ficcionalidad permite describir el modo en que el autor transforma todos los conocimientos que posee en planos constituyentes de la materia textual.” (Gómez Redondo, 1994: 131)

²⁷⁷ Cf. con las palabras de García Barrientos (1996: 36): “En la literatura de ficción no sólo son ficticios los objetos representados, su contenido o referente, sino también el mismo discurso que los representa. En ella se habla de mundos y de seres imaginarios; pero también es imaginario el propio acto de hablar: la dicción es también una ficción.”

de persuasión de una novela consiste en “acortar la distancia que separa la ficción de la realidad y, borrando esa frontera, hacer vivir al lector aquella mentira como si fuera la más imperecedera verdad” (Vargas Llosa, 1997: 36), para el novelista hispano la sublimación literaria consiste es la ficción misma: “Naturalmente, la soberanía de una ficción no es una realidad, es también una ficción. Mejor dicho, una ficción es soberana de una manera figurada” (Vargas Llosa, 1997: 37).

Esta “doble ficcionalidad” está en estrecho paralelismo con los actos de habla ilocutivos y los macroactos literarios de ficción, tal y como han sido planteado su estudio en páginas anteriores. Mediante tales actos quedan vinculados el fenómeno literario pragmático externo con el fenómeno literario pragmático interno, lo que equivale a sostener que podemos relacionar ciertas categorías pragmáticas existentes fuera del texto literario con ciertos elementos presentes en la construcción literaria.

Porque no hay que olvidar que el estudio del nivel pragmático de la obra de arte verbal adquiere gran importancia cuando se estudian los factores de la construcción sintáctica del texto, postura que ya insinuaba María del Carmen Bobes (Bobes, 1975: 70 y 72) y que condujo a un magistral estudio de esta perspectiva en *Cántico* de Jorge Guillén. Los actos de habla, por ende, guardan relación con las estructuras sintácticas y con las semánticas.²⁷⁸

La relación de todos estos elementos semióticos es evidente si tenemos en cuenta la presencia ficcionalizada del plano de enunciación y del de recepción en el interior de la misma obra en evidente paralelismo isomórfico con la situación comunicativa en el lenguaje estándar.

²⁷⁸ Como afirma Teun van Dijk (Dijk, 1988: 62), “El interés que tiene la lingüística y la gramática en el estudio de los actos de habla no está únicamente en especificar las condiciones contextuales para tales actos, sino también en relacionar los actos de habla con las estructuras de superficie y con estructuras semánticas que subyacen en la emisión utilizada para lograr un acto de habla.”

Por este motivo, los macroactos literarios de ficción son una parte inherente de la construcción del texto literario, tanto bajo el punto de vista del emisor como del receptor.²⁷⁹

Esto nos conduce, ampliando el término del campo narratológico al literario en general, a hablar de la existencia de un pacto pragmático-sintáctico o pacto de ficción, entendido como el pacto a través del cual el macroacto literario de ficción mantiene una relación pragmática del signo verbal con sus intérpretes y, a la vez, una relación sintáctica con los elementos mismos de ese mensaje verbal. Darío Villanueva (Villanueva, 1991d) establece una interesante relación entre la *epojé* fenomenológica de Husserl y el pacto de ficción: “La lectura literaria es [...] una verdadera ‘epojé’, que exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga.” (Villanueva, 1991d: 122). Para el rector compostelano, el pacto de ficción condiciona la actitud hermenéutica del lector (Villanueva, 1991d: 122-123). Esta *epojé* supone, por un lado, la suspensión de las reglas de verificabilidad propias de cualquier enunciado lingüístico estándar, pero, ante todo, tras esa renuncia a todo rigor subsiste el juego mismo de la ficción. No obstante, habría que plantearse si debe descargarse todo el estatuto ficcional en el terreno pragmático, o sería más prudente concederle a la ficción un por otro lado evidente e insalvable estatuto semántico. Páginas más adelante trataremos por extenso la teoría de Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1987), que distingue un componente pragmático y un componente de representación, esto es, la vinculación que hacemos nosotros en la Literatura entre la parte no formal y formal del texto al enlazar la pragmática con sus aspectos sintácticos.²⁸⁰

²⁷⁹ Cf. Ohmann, 1987: 45-46. Por tanto, “el texto apela necesariamente a un interlocutor. La relación con el trasfondo implica la relación con otro, real o virtual, individual o genérico, explícito o postulado” (Núñez y del Teso, 1996: 204)

²⁸⁰ Uno de los precedentes filosóficos de esta “doble mimesis” o doble ficcionalidad lo encontramos en la *Crítica de la Razón Pura* de Kant (Kant, 1989) en su divulgadísima distinción

Sin embargo, es necesaria una advertencia metodológica. Se ha visto en apartados anteriores la importancia que tienen las posiciones pragmáticas y semánticas de la obra, así como la decisiva importancia ejercida por la intertextualidad para el análisis literario. Esto nos hace subrayar, como ha advertido Gérard Genette (y Jorge Urrutia) que en este pacto de ficción los indicios pueden ser narratológico-textuales, pero también existen indicios paratextuales, temáticos, estilísticos:

«No todos los “indicios” de la ficción son de índole narratológica, en primer lugar porque no todos son de índole textual: en la mayoría de las ocasiones, y quizás cada vez con mayor frecuencia, un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas *paratextuales* que ponen al lector al abrigo de todo error y cuya indicación genética *novela*, en la cubierta o en la portada, es un ejemplo entre muchos otros. Además, porque alguno de sus indicios textuales son, por ejemplo, de índole temática (un enunciado inverosímil con “El roble dijo un día a la caña...” no puede ser sino ficcional) o estilístico [...]. Los nombres de personajes tienen a veces, a semejanza del teatro clásico, valor de signos novelescos. Ciertos *incipit* tradicionales (“Érase una vez”, “*Once upon a time*” o, según la fórmula de los cuentos mallorquines citada por Jakobson: “*Això era i no era*”) funcionan como marcas genéricas y no estoy seguro de que los llamadas comienzos “éticos” de la novela moderna [...] no constituyan señales tan eficaces o incluso más eficaces: más emancipados, sin duda alguna, en su recurso a la presuposición de existencia, por su exhibición de una familiaridad y, por tanto, una “transparencia”, de los personajes, que los comienzos “émicos” del cuento o la novela clásica.»

(Genette, 1993: 72-73)

También Jorge Urrutia (Urrutia, 1992: 70-71) afirma que fórmulas como la de “En aquel tiempo...”, “Hace ya muchos años...”, “Érase que se era...”, etc. son indicadores pragmáticos de la literariedad de un texto. Otros indicadores serían para Urrutia la métrica, las distribuciones espaciales (capítulos, etc.), los prólogos, textos introductorios y conclusivos en general, e, incluso, cuestiones referentes a la edición, tinta, papel, etc.

entre fenómeno (*Phänomen*, *Phänomenon*) y nómeno o númeno (*Noumenon*). Recordemos que para Kant existía una manifestación externa de los fenómenos, mientras que existía una dimensión oculta, y probablemente paralela a ellos, no manifestada. No está de más tener presente, por otra parte, que el maestro alemán sentía una profunda desconfianza hacia el númeno, por cuanto, desde un punto de vista negativo, hacía referencia a lo que no puede ser conocido, o, al menos, no puede serlo de modo científico. Afortunadamente, en el terreno literario tanto fenómenos como númenos son mucho más accesibles que los ejes sobre los que se sustenta la metafísica, pues la interrelación literaria del yo y de la realidad en las obras de arte verbales ha contado con afortunados y atinados análisis teóricos que cuentan ya con una larguísima tradición.

Acabaremos este apartado introductorio con una de las aplicaciones más inteligentes que versan sobre las manifestaciones textuales de instancias extratextuales. Nos referimos al trabajo de Genette sobre la inmanencia y la trascendencia. Comienza distinguiendo Gérard Genette (1994: 106 y ss.) entre inmanencia y manifestación. La inmanencia es única, pues forma parte de la abstracta idealidad de una novela, de una receta de cocina, etc. Sin embargo, la manifestación adquiere diversas formas, no sólo por el soporte material, sino también porque puede cambiar su entidad (una composición escrita puede hacerse oral, etc.). A continuación, Genette (Genette, 1994: 107-108) expone un interesante elenco de formas inmanentes con su correspondientes formas de manifestación, que nosotros adaptamos a continuación:

Inmanencia	TEXTO LITERARIO	
Manifestación	Dicción	Escritura
Inmanencia	TEXTO MUSICAL	
Manifestación	Ejecución	Partitura
Inmanencia	COREOGRAFÍA	
Manifestación	Danza	Notación
Inmanencia	OBRA ARQUITECTÓNICA	
Manifestación	Edificio	Plano
Inmanencia	OBRA CULINARIA	
Manifestación	Plato	Receta
Inmanencia	PUESTA EN ESCENA	
Manifestación	Representación	Didascalias
Inmanencia	MODA	
Manifestación	Vestido	Patrón

La manifestación, por su parte, puede expresarse a través de la ejecución y a través de la (de)notación²⁸¹ (Genette, 1994: 111). Además,

²⁸¹ Genette utiliza este término (1994: 109) porque esos tipos de manifestación establecen la lista de propiedades constitutivas del objeto ideal, y lo intentan con más o menos éxito.

también puede distinguirse entre objetos (persistentes) y eventos (efímeros). La distinción entre ejecución y (de)notación puede apreciarse en el siguiente cuadro (Genette, 1994: 113).

ASPECTO \ Modo	EJECUCIÓN	Denotación
Objetos	Edificios Jardines Platos Perfumes Joyas	Escritos Partituras Guiones Planos Fórmulas
Eventos	Dicción de textos Danza Ejecuciones musicales Actuaciones teatrales	Dicción de guiones

Pero el teórico francés se vuelve cada vez más ambicioso en su estudio, y profundiza ahora en las diferencias entre los objetos ideales y los objetos ejemplares (Genette, 1994: 114 y ss.)²⁸², a lo que se suma la diferencia entre objetos genéricos y objetos individuales. Genette, en una serie de tablas sucesivas (1994: 120 y ss.) va exponiendo estos conceptos. Por ejemplo:

OBJETOS	Genéricos	Individuales
Ideales	A El concepto de mesa	B La palabra <i>mesa</i>
Reales		C Esta aparición de la palabra <i>mesa</i>

²⁸² Por ejemplo, podemos hablar de la obra *Misericordia* de Pérez Galdós como un “individuo” ideal, mientras que el ejemplar que poseo yo (en este caso es necesario abandonar el plural académico) de la obra sería el “individuo” material.

OBJETOS	Genéricos	Individuales
Ideales	A Poemas	B <i>Palabra sobre palabra</i>
Reales		C Este ejemplar de <i>Palabra sobre palabra</i>

OBJETOS	Genéricos	Individuales
Ideales	A Sinfonías	B <i>Sinfonía n.º 6 (Pastoral)</i>
Reales		C Esta ejecución de la <i>Sinfonía n.º 6 (Pastoral)</i>

Esto en cuanto a la inmanencia. Genette, a continuación, estudia la trascendencia (Genette, 1994: 185 y ss.), que es otro modo de existencia de las obras. En la trascendencia, la obra puede llegar a desbordar la relación que mantiene con el objeto material o ideal y es, por tanto, un suplemento de la inmanencia. No es posible concebir una obra sin inmanencia, pero sí es posible concebir una obra sin trascendencia, al menos en teoría.

Genette distingue tres modos de trascendencia:

- **La trascendencia por pluralidad de inmanencia o inmanencias plurales** (Genette, 1994: 187 y ss.). Aparece este modo cuando una obra emana no en un objeto o grupo de objetos vinculados de manera más o menos estrecha, sino en varios objetos recurrentes pero no idénticos. Genette lo formula simbólicamente así: n objetos de inmanencia para 1 obra. Las inmanencias plurales constituyen una forma de trascendencia que afecta a los dos regímenes de inmanencia. Tiene como denominador común que una obra manifiesta su inmanencia en varios objetos que no son idénticos o, siendo más precisos, no se conciben como idénticos e intercambiables. Esto es lo que diferencia los objetos múltiples de los

objetos plurales.²⁸³ Este sería el caso, por ejemplo, de las réplicas en pintura, las adaptaciones en literatura o música, en las que esas adaptaciones coexisten con el texto o partitura original. Genette expone alguno de los modos de adaptación: en literatura, la traducción; en música, la transcripción y la transposición. Otro modo de pluralidad de inmanencias sería el de los retoques, arreglos o modificaciones, que corroboran que las obras de arte siempre se encuentran en un estado genético de formación. Otro modo sería el de las esferas de influencia (*mouvances*) (Genette, 1994: 224 y ss.). En la literatura oral²⁸⁴, sea ésta recitada o cantada, la pluralidad la introduce cada intérprete a través de la “improvisación”. Este tipo de transmisión oral vive de las variantes que introduce el intérprete. Cuando los manuscritos medievales prolongan por medio de la escritura estas obras, prolonga las variantes debido a las “faltas” de transcripción: “La liberté d’improvisation du jongleur se transmet ainsi au scribe, qui ‘décline’ à sa façon un texte que est un peu celui d’un autre et un peu le sien.” (Genette, 1994: 225). Esto no hace sino avalar que en este tipo de transmisión el concepto de obra no es el que tenemos nosotros en la actualidad. También pueden considerarse en esta relación las “series hipertextuales” (Genette, 1994: 227) que aparece en obras con un tema en común, como puede ser, por ejemplo, el de *Edipo*. Otro modo sería el de las *performances* (Genette, 1994: 227 y ss.). Las *performances*, por su propia esencia, son acontecimientos únicos y no susceptibles de repetición; ahora bien: las *performances* suelen ser una performance de ejecución. Por lo tanto, pueden compararse las sucesivas ejecuciones y tratarla como obras.

²⁸³ “Les oeuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n’est pas un artefact technique, mais procède pleinement d’une intention auctoriale, comme lorsqu’un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d’en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même oeuvre que comme une *autre oeuvre*.” (Genette, 1994: 188).

²⁸⁴ En una concepción que nos será a nosotros de extraordinario valor en otro apartado.

- **La trascendencia por parcialidad de inmanencia o manifestaciones parciales** (Genette, 1994: 239 y ss.). Aparece este modo cuando una obra se manifiesta de manera fragmentaria o indirecta. Genette formula este modo como sigue: $1/n$ objeto de inmanencia para 1 obra. Aquí, la obra excede o desborda su inmanencia. Es el caso de las obras se encuentran, sea por la vía que sea, en un estado defectivo en el que algunas partes o aspectos están fuera de nuestro alcance receptor. Puede adoptar dos formas: la manifestación lacunar (el ejemplo de la *Venus de Milo* es un claro exponente) y la manifestación indirecta (*La Gioconda* en una reproducción). La manifestación indirecta da cuenta de una ausencia definitiva o momentánea que proporciona un conocimiento más o menos preciso de la obra. Genette distingue dos modos de manifestación indirectas, con sus correspondientes subdivisiones:
 - Régimen autobiográfico, que tiene cuatro manifestaciones: la copia manual, la reproducción a través de la imprenta; los documentos, grabados, fotos, descripciones verbales; las versiones o réplicas, que pueden funcionar como manifestaciones indirectas.
 - Régimen alográfico, que puede manifestarse por reproducción ni copia, pero sí por documentos y por versiones. Muchas obras no se conocen más que por su traducción; muchas obras musicales no se conocen más que en una versión de un instrumento; muchas obras de la antigüedad sólo pueden conocerse a través de resúmenes y extractos.
 - Además de las copias, reproducciones, documentos y versiones, Genette distingue también otro tipo de manifestación parcial, que es el de las “obras hipertextuales” (Genette, 1994: 250 y ss.), que son obras derivadas de otras anteriores por transformación o por imitación. Sería el caso de conocer la *Odisea* a través de Joyce,

por ejemplo. Incluso puede darse el paso de un salto de un arte a otro.

- **La trascendencia por pluralidad de obras u obra plural** (Genette, 1994: 259 y ss.) En este caso, un único objeto de inmanencia determina o soporta varias obras. La fórmula simbólica sería n obras para 1 objeto de inmanencia. En este modo de trascendencia, la obra excede de su inmanencia en virtud de una pluralidad. Pueden darse transformaciones físicas debido al paso del tiempo o por un agente externo agresivo. En tanto que inscritas en un tiempo y un espacio, y ligadas a una materia, las obras cambian su identidad constantemente, “on ne regarde deux fois le même tableau, on n’entre deux fois dans la même cathédrale” (Genette, 1984: 265). Además, hay casos de recepciones plurales desde el punto de vista funcional. Los casos en los que con unos mismos trazos encontramos dos dibujos son conocidos por todos. El ejemplo más famoso sea, quizá, el del la suegra-nuera de Boring, tan utilizado y explicado en psicología cognitiva en el tema de la percepción.

2.5.1 LA LITERATURA Y LA COMUNICACIÓN

A. LA COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA

Antes de entrar en las relaciones y concepciones de la Literatura como comunicación se antoja necesario sentar los principios básicos de la comunicación lingüística y estudiar los modelos de la misma.

La lengua posee dos funciones esenciales: representar el pensamiento y comunicarlo. Bertrand Russell, por ejemplo, lo expresaba con claridad meridiana: “El lenguaje tiene dos fines primarios, la expresión y la comunicación” (Russell, 1983: 70).²⁸⁵ Estas

²⁸⁵ Esto no obsta para que el carácter primario de la lengua como comunicación haya sido negado, por ejemplo, por Chomsky en una entrevista recogida por José Manuel Blecua (Rigau, 1988; 183)

dos funciones enlazan con nuestro concepto de “doble mimesis”, dado que, en primer lugar, la lengua (y la Literatura) son representaciones en el ámbito semántico y, en segundo lugar, estas representaciones del ámbito semántico cumplen, a su vez, tanto una función comunicativa como una representación sintáctica de esa función comunicativa.

Empecemos por el principio. Para que exista comunicación, tiene que existir en la mente algo comunicable (Izquierdo, 1980: 3-4). Esta existencia se hace posible mediante la operación –o “anteoperación”– retórica denominada *intellectio*. Mediante esta operación el orador examina todos los aspectos relativos a la causa. Aplicando el concepto a la comunicación lingüística, puede decirse que, sin conocimiento de lo comunicado –y de lo comunicable– no es posible el intercambio lingüístico.²⁸⁶

Hemos de recordar, además, en lo relativo al modelo de comunicación humana, que éste procede de la teoría informática²⁸⁷ (Izquierdo, 1980: 180-181), que, a su vez, queda englobado dentro de la teoría general de la información (Pottier (dir.), 1985: 290). Por esta razón, son necesarios unos requisitos metodológicos para que la aplicación del modelo informático a la comunicación humana sea correcta (Izquierdo, 1980: 211-213).

La variedad de propuestas teóricas sobre modelos de comunicación alcanza límites que lindan en lo apabullante. Nosotros intentaremos aquí dar cuenta muy brevemente de alguno de los más importantes o de los más relevantes para nuestra investigación.

²⁸⁶ Para todo lo referente a la *intellectio* pueden consultarse: Lausberg, 1984: § 97, Chico Rico, 1987: 93 y ss.; Chico Rico, 1989; Chico Rico, 1998b; Albaladejo, 1989: 65-71.

²⁸⁷ Por lo tanto, es imprescindible tener en cuenta los presupuestos que esta aplicación del modelo informático al modelo de comunicación humano conlleva (Izquierdo, 1980b: 1 y desarrollo en las páginas siguientes) y para el que hay que tener en cuenta un mecanicismo latente (Izquierdo, 1980b: 13-15). Para el profesor José María Izquierdo la aplicación del modelo informático al modelo de la comunicación humana conlleva una serie de problemas que es necesario subsanar (Izquierdo, 1980b: 2-12).

Uno de los que más aceptación ha tenido ha sido el propuesto por Karl Bühler (Bühler, 1979: 48.52) en el que se tienen en cuenta los "Objetos y Relaciones", el "Emisor" y el "Receptor", que giran en torno a "S" o fenómeno acústico concreto. Según se oriente ese fenómeno acústico concreto hacia uno de esos tres elementos, se obtendrán, respectivamente, tres funciones del lenguaje, que son, respectivamente, la Representativa, la Expresiva y la Apelativa.

El modelo de Jakobson²⁸⁸, que fue objeto de la famosa comunicación al Congreso de Bloomington (Indiana) en 1960 (Jakobson, 1984), como el de Karl Bühler, relaciona unos componentes del proceso comunicativo con unas funciones que les son propias:

El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un "referente", según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer una comunicación.

(Jakobson, 1984: 352-353)

Como hemos apuntado, cada componente del modelo de comunicación determina una función del lenguaje (Jakobson, 1983: 353), aunque Roman Jakobson advierte que en los mensajes lingüísticos no se da una única función, sino una función predominante que no impide la existencia de funciones secundarias (Jakobson, 1983: 353). Jakobson asocia la función referencial al contexto (Jakobson, 1984: 353); la función emotiva al destinador (Jakobson, 1984: 353-355); la función conativa al destinatario (Jakobson, 1984: 355)²⁸⁹; la

²⁸⁸ Izquierdo (1980) estudia la procedencia de la teoría de la información --que tuvieron su inicio en la informática-- de las ideas de Jakobson. Vidal Lamíquiz, asimismo, estudia los sistemas de comunicación en el seno de la teoría de la información (Lamíquiz, 1987: 11-16). Cf. Baylon y Mignot, 1996: 49-59, 83 y ss.

²⁸⁹ Jakobson nos señala que estas tres primeras funciones, esto es, la referencial, la emotiva y la conativa, eran a las que se limitaba, el modelo de Bühler (Aldaladejo, 1983: 141), y que son asociables con las tres personas gramaticales: 'él' (de lo que se habla), 'yo' y 'tú' (Jakobson, 1984: 355). Para José María Izquierdo el modelo de Jakobson "representa un simultáneo avance

función fática al contacto (Jakobson, 1984: 356-357); la función metalingüística al código (Jakobson, 1984: 357-358); y por último, la función poética al mensaje (Jakobson, 1984: 358-359 y 360-395)²⁹⁰.

Por su relevancia como función eminentemente pragmática, dediquemos siquiera unas palabras a la función fática, que tiene misiones comunicativas muy concretas para asegurar que el intercambio lingüístico se mantiene con unas garantías totales, en lo físico –que el canal no se interrumpa, que no sea “defectuoso”, en lo psíquico –esto es, que un defecto de atención del receptor no afecte a la “conexión psicológica” de la comunicación (Baylon y Mignot, 1996: 87), en lo conceptual²⁹¹ y en la plena solidaridad psicosociológica para que el contacto siga vivo.²⁹² Otros, autores, como Martínez Bonati, critican el concepto de función fática y opinan que, más que de una función del lenguaje, la función fática no es sino una matización dentro de la función general de comunicación (Martínez Bonati, 1992: 17).

Al hilo de lo dicho, y siguiendo con la propuesta de Jakobson, parece claro que la lista de funciones que no está cerrada, ya que, por ejemplo, dentro de la función referencial, puede distinguirse, como

y retroceso" (Izquierdo, 1980: 183), pero cae en el error de asociar el contexto de Jakobson a la situación y no al referente, que es, genuinamente, lo que pensaba Jakobson.

²⁹⁰ La excesiva importancia concedida por Jakobson a la función poética, denunciada por muchos, es en cierta medida explicable por la naturaleza del congreso en que la comunicación fue expuesta.

²⁹¹ “Las cláusulas *fáticas* tiene[n] como función [...] iniciar o establecer el contacto comunicativo; pero no en un sentido puramente formal de llamar o atraer la atención del destinatario, sino en el de establecer el fondo común de conocimientos sobre el que se van a asentar los nuevos contenidos que el texto va a dar a conocer. Si falla la función fática, los enunciados resultan chocantes, como si la comunidad previa del emisor y locutor fuera menos sólida de lo que se presumía.” (Núñez y del Teso, 1996: 165)

²⁹² “Los orígenes de la comunicación social hay que buscarlos en la inclinación innata de los seres humanos a reunirse, a estar juntos y a disfrutar de la mutua compañía. En el plano de la interacción verbal, esta inclinación halla su exponente más característico en la *comunidad fática*, cuya función primaria consiste en crear un ambiente de solidaridad que permita entablar una conversación placentera para los interlocutores. Para alcanzar esta finalidad, es condición necesaria evitar que se produzca la tensión psicosocial inherente a situaciones potencialmente comunicativas en las que deja de desarrollarse un intercambio verbal. [...] Siendo una categoría normativa, la comunicación fática se manifiesta como realización lingüística de una máxima que, de acuerdo con la índole del intercambio verbal, se define positivamente en términos de *Sigue hablando* o negativamente en términos de *Evita el silencio*. Los temas de la comunidad fática son estereotipos, por lo que el contenido de lo comunicado suele carecer de valor informativo.” (Haverkate, 1994: 57-58)

veremos inmediatamente, entre situación y cotexto, por lo que podrían deslindarse de aquélla dos funciones: la función deíctica y la función anafórica (Baylon y Mignot, 1996: 88).

Por lo dicho, creemos indispensable aclarar aquí una confusión bastante frecuente en los estudios literarios. Se ha venido asociando el contexto formulado por Jakobson a lo que en otra terminología es llamado situación, mientras que, según las mismas palabras de Jakobson, el contexto en el modelo de esta gran lingüística ha de ser entendido como referente (Jakobson, 1984: 352)²⁹³. No obstante, pensamos que la confusión, en este caso, no ha sido ni mucho menos perjudicial de cara al establecimiento de un modelo de la comunicación humana, ya que en éste ha de estar presente tanto el referente como el contexto o situación.²⁹⁴

Existen otros muchos modelos de la comunicación lingüística²⁹⁵. De todos ellos destacamos el que expuso Dieter Wunderlich (Wunderlich, 1972) durante su intervención en un coloquio sobre gramática

²⁹³ La extensión del contexto en un modelo de comunicación debería abarcar y distinguir la situación, el cotexto y el referente (Baylon y Mignot, 1996: 84).

²⁹⁴ Puede que sea el modelo de Roman Jakobson el que más éxito haya tenido entre los estudiosos de la lingüística y de la teoría de la literatura. En líneas generales, podemos decir que el modelo es válido siempre que se tengan en cuenta algunas matizaciones y modificaciones. Desde nuestra perspectiva, pensamos que, en primer lugar, hay que separar nítidamente el referente del contexto y, en segundo lugar, hay que separar el cotexto (las relaciones sintácticas en la misma obra, en obras del mismo autor o en obras de un grupo, época, etc.) del contexto o situación (los aspectos históricos, sociales, etc.). Para la distinción entre cotexto y contexto, véanse los trabajos citados por Tomás Albaladejo en Albaladejo, 1986: 23n. Cf. asimismo, con la terminología de contexto/situación respectivamente, Schmidt, 1977: 42n y Pottier (dir.), 1985: 71-72. Justificamos la separación entre referente y contexto porque, por ejemplo, en una novela histórica y en una novela de ciencia ficción, por poner ejemplos evidentes, el referente y el contexto sociohistórico de producción no son coincidentes. Otra posible división sería la que tuviese en cuenta la distinción, dentro del contexto --siempre separado del referente--, entre un "contexto interno", el contexto de la obra en sí misma, y un "contexto externo", dividido a su vez en "situación", los aspectos sociales e históricos, y "contexto estético", que imbricaría la obra estudiada con obras del mismo autor, momento histórico, grupo temático, etc. y la relación de la obra con otras artes.

²⁹⁵ Como el de Meier, el de Kummer, el de Wunderlich (Schmidt, 1977: 11-118. El mismo Schmidt propone su modelo en las páginas 128-132. Puede verse, asimismo, una extensa exposición de un modelo de comunicación según los presupuestos básicos de la "ciencia empírica de la literatura" en Schmidt, 1991: 85 y ss. Las citas referentes a modelos comunicativos serían interminables. Podemos encontrarlos en obras de Eco, de Malmberg y un largo etcétera.

generativa en Stettenfels durante 1968. Wunderlich, bien es cierto, no se proponía tanto formular un modelo de comunicación como describir un situación de habla poniendo especial énfasis en la interrelación entre emisor y receptor: "l'interrelation entre locuteur et auditeur ne se laisse pas réduire à quelque forme de contenu cognitif de l'énoncé, mais elle représente l'effet irréductible propre de la communication linguistique" (Wunderlich, 1972: 49). Wunderlich (1972: 49) expone la situación de enunciación en la fórmula siguiente:

Sit=<Oc, Aud, d, l+p, Phon, cont, Présup, Intent, Rel>

que, desarrollados sus elementos, expresamos de la forma que sigue²⁹⁶: *Loc* = locuteur (Sprecher; addresser; destinador); *Aud* = interlocuteur (Angesprochener; addressee; destinatario); *d* = moment de l'énonciation (Zeit des Äusserung –Sprechseit–; time; tiempo); *l+p* = lieu et espace perceptif du locuteur (Ort und Wahrnehmungsraum des Sprechers; location and setting; lugar y espacio perceptivo/de percepción del hablante); *Phon* = particularités phono-syntaxiques de l'énoncé (Phonologisch-syntaktische Eigenschaften der Äusserung; phonological-syntactic properties of the utterance; propiedades fonológico-sintácticas del enunciado); *Cont* = contenu cognitif de l'énoncé (Kognitiver Inhalt der Äusserung; cognitive content of the utterance; contenido cognitivo del enunciado); *Présup* = présupposition du locuteur, nécessairement liée à l'énoncé, que contiennent al menos cinco subcomponentes [que, para no alargarnos demasiado, no exponemos aquí] (Voraussetzung des Sprechers; presuppositions; presuposiciones); *Intent* = l'intention du locuteur liée à cet énoncé (Intention des Sprechers; intentions of the speaker; intenciones del hablante); *Rel* = l'interrelation entre locuteur et interlocuteur établie par cet énoncé (Interrelation von Sprecher und

²⁹⁶ Hemos utilizado la versión francesa. Añadimos los términos originales en alemán, así como sus correspondientes en inglés y español, todos ellos correspondientes al trabajo de Oomen (Oomen, 1987) reproducido en el *reading* de José Antonio Mayoral (comp., 1987: 138n). Cf. también Schlieben-Lange, 1987: 104-106.

Angesprochenen; interrelation between speaker and hearer; interrelación entre hablante y oyente).²⁹⁷

No menos interés para nuestros propósitos tiene el programa lingüístico "C-I-T" de Harald Weinrich. Weinrich (1981: 7-8) hace una interesantísima aportación al tema que estudiamos, pues incide en una concepción lingüística en el que priman los aspectos pragmáticos-comunicativos-textuales. Weinrich parte de un programa de investigación de la lingüística que parte de tres conceptos: "todos los enunciados de esta ciencia pueden orientarse por los conceptos Comunicación (C), Instrucción (I) y Texto (T) como conceptos lingüísticos fundamentales." (Weinrich, 1981: 7). Veamos lo que entiende Weinrich por cada uno de ellos.

- "*Comunicación* se entiende en el sentido del modelo simple (y que entretanto se ha vuelto ya trivial) de la comunicación." (Weinrich, 1981: 7).
- "El concepto *Instrucción* sirve para dinamizar el modelo de comunicación. Todo signo (más grande o más pequeño) intercambiado entre los participantes en la comunicación se entiende como una instrucción (o con un término sinónimo: indicación) que da el hablante al oyente de que éste se comporte de un modo determinado en una situación apropiada. Por ese motivo todas las descripciones lingüísticas tienen una forma imperativa y utilizan un concepto "intransitivo" de significado: el hablante da a entender *al* oyente cómo ha de conducirse caso de que quiera seguir el juego

²⁹⁷ Más adelante trataremos de los tres principales componentes del modelo de comunicación: emisor, mensaje y receptor. Para no extendernos demasiado en los demás componentes, proporcionamos las siguientes referencias para el estudio de los mismos: cotexto o contexto sintáctico: Izquierdo, 1980: 194-197; Marchese y Forradellas, 1986: 78-79 (la intertextualidad es un punto de estudio muy importante en lo que concierne al estudio del cotexto); contexto o situación: Izquierdo, 1980: 197-202; Albaladejo, 1983: 193; Lázaro Carreter, 1987b: 160-162; Marchese y Forradellas, 1986: 54 y 78-79; referente: Izquierdo, 1980: 192-194; Lázaro Carreter, 1987b: 160-162; Marchese y Forradellas, 1986: 343-344; canal: Izquierdo, 1980: 202-211; código: Marchese y Forradellas, 1986: 57-59; Izquierdo, 1980: 187-188. En estas obras podrán encontrarse más registros bibliográficos.

lingüístico. De ahí que también se prefiera analizar el proceso de la comunicación desde la perspectiva del oyente, porque sólo ésta permite reconocer si ha tenido éxito la comunicación, es decir, si el oyente ha podido o no seguir las instrucciones del hablante." (Weinrich, 1981: 7-8).

- "El concepto *Texto* dice que el análisis comienza con la unidad máxima delimitada por interrupciones ostensibles en la comunicación, con el texto-en-la-situación. Puede tratarse de un texto exteriorizado oralmente o por escrito. Por segmentación se obtienen unidades más pequeñas." (Weinrich, 1981: 8).

El programa lingüístico de Weinrich, por lo tanto, parte de una función general de comunicación para descender a la "instrucción" o el análisis del intercambio lingüístico entre los sujetos sometidos a una situación de habla. La analogía del concepto de "Instrucción" de Weinrich y la teoría de los actos de habla es más que patente. Por último, el estudioso alemán acoge los dos aspectos anteriores en un ámbito lingüístico textual general que asume, como nivel máximo, cualesquiera otros niveles más pequeños. Se trata, en suma, de un proyecto ordenado, coherente y jerarquizado que puede ser de gran interés para el estudio de la comunicación lingüística humana.

Aunque tampoco nació en su origen con la pretensión de erigirse en un modelo de comunicación, es de ineludible mención el estudio de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo o TeSWeST ampliada II, que tiene para nosotros un interés especial pues, entre otras muchos aspectos, defiende una concepción de la pragmática lingüística como pragmática lingüístico-textual.²⁹⁸. La TeSWeST²⁹⁹,

²⁹⁸ Para los motivos de una teoría del texto con base pragmática, véase Schmidt, 1977: 31-39.

²⁹⁹ Nosotros nos valdremos sobre todo de la versión ampliada II de la TeSWeST a partir del no por complejo menos sabroso artículo de Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1987). Para una visión general, puede acudirse a Albaladejo, 1981 (trabajo en el que expone su primera ampliación de la TeSWeST); Albaladejo, 1982; Albaladejo, 1994b; Chico Rico, 1987: 38-47; Albaladejo, 1992: 26; Chico Rico, 1992: 179-181; Chico Rico, 1992b. Para una bibliografía sobre este asunto, acúdase a Albaladejo, 1987: 179n; Chico Rico, 1987: 38-39n).

cuyas siglas provienen del alemán *Text-Struktur Welt-Struktur*, es una teoría que responde a la globalidad, interdisciplinariedad y carácter comunicativo que hemos mencionado como presupuestos esenciales de los estudios actuales sobre la lengua y la literatura, y que nos conducirá a puntos determinantes en el desarrollo de nuestro trabajo (como pueden ser, por ejemplo, el componente pragmático y el componente de representación, la relación de las partes de la semiótica, todos los aspectos referentes a la comunicación lingüística³⁰⁰, etc.).

Tomás Albaladejo empieza subrayando el carácter lingüístico-textual de la pragmática (Albaladejo, 1987: 180-181 y 227; García Berrio, 1979: 146), que hace que en su seno tengan cabida los niveles inferiores. El modelo lingüístico textual de la TeSWeST se nos ofrece, pues, un carácter eminentemente pragmático^{301 302}.

La TeSWeST II tiene en cuenta tanto la parte formal como la no formal del modelo (y que vale tanto para el estudio lingüístico como para el estudio literario)³⁰³:

- Parte no formal:
 - Componente de pragmática textual (que engloba a los dos componentes siguientes).
 - Componente de intensidad textual (sintaxis).

³⁰⁰ Dado el carácter de este estudio, sólo desarrollaremos, si ello es preciso, los puntos correspondientes --sea dentro del componente pragmático, sea dentro del componente de representación; sea en las categorías, sea en los elementos-- al acto de comunicación lingüística, al productor y al receptor.

³⁰¹ Recuérdese lo dicho anteriormente al ocuparnos de la clasificación de la semiótica de Morris. Dice Tomás Albaladejo: "La pragmática lingüística es pragmática lingüístico-textual; está incluida en un ámbito teórico superior: la lingüística textual, de la que no es una parte más entre otras, sino su único ámbito teórico subordinado inmediato, en el que están integrados los ámbitos teóricos sintáctico y semántico, a los cuales corresponde el estudio de los aspectos intensionales, respectivamente, de los textos de lengua natural" (Albaladejo, 1987: 227).

³⁰² La TeSWeST, teoría iniciada por Petöfi, se ha ido enriqueciendo paulatinamente y ha ido matizando diversos aspectos (Albaladejo, 1981; Albaladejo, 1982; Albaladejo, 1987: 181-185; Chico Rico, 1987: 39 y ss.). Para un estudio detenido de los componentes de la TeSWeST II, véase Albaladejo, 1987: 203-225. Nosotros nos detendremos, por ser los componentes que revisten mayor interés para nuestros fines, en el componente de pragmática textual y en el componente de representación, tanto en su parte no formal como en su parte de representación formal (niveles, respectivamente, émico y ético). Para la distinción entre émico y ético, véase, v. gr., Dressler, 1974: 24-25; Albaladejo, 1982: 119-120; Albaladejo, 1987)

³⁰³ Albaladejo, 1986: 25-29.

- Componente de extensión textual (semántica).
- Representación formal:
 - Componente de representación pragmático textual (que incluye a los dos componentes de representación siguientes).
 - Componente de gramática textual (sintaxis).
 - Componente de semántica del mundo (semántica).

1. COMPONENTE PRAGMÁTICO

A la hora de estudiar el acto de comunicación lingüística, Tomás Albaladejo establece, dentro del componente pragmático³⁰⁴, una serie de categorías (adviértase que las categorías son entidades émicas³⁰⁵) de componente pragmático (Albaladejo, 1987: 185-192). El acto de comunicación lingüística (transmisión de un mensaje de un productor a un receptor en un contexto y con un canal y un código) está compuesto de dos (sub)actos, el acto de producción textual y el acto de recepción textual. Dentro de este acto de comunicación lingüística, hay dos subcategorías: la manifestación y la estructura del acto de comunicación lingüística. La manifestación del acto de comunicación lingüística – "es la parte patente de dicho acto" (Albaladejo, 1987: 189)– tiene las dos subcategorías de manifestación de los actos de producción y recepción textual. La estructura del acto de comunicación lingüística es "la estructura subyacente de este acto. En ella están insertas las siguientes variables: productor común, receptor común, texto de lengua natural y contexto de comunicación." (Albaladejo, 1987: 189), con dos

³⁰⁴ "El hecho de que la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo ofrezca una organización [...] que atiende a la producción y a la recepción de textos de lengua natural, implica el carácter pragmático de dicho modelo lingüístico-textual. Los diferentes componentes y categorías del modelo se presentan ordenados según el proceso de síntesis que tiene lugar en el productor y, también, en el recorrido inverso del camino, se presentan dispuestos de acuerdo con el proceso de análisis que en el receptor se produce" (Albaladejo, 1987: 183).

³⁰⁵ Para la distinción entre el plano ético y el plano émico, véase Albaladejo, 1981; Albaladejo, 1987: 184; Albaladejo, 1989: 63. El plano ético es el que está formado por los elementos concretos y particulares, mientras que el plano émico está formado por las categorías, elementos abstractos y generales.

subcategorías del acto de producción y recepción textual, con sus correspondientes contextos de producción y recepción. El productor común es "el constructor del texto de lengua natural" (Albaladejo, 1987: 189) y el receptor común es "el destinatario del texto de lengua natural" (Albaladejo, 1987: 189).

Dentro del componente pragmático (Albaladejo, 1987: 185-194) se encuentran las categorías (que tiene sus correspondientes categorías del componente pragmático –émicas– (Albaladejo, 1987: 185-192) y los elementos de la realidad de la comunicación lingüística –éticos– (Albaladejo, 1987: 192-194).

2. COMPONENTE DE REPRESENTACIÓN

Según Tomás Albaladejo, el componente de representación (Albaladejo, 1981: 130; Albaladejo, 1987: 194-198; Chico Rico, 1987: 40) es, junto al componente de pragmática textual, "otro componente dependiente directamente del marco general de la estructura del modelo lingüístico-textual" (Albaladejo, 1987: 211). "Este componente refleja la parte general del modelo [el componente de pragmática textual], a la cual es paralelo, constituyendo la *reproducción formal de la misma* [el subrayado es nuestro]" (Albaladejo, 1987: 211).

Dentro del componente de representación , están las categorías (que tiene sus correspondientes categorías del componente pragmático –émicas–) (Albaladejo, 1987: 194-196) y los elementos de la realidad de la comunicación lingüística –éticos– (Albaladejo, 1987: 196-198). Las categorías dentro del componente de representación son explicitaciones formales de las categorías de componente pragmático.

Los núcleos de interés que tiene esta teoría, como puede comprobarse, son indispensables para comprender adecuada y precisamente la estructura representativa y pragmática de la comunicación humana.

Tomás Albaladejo profundiza en otros trabajos su estudio sobre la teoría de la estructura del texto y la estructura del mundo aplicándola a puntos concretos como la estructura comunicativa del diálogo (Albaladejo, 1982; Albaladejo, 1982b; cf. Albaladejo, 1984: 167-168)³⁰⁶. El profesor Albaladejo parte de la existencia de dos tipos de estructura comunicativa que, a su vez, suponen dos tipos de actos de comunicación:

- La *estructura comunicativa externa* de la comunicación, que tiene como variables al emisor y al receptor, al texto y el contexto de comunicación (desdoblado, a su vez, en el contexto de emisión y el de recepción). Esta estructura externa existe en cualquier tipo de texto y pertenece eminentemente al ámbito pragmático (cf. Albaladejo, 1982; 226; Albaladejo, 1984: 167). Supone un acto de comunicación real.
- La *estructura comunicativa interna* del enunciado, existente en un texto y que recoge un acto comunicativo (como puede ser, v. gr., el caso del diálogo). Es esta una estructura que subyace a los actos comunicativos textualizados. Esta estructura comunicativa tiene como variables al emisor y al receptor que participan en el acto de comunicación textualizado en el enunciado, las expresiones o texto comunicados en dicho acto y el/los contexto/s de comunicación (desdoblado/s, a su vez, en contexto de emisión y contexto de recepción). Según Tomás Albaladejo la estructura comunicativa interna es tanto de carácter semántico-intensional (ya que tiene en cuenta la dimensión cotextual a la que pertenece) como de carácter pragmático (por su condición comunicativa). Supone un acto de

³⁰⁶ “La considerazione di strutture comunicative testuali esterne ed interne apre la strada al trattamento ed alla classificazione dei testo secondo la loro organizzazione comunicativa. In accordo con il principio di tipologizzazione di García Berrio si può stabilire una tipologia dei testi rispetto alla struttura comunicativa; la struttura comunicativa testuale generale ha una serie di varianti ciascuna delle quali può avere a sua volta altre varianti in modo tale che si ottengano finalmente alcune varianti determinate come terminali di un sistema tipologico-comunicativo-testuale, variante nelle quali vengano integrati i testi concreti secondo le caratteristiche degli stessi.” (Albaladejo, 1982: 159) Cf. Chico Rico, 1987: 203. Francisco Chico Rico, por otra parte, efectúa un interesante estudio práctico de los espacios composicional y pragmáticos y sus relaciones en la organización textual en el nivel de párrafo (Chico Rico, 1987: 161 y ss.)

comunicación textualizado, sea por la vía ficcional, sea por una recolección de una comunicación textual del mundo real. Por tanto, también puede considerarse como parte de la sintaxis semiótica y, más exactamente, en la sintaxis pragmática, a la que denomina Albaladejo “sezione della sintassi testuale che si occupa della comunicazione che ha luogo all’interno del testo.” (Albaladejo, 1984: 167; cf. Albaladejo, 1982: 226)

De esta manera, Tomás Albaladejo ofrece un sugerente análisis de las estructuras comunicativas. Su estudio de la representación formal de la estructura general textual es, obviamente, abstracta, y, por lo tanto, pertenece al ámbito del texto émico o potencial (Albaladejo, 1982: 119-120). Estas estructuras quedan plasmadas, en el ámbito ético, en los textos concretos.

El siguiente paso consiste en realizar una representación de la estructura comunicativa textual que reproducimos en la página siguiente. Para ello el profesor Albaladejo sigue una nomenclatura que la TeSWeST de Petöfi³⁰⁷ adopta basándose en la lógica de predicados (Petöfi, 1978a: 112-113; Albaladejo, 1982: 116).

1. $ECex := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: n ECex \}$
2. $nECex := [\varphi Com] \{s: Eex, g: Rex, c: TO\}$
3. $TO := TB$
4. $TB := \langle ESInT, T\Omega \rangle$
5. $ESInT := \left| \begin{array}{l} EExEex \\ \langle EExEex, EExin \rangle \end{array} \right|$
6. $EexEex := \left| \begin{array}{l} EExGEex \\ \langle EExGEex, EExCEex \rangle \end{array} \right|$
7. $Eexin := \left| \begin{array}{l} EExEin \\ EExinC \end{array} \right|$
8. $EexinC := [\varphi Con-Y_{n(n \geq 2)}] \{ec1: EexEin1, ec2: EexEin2, \dots, ecn: EExEimn\}$
9. $EexCEex := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: nEExCEex\}$
10. $nEExCEex := [\varphi Com] \{s: Eex, g: Rex, o: ECin\}$

³⁰⁷ Exponemos a continuación algunos de los trabajos de János S. Petöfi que pueden servir para introducirse en la TeSWeST incluidos en Petöfi y García Berrio, 1978: Petöfi, 1978a, Petöfi, 1978b, Petöfi, 1978c y Petöfi, 1978d.

11. $ECin := \left| \begin{array}{l} ECinS \\ ECinC \end{array} \right|$
12. $ECinS := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: nECinS\}$
13. $nECinS := [\varphi Com] \{s: Ein, g: Rin, o: EEXEin\}$
14. $ECinC := [\varphi Con-Y_{n(n \geq 2)}] \{ec1: ECinS1, ec2: ECinS2, \dots, ecn: ECinSn\}$
15. $ECinS1 := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: nECinS1\}$
16. $nECinS1 := [\varphi Com] \{s: Ein1, g: Rin1, o: EexEin1\}$
17. $ECinS2 := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: nECinS2\}$
18. $nECinS2 := [\varphi Com] \{s: Ein2 (=Rin1), g: Rin2 (=Ein1), o: EexEin2\}$
19. $ECinSn := [F] \{le: lex, lr: lrx, te: tex, tr: trx, o: nECinSn\}$
20. $nECinSn := [\varphi Com] \{s: Ein1/Ein2, g: Rin1/Rin2, o: EExEimn\}$

Ofrecemos a continuación las claves de lectura de la simbología³⁰⁸ empleada:

- Reescritura bidireccional. :=:
- La estructura de función del predicado está constituida por un funtor (que va entre corchetes) y una serie de argumentos, que van entre llaves.
- Los argumentos son variables o constantes. Los indicadores del papel de argumento o etiqueta de argumento señalan la función que desempeñan los argumentos de una fórmula: «a» (agente, *agent*), «e» (experimentador, *experiencer*), «h» (*habens*), «i» (instrumento, *instrumental*), «o» (objeto, *object*), «s» (origen, *source*), «g» (término o destinatario, *goal*), «c» (contrapartida, *counter-part*), «l» (lugar, *locus o place*), «t» (tiempo, *time*), «ca» (contrayente, *counter-agent*), «ls» (lugar de origen, *place-source*), «lg» (lugar de término, *place-goal*), «ts», tiempo de origen, *time-source*), «tg» (tiempo de término, *time-goal*), «r» (indicador de papel, *role-indicator*).
- Los signos «< >» indican que los elementos incluidos entre ambos constituyen una serie ordenada.

³⁰⁸ La nomenclatura utilizada por el profesor Albaladejo parte de la utilizada por János S. Petöfi, 1973, que se inspira, a su vez, en Fillmore. Puede encontrarse la explicación de esta simbología, junto con las referencias bibliográficas, en Albaladejo, 1982. Las ampliaciones a la TeSTWeST efectuadas por Tomás Albaladejo pueden encontrarse, sobre todo, en Albaladejo, 1981 y Albaladejo, 1987.

- Las dos barras verticales indican que alguno de los elementos recogidos entre ellas pueden reescribir el elemento que se encuentra a la izquierda del símbolo de reescritura.

Desgraciadamente, dada su extensión, no podemos detenernos en el análisis pormenorizado de cada una de las fórmulas. Baste, por lo tanto, con decir que, en cualquier caso, este trabajo muestra a la perfección la isomorfía y paralelismo de los distintos niveles lingüísticos.³⁰⁹ En el caso del diálogo, vemos cómo la estructura comunicativa interna mantiene un paralelismo con la estructura comunicativa externa del acto de comunicación general. Esto por un lado. Por otro, podemos ampliar las miras de algunos estudios sobre el diálogo para llegar a afirmar que cualquier texto, y más si es literario, mantiene esa duplicidad coordinada de estructuras comunicativas. En el fondo, todos los textos suponen un diálogo, ya que están insertos en un proceso comunicativo que cuenta con un emisor y un receptor externos (Schlieben-Lange, 1987; cfr. Bobes, 1992: 63). Tomás Albaladejo (1982: 122-123) distingue por ello entre textos implícitamente dialógicos, esto es, aquellos que, aunque en su estructura externa no son dialogados, suponen una estructura profunda dialogística por contar con un emisor y receptor externos, y textos explícitamente dialógicos, que serían aquellos con forma diálogo en su estructura superficial. No nos detendremos más en este asunto, de momento. Por ahora, baste decir que, por ejemplo, el emisor externo de un texto (productor del texto y, por lo tanto, categoría extratextual) mantiene un homólogo que ha de ser considerado como emisor interno textual. El asunto puede complicarse, porque, a su vez, este emisor interno textual puede dar la palabra a otros emisores internos textuales que, por su parte, pueden otorgar la palabra a otros... Es decir: que en la estructura comunicativa textual no han de distinguirse solamente

³⁰⁹ No olvidemos que todo proceso exige un *sistema* (Hjelmslev, 1971: 19) y que las teorías lingüística tienen como obligación hallar ese sistema subyacente en todo proceso (Hjelmslev, 1971: 21)

entre emisores externos (“autores”) y emisores internos (“personajes”), sino que la complejidad enunciativa de los textos hace que aquéllos tengan sus representantes internos en una variada –y complicada– secuencia de instancias narrativas. Y esto, que ocurre con los emisores, puede hacerse extensivo a los receptores, a los mensajes, a los “tiempos”, a los “lugares”, a los contextos, etcétera.

En su trabajo en italiano sobre la sintaxis pragmática de los textos literarios, Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1984) estudia más detalladamente uno de los tipos de diálogos: los textos literarios que insertan un diálogo. Estos textos poseen cinco características: tienen un solo productor externo, que es de manera formal y efectiva el autor del texto; las personas que efectúan la comunicación en el diálogo inserto en estos textos son, normalmente, emisores y receptores internos (comunicantes textualizados); estos textos están dirigidos a receptores externos (pertenecientes, por tanto, a la estructura comunicativa externa) distintos de las personas que comunican en el interior del texto; los comunicantes incluidos en estos textos se comunican de manera directa y consciente, y la comunicación con los receptores externos es, al contrario, indirecta e inconsciente; las expresiones que forman los diálogos de este tipo de textos, en general, no han tenido una existencia real, sino que han sido elaboradas por el productor efectivo del texto en el que se encuentran inscritos.

Pensamos, con el profesor Albaladejo, que “El diálogo es una unidad lingüística fundamental; es estructura comunicativa primaria, puesto que constituye la realización de la comunicación lingüística en grado pleno.” (Albaladejo, 1982: 225). En efecto, gracias a un estudio profundo del diálogo (Longacre, 1976; Bobes Naves, 1992, Tusón Valls, 1997, Schlieben-Lange, 1987: 98 y ss.) podemos extraer interesantísimas consecuencias para el estudio de la comunicación lingüística y literaria en todos sus niveles.

Uno de los aspectos clave para el discernimiento ajustado del diálogo es comprender que el diálogo no es sólo comunicación, sino también intercambio (Bobes, 1992: 37). Y algunos autores, como François Jacques –si no en el fondo, sí en la forma– van aún más lejos. Para Jacques, por encima del intercambio lingüístico entre dos locutores se encuentra el fenómeno llamado *interlocución*, que supone una interacción *recíproca*. Esta reciprocidad hunde sus bases en la noción filosófica de intersubjetividad, profundamente estudiada, por ejemplo, por la corriente fenomenológica de un Merleau-Ponty. Pero este filósofo francés centraba su análisis en la mirada, que, de algún modo, es dominante, mientras que la verdadera reciprocidad interlocutiva no puede ser sino reciprocidad del habla (Jacques, 1984; Jacques, 1985; Jacques, 1986; Berrendonner y Parret (eds.), 1990).

Para Habermas (Habermas, 1987; Boladeras, 1996: 18-19), por su parte, el lenguaje no es sólo un medio de transmisión formal, sino que se concibe como articulación de reglas pragmáticas. La comunicación, por tanto, es un instrumento en el que los sujetos están relacionados dialógicamente (Boladeras, 1996: 19) en el seno de la acción comunicativa (Habermas, 1987; Boladeras, 1996: 68-89; Thiebaut, 1990).³¹⁰

Según estos ángulos de visión es sugestivo el análisis de la pragmática de la comunicación llevada a cabo por la Escuela de Palo Alto (Baylon y Mignot, 1996: 69 y ss.), que mantiene una estrecha relación con la Teoría General de los Sistemas (Acosta, 1989: 179 y ss.; Baylon y Mignot, 1996: 73-74). La interacción, que consiste en una serie de mensajes intercambiados, puede considerarse un sistema y, por tanto, estudiarse bajo los presupuestos de la teoría iniciada por Bertalanffy. En una interacción humana, tenemos dos categorías: los elementos del sistema (los individuos) y los atributos (los

³¹⁰ Habermas (1987: I, 224) opta por la pragmática formal, que intenta desvelar a través de lenguaje la estructura de la acción, de la pragmática formal. Desde la pragmática formal es cuando puede abordarse la pragmática empírica.

comportamientos de esos individuos). La interacción humana puede definirse, frente a los sistemas cerrados, como un sistema abierto, pues intercambia información con su entorno. El entorno lo constituye el conjunto de todos los objetos; la variación de los atributos de cualquiera de esos objetos afecta al sistema. Existen tres características propias de los sistemas abiertos aplicables a la interacción humana: totalidad (los elementos del sistema son interdependientes), la retroalimentación (que permite ajustar al sistema introduciendo nuevos comportamientos como entradas en el sistema) y equifinalidad (la estabilidad de un sistema abierto depende más de los parámetros del sistema en un momento determinado que de las condiciones iniciales).

Esa es la razón por la que Carmen Bobes (1992: 64 y ss.) distingue cuatro procesos semióticos verbales, postura en la que se asume explícitamente la complejidad de los sistemas sígnicos verbales: la expresión, la significación, la comunicación, la interacción y la interpretación. Bobes advierte, no obstante, que, en la práctica lingüística, dichos procesos no son tanto entidades aisladas como aspectos dominantes de un proceso (Bobes, 1992: 67)

- Expresión (Bobes, 1992: 64): su esquema semiótico sólo cuenta con un sujeto, el Yo. Son los signos de presencia, consciente o inconsciente, del sujeto hablante en el discurso.
- Significación: atiende a “los valores significativos considerados en el discurso”, sin prestar atención a los sujetos: “Los signos objetivan el significado y constituyen las unidades de un código, de un sistema, que tiene existencia fuera de los sujetos.” (Bobes, 1992: 64-65). Independientemente de que el uso lingüístico siempre exija a los emisores y receptores, en este caso importa más el aspecto sígnico que el pragmático.
- Comunicación (Bobes, 1992: 65-66). tiene en cuenta a un Yo que comunica un mensaje a un Tú, fijándose ambos, respectivamente, como emisor y como receptor. En el caso del receptor, existen formas

diversas: “como una categoría del proceso de enunciación, receptor del enunciado; como oyente, aunque el discurso no se dirija a él; con las dos funciones: receptor interno del discurso y receptor externo, etc.” (Bobes, 1992: 65). Esto motiva el juego de recepción que se utiliza en los textos literarios, principalmente en los textos narrativos.

- Interacción (Bobes, 1992: 66; Baylon y Mignot, 1996: 209-219). Como en el caso anterior, también cuentan con un Yo y un Tú, pero, en este caso, existe una “simetría de roles para ambos” (Bobes, 1992: 66). Aquí entrarían los procesos de conversación y de diálogo.
- Interpretación. (Bobes, 1992: 66). En este caso, el Yo queda obviado en beneficio del Tú. Cualquier signo, con independencia ya de su emisor, connota, por haber sido expresado o emitido en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, a múltiples aspectos que pueden ser analizados en un proceso de interpretación.

Por supuesto, el texto siempre es el objeto del intercambio comunicativo (García Berrio y Albaladejo, 1983: 141). También parece evidente que el dialogismo es inherente a la lengua como sistema.³¹¹

Robert Longacre, para el que el diálogo es una función lingüística básica (Longacre, 1976:165 y ss.; 1983: 43-75), distingue dos clases de relaciones entre los enunciados sucesivos, como son la respuesta y la resolución. Para Longacre, los turnos en el diálogo descodifican la

³¹¹ “El dialogismo es un rasgo inherente a la lengua como sistema: está en todos los usos que se hacen de ella, incluido el expresivo en determinados supuestos; implica la presencia de dos sujetos (uno de los cuales puede permanecer latente, o estar a distancia, o ser un ente de ficción, un narratario diseñado por el narrador, pues basta con que el emisor actúe con la idea de que otro va a entrar en el proceso para descodificar su discurso). La existencia del emisor garantiza el inicio de la actividad semiótica; la existencia de un receptor, percibida y admitida por el emisor, tiene como consecuencia inmediata un efecto *feedback*, que hace del esquema lineal un esquema circular, aunque mantiene los roles desiguales de los sujetos de la comunicación. Y en esto se diferencia del diálogo. El emisor se dirige a un receptor, y éste lo condiciona en la emisión, con su mera existencia.” (Bobes, 1988e: 174 y ss.; Bobes, 1992: 75) “El dialogismo es, pues, la relación que el receptor establece, por el hecho de serlo, con el emisor, a partir de la idea que el mismo emisor se forma de él y que se proyecta sobre el discurso para presentarlo del modo más adecuado al ser y al entender del receptor.” (Bobes, 1992: 76) Para el dialogismo en el género dramático, cf. Bobes, 1988e; Bobes, 1997: 185-189.

estructura de la conversación. Este autor realiza un estudio de la conversación según los participantes en la misma. Parte Longacre de la conversación simple (Longacre, 1976: 169 y ss.; 1983: 48), en cuya estructura profunda se encierran tres unidades posibles: la pregunta, la respuesta y la observación, de donde se derivan en superficie estructuras declarativas, imperativas o interrogativas, con contrapartida específica por parte del interlocutor con aquiescencia o negativa. En el caso del diálogo complejo (Longacre, 1976: 171 y ss.; 1983, 53), el interlocutor no acepta las reglas del diálogo propuesto por el enunciador y evade o modera la fuerza perlocutiva de la propuesta, con lo que se obtiene una contra-pregunta, una contra-respuesta o una contra-observación. En el diálogo compuesto (Longacre, 1976: 175 y ss.; 1983, 55), por su parte, que tiene una ambigüedad fundamental en su resolución y con muchas más posibilidades estructurales. El número de hablantes en el diálogo supone la combinación compleja y extensa de estas posibilidades (Longacre, 1976: 180 y ss.). Una de las cuestiones más importantes propuestas por Robert Longacre es esa relación entre la estructura de superficie y la estructura profunda del diálogo (Longacre, 1976: 182 y ss.), hasta el punto de poder evidenciar el concepto del diálogo como un juego (Longacre, 1976: 193 y ss.) con sus reglas y sus posibilidades.

En su concepción del diálogo Longacre tiene muy presente que la respuesta presupone el acatamiento de las reglas implícitas en la pregunta, así como la correspondencia performativa entre el acto efectuado por medio de la pregunta, la propuesta y la observación y el correspondiente acto de la respuesta, la asunción de la propuesta y la evaluación. Por otro lado, en la comunicación “cara a cara” pueden establecerse varios tipos de rituales (Baylon y Mignot, 1996: 264-265). A nosotros, para nuestros objetivos, lo que nos interesa destacar³¹² –y

³¹² Para estudiar la dimensión comunicativa del coloquio, puede acudir a la obra de Manuel Criado del Val (1980), que muestra cómo en el coloquio se explicita sintácticamente la

será un punto central de nuestra concepción interrelacionada entre retórica y oralidad– es que estos rituales o convenciones (cf. Hernando Cuadrado, 1999: 267), de hecho, se imitan en la comunicación escrita en general y en la comunicación literaria en particular:

- Rituales de acceso. Son los saludos (acercamiento) y los adioses (alejamiento). Influye el tipo de relación existente (cf. Hernández Cuadrado, 1999: 272).³¹³
- Rituales de confirmación. Suponen confirmar la imagen que cada uno desea dar (respeto, etc.).
- Rituales de reparación. Reparar una acción o expresión que pueda molestar.
- Rituales cotidianos. Suponen un código normativo estructurador de las relaciones sociales.

B. LA COMUNICACIÓN LITERARIA

Convencionalmente, cuando se habla de la comunicación literaria y la pragmática se entiende esta última en sentido lato. Así, esta pragmática entendida en un sentido amplio trata tanto de los contextos de producción y recepción como de los aspectos concernientes al contexto social, cultural, etc. Esta es la manera de interpretar la pragmática literaria de van Dijk –que, claro es, coincide plenamente con

estructura comunicativa de la lengua por medio tanto de la alusión al emisor, al interlocutor, al contexto, etc. como a la forma como se reflejan estas entidades en la lengua coloquial.

³¹³ Para romper el silencio e iniciar el diálogo hay varias maneras de obrar: “En una situación interactiva (diálogo y conversación principalmente), suele romperse el silencio con frases hechas, con elementos alocuciones encuadrantes, que tienen una función fática o conativa, y que pueden ser de tres tipos fundamentales: frases *neutras*, que no aludan para nada a los sujetos (*¡qué calor!*), una frase amable dirigida al *oyente* (*¿será duro su trabajo, verdad?*), o un comentario que afecta al *hablante* (*¡no soporto este calor!*). La fórmula elegida depende de la relación social que exista entre los sujetos y de la forma en que el hablante quiere captar la benevolencia del oyente, que a su vez puede reaccionar con indiferencia o con amabilidad. En general suele respetarse la convención de que el interlocutor de mayor categoría social tome la iniciativa y también la de que invada el mundo del otro con preguntas personales, familiares o profesionales; el hablante inferior socialmente suele centrarse en su persona como tema y no suele salirse de su propia esfera, en parte porque no tiene la iniciativa y se limita a responder a lo que le preguntan” (Bobes, 1992: 53).

su manera de entender la pragmática lingüística- (Dijk, 1979; Dijk, 1987). En último término, conduce a interpretar esta pragmática como un estudio de la comunicación literaria (Albaladejo, 1983: 192).

Cuando hablamos de la comunicación literaria, podemos aludir a dos conceptos distintos aunque relacionados: la literatura como comunicación y la literatura como *forma especial* de comunicación.

La concepción de la literatura como comunicación conduce, por lo tanto, a entender una pragmática literaria entendida como un tipo específico de relaciones mantenidas entre emisor y receptor (Pozuelo, 1988: 77).

Esta orientación de la pragmática literaria se encuentra sustentada en la herencia de Mukařovský y de T. S. Eliot (Pozuelo, 1988: 77-78). En efecto, el entendimiento del estudio de la literatura como comunicación parte de las ideas semiológicas de Mukařovský cuando habla del arte como un hecho sistemático de naturaleza semiológica, o de Eliot, que concibe la literatura como un conjunto dinámico superior a la suma de textos y que ha de tener también en cuenta un conjunto de convenciones y codificaciones previas.

Muchos son los autores que han destacado el papel de la literatura como comunicación³¹⁴, lo que no es impedimento, claro está, para que todos los elementos de ese proceso confluyan en la obra de arte verbal (cf., v. gr., Izquierdo, 1980: 185; Albaladejo, 1983: 142).³¹⁵

³¹⁴ Por lo obvio, no es el momento ahora de emprender un repaso y análisis detallado del asunto. Valgan, a modo somero y sin pretensión sistematizadora, las siguientes referencias: Mignolo, 1978; Izquierdo, 1980: 184n; Dijk, 1987: 175-176; Oomen, 1987: 137-139; Lázaro Carreter, 1987: 154-157 y 168; Bobes, 1988e: 174; Rifaterre, 1989: 92 y ss.; Villanueva, 1989: 23; González Ochoa, 1990: 28-33; Gómez Redondo, 1996: 219-222).

³¹⁵ Uno de los problemas más importantes en esta consideración radica en la aplicación de la teoría de la comunicación lingüística a la literatura. Raman Selden, de manera harto dudosa o incompleta, pone en relación el modelo de comunicación de Jakobson con las diversas teorías literarias: Escritor-Teoría literaria romántica; Obra- Teoría literaria formalista; Lector-Estética de la recepción; Contexto-Teoría literaria marxista; Código-Teoría literaria estructuralista (Selden, 1987: 10-11).

Nosotros creemos que la literatura puede definirse perfectamente como forma de comunicación, aun siendo conscientes de la polémica que tal afirmación ha tenido en un pasado muy reciente. Es conocido el enfrentamiento de opiniones que mantuvieron Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Badosa ante la afirmación de Carlos Bousoño de "El poema como comunicación" (Bousoño, 1976: 15-60)³¹⁶. El mismo Bousoño (1990) deja zanjada la cuestión al advertir que, como ya ha dejado constancia en el mismo trabajo que dio origen a la polémica, él hablaba del poema como "comunicación imaginaria", esto es, como una forma especial de comunicación que posibilitaba el que una misma obra –él analizaba un poema de Juan Ramón Jiménez– pueda dar lugar a interpretaciones diversas: "si en la poesía tenemos que 'asentir' es porque *creemos* que el autor se comunica con nosotros, sea o no cierta esta creencia." (Bousoño, 1990: 14).³¹⁷

El que la literatura sea comunicación, aunque sea ésta imaginaria –es decir, que sea una forma *especial* de comunicación– es algo que ha sido afirmado por un gran número de estudiosos.³¹⁸

Es importante señalar que la consideración del estatuto comunicativo de la literatura no es fenómeno moderno, sino que tiene su raigambre en las ciencias clásicas del discurso (García Berrio, 1994; Asís Garrote, 1988:)

La Literatura es, dicho queda, una *forma especial* de comunicación³¹⁹ ³²⁰, afirmación que nos conduce a ver las características que hacen que tenga ese carácter especial.

³¹⁶ Cf. Urrutia, 1992: 16; Urrutia, 1997: 17 y ss.. Aunque trata en general sobre el sexo, Antonio Gala recoge esta polémica en Gala, 1990: 74.

³¹⁷ Interesante es la aportación de Claudio Rodríguez, que amplía el concepto de "poesía como comunicación" a "poesía como participación", como bien ha señalado Luis García Jambrina (García Jambrina, 1999: 19), que además recoge las palabras de Claudio Rodríguez en su discurso de ingreso en la Real Academia y otras aportaciones del genial poeta tristemente fallecido.

³¹⁸ Como antes, tampoco las referencias que siguen pretenden otra cosa que exponer esa cantidad de opiniones. Cf. Bobes, 1975: 49-50; Talens, 1980: 72; Carrillo, 1982: 10-12; Amorós, 1983; Segre, 1985: 11; Senabre, 1986: 13; Marchese y Forradellas, 1986: 67-73; Schmidt, 1987: 197; Martínez Bonati, 1987: 66; Lázaro Carreter, 1987b; Brioschi y Di Girolamo, 1988: 25-26.

La Pragmática Literaria [...] tiene sentido en tanto define la Literatura como la configuración de un código y un estatuto comunicativo supraindividual que precede y preexiste al texto, además de prefigurar las principales reacciones del receptor frente al mismo. Es cierto que el texto es un monumento único, pero fue diseñado, ordenado y construido de acuerdo con un plan en parte único y en parte común a todos los otros textos literarios. Cuando comenzamos a leer un libro de poemas adquirido en una librería (connotaciones culturales) sabemos, antes de abrir la primera página una gran cantidad de cosas acerca de este texto, adoptamos frente a él una estrategia de lectura, presuponemos en él unas condiciones de creación, reservamos una expectativa no compartida cuando se trata de una novela o de leer un periódico. Todos son índices de naturaleza pragmática, algunos funcionan sólo en ciertos períodos históricos; otros, como la *ficcionalidad* o el carácter diferido *in absentia* de la comunicación emisor-receptor, se han convertido en rasgos constantes y de validez general para todos los textos literarios escritos.³²¹

(Pozuelo, 1988: 78-79)

Aunque luego veremos de manera más detenida alguno de estos elementos, creemos conveniente insistir aquí en alguno de los elementos caracterizadores de la literatura como forma especial de comunicación.

Uno de ellos es el carácter diferido de la comunicación. En efecto, la comunicación entre emisor y receptor en la obra literaria, frente a la comunicación lingüística normal, se basa en una relación *in absentia*. Este es el motivo de que Cesare Segre (Segre, 1985: 27-29) rompa los

³¹⁹ "La funzione ipersegnica del testo letterario si produce appieno nel generale processo comunicativo consentito dall'esistenza di convenzioni e codificazioni letterarie [...], di tecniche riconosciute, che veicolano in qualche modo il dialogo fra autore e destinatario" (Corti, 1985: 17. Cfr. p. 19).

³²⁰ Por esta razón Ursula Oomen (Oomen, 1987: 139) reclama la necesidad de un modelo de comunicación para la poética de cara a la superación del estructuralismo puro y que contemple otros elementos constitutivos de la comunicación poética que no sean tan sólo el mensaje (Oomen, 1987: 137-138).

³²¹ Hay que prevenir, no obstante, de una postura bastante extendida que conduce a pensar que la literariedad sólo puede establecerse en relación al uso (Pozuelo, 1988: 76-77). El uso sería lo que hace decidir lo que es literario y lo que no lo es. Uno de los representantes más firmes de esta manera de ver las cosas es Pratt (1977), pero también de Ellis, Constanzo Di Girolamo y Teun van Dijk. Contra este relativismo ha reaccionado con justa virulencia Antonio García Berrio desde su artículo de 1979 (García Berrio, 1979; García Berrio, 1983: 352-354; García Berrio, 1985: 50; García Berrio y Hernández, 1988: 69-71; García Berrio, 1989: 51-58, 70-78, 183 y ss. *et passim*; Chico Rico, 1987: 47-49) en el que distingue literariedad, basada, sí, en convenciones sociales, y poeticidad como valor constable en el texto de arte verbal. El acuerdo entre autor y receptores no se establece, como algunos creen, fuera del texto literario, sino a través de él (García Berrio, 1979: 126-130, 138-145 y 160-161). Para el profesor García Berrio es positiva la necesidad de efectuar un estudio global de la obra literaria, pero defendiendo el texto (García Berrio, 1979b: 8-9n). Similar es la postura de Marcello Pagnini cuando distingue lo literario (no convencional) de lo estético (convencional).

segmentos comunicativos en Emisor-Mensaje y Mensaje-Receptor, ya que hay entre ambos una evidente distancia cultural, espacial, temporal, etc. Segre, en efecto, con criterios que pensamos no siempre adecuados exclusivamente a la literatura pero sí caracterizadores de la misma, piensa que la comunicación literaria tiene una de las peculiaridades (Segre, 1985: 12-14 y 21)³²² entre las que se encuentra el hecho de que emisor y receptor no son copresentes, esto es, que la literatura es una forma de comunicación diferida (García Berrio, 1979: 141-142). Este hecho conlleva que el receptor no suele estar nunca en condiciones de dar una respuesta a esa comunicación a través de una obra literaria.

Otro sería el cambio de contexto. Según Oleza y Renard (1984: 530) este carácter específico estriba en lo siguiente:

Los dos interlocutores de toda narración no hablan de su situación contextual, de lo que realmente están haciendo, esto es, comunicarse, sino que hablan de otra cosa, de una historia, cualquiera que ésta sea. El relato se convierte así en un sustituto del auténtico mensaje. La comunicación se cumple, pero no a través de mensajes directos y ligados a la situación o los intereses (afectivos, materiales, intelectuales, etc.) de los dos interlocutores, sino a través de un mensaje indirecto que, si bien los aparta de su aquí-y-ahora, los reúne en un allí-y-entonces. El "yo" establece contacto con el "tú" a través del "ello". Sin embargo, como en toda enunciación, las marcas del yo y del tú, las marcas indiciales del discurso, no desaparecen, por mucho que sea el énfasis puesto en ello.

Para incidir en la concepción de la literatura como forma especial de comunicación tienen un interés especialísimo los conocidos versos de Fernando Pessoa:

“El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que llega a fingir que es dolor
el dolor que de veras siente.”
(“Autopsicografía”)

Tenemos aquí de forma bien patente una distinción entre el dolor “real” y el “dolor” ficcionalizado (cf. Reis, 1995: 12-13). No obstante,

³²² Entre lo que él califica de inconvenientes, está el hecho de que emisor y receptor no son copresentes, que es la característica que pasaremos a comentar; que el contexto del emisor es desconocido o poco conocido para el destinatario; que faltan medios de expresión paralingüísticos; que el código entre emisor y receptor es diferente. Entre las ventajas, señala que la literatura tiene la posibilidad de poder volverse a leer o a escuchar.

como afirma tan acertadamente Pessoa poéticamente, esto no quiere decir que la fuente referencial de ambos sea distinta, sino que tienen el mismo punto de origen. Estos versos dejan muy claro que el texto literario no puede regirse por los marbetes lógicos de lo verdadero y lo falso, sino que en dicho texto este conmutador lógico queda suspendido en aras de una instancia ontológico-poética totalmente distinta (Genette, 1993: 15 y ss). El paso de la mera comunicación a la comunicación literaria en un acto de creación, por tanto, puede ser denominado ficcionalidad. Así, en el interior del texto artístico, no se “expresa” la realidad, sino la “representación” de ésta por medio de la ficción que toma por vehículo el elemento lingüístico: “Dicho de otro modo: lo que hace el poeta no es la dicción, sino la ficción.” (Genette, 1993: 16) Esto no es óbice, por supuesto (más bien al contrario) para que, una vez que se establezca el acto de ficción, el autor intente dar al texto una realidad intrínseca por medio de la verosimilitud o, cuando menos, la coherencia. Así las cosas, y conectando estos conceptos con los de Iuri Lotman (Lotman, 1978), podemos decir, con Carlos Reis, que “La dimensión fundamentalmente literaria [...] constituye [...] un efecto de *dicción*; y de ella se puede decir también [...] que concretiza una *modelización secundaria*, esto es, una construcción apoyada en una *modelización primaria*, que es la lengua en que se expresa el texto, en cuanto sistema modalizante primario.” (Reis, 1995: 13) En cuanto a la coherencia textual, afecta a los elementos lingüísticos en todos sus niveles, pero también los procedimientos estilísticos, métricos, el género literario, cuya suma de integrantes conforman la coherencia textual global del texto literario” (Reis, 1995: 14). Desde el punto de vista pragmático, en las obras literarias se da un proceso de fictivización: “se finge la comunicación, se finge la existencia de un emisor y un destinatario, se fingen acciones y personajes, se finge una actividad ilocutiva” (Escandell, 1993: 244).

La Literatura supone, en consecuencia, un proceso de comunicación y no un proceso de interacción, pues el emisor es, en todo momento, el Yo del proceso de enunciación, y nunca se establece de modo real la alternancia de papeles, si exceptuamos ciertas formas literarias dialogadas, como algunas formas de creación trovadoresca, por ejemplo. Por eso la profesora María del Carmen Bobes hace una interesante aclaración con respecto a la comunicación literaria:

“Con frecuencia, la semiología literaria ha definido la lectura como un diálogo a distancia entre el autor y el lector. No es así. Al ser la obra literaria un mensaje semánticamente abierto a varios sentidos, el lector tiene una función activa en el proceso de interpretación, pero no establece diálogo con el autor, sino con la obra. Respecto al autor, el lector proyecta un efecto *feedback* de tipo dialógico, nunca diálogo propiamente tal. [...] El diálogo es un fenómeno del discurso, no del proceso de comunicación literaria.”

(Bobes, 1992: 77)³²³

El estatuto del texto escrito supone una comunicación diferida (Jouve, 1993: 13-16). Se trata, por lo tanto, de una relación asimétrica en el que el texto crea su propio sistema referencial. Esto dota de una gran riqueza a los textos de ficción.³²⁴

Antes de pasar al estudio de las categorías de enunciación y recepción en el pacto de ficción acabaremos mencionando la importancia de Siegfried J. Schmidt y el grupo de investigación NIKOL en lo que atañe a la dimensión pragmática de la comunicación literaria (Schmidt, 1991; Schmidt, 1997; Chico Rico, 1992b: 242 y ss.; Pozuelo, 1988: 101-104), que basa fundamentalmente el concepto de literariedad en la convención.

³²³ “La obra es el elemento intersubjetivo que pone en relación dialógica (no dialogal) al emisor y al receptor.” (Bobes, 1992: 78) Más adelante Bobes Naves (1992: 124 y ss.) expone alguno de los índices que caracterizan el diálogo. Curiosamente, estos rasgos están presentes con mayor frecuencia en las obras en las que se mantiene el acto de ficción literaria en sus niveles explícitos. Cf. (Escandell, 1993: 238). Parece evidente, por tanto, que en la comunicación literaria las posiciones de emisor y receptor no son simétricas (Maingueneau, 1990: 27).

³²⁴ “Ce qui est une carence pour les discours dont la fonction première est d’informer, ne l’est pas forcément pour les textes esthétiques dont la visée est, on le sait, fort différente.[...] C’est précisément le caractère différencié de la communication littéraire qui, d’une certaine façon, fait la richesse des textes.” (Jouve, 1993: 14)

Por supuesto, teniendo en cuenta que en los textos se da una explicitación sintáctica de fenómenos pragmáticos con carácter dialógico (Milly, 1992: 20), es necesario que pasemos ahora a revisar cómo opera esa explicitación sintáctica.

Cesare Segre (1985: 20-21), a partir de la distinción entre enunciado y enunciación de Émile Benveniste (Benveniste, 1974; cf. Jiménez Cano, 1983b: 346-349), nos dice que en la enunciación pueden percibirse las huellas del emisor y del receptor. Para Benveniste y para Segre el yo-emisor y el tú-destinatario actualizan en la enunciación los elementos verbales temporales y los deícticos. Para Segre (1985: 20-21), de cara a la comunicación literaria,

El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciación (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es sosias o portavoz del sujeto de la enunciación (el autor en cuanto que locutor); es por lo tanto *yo*, y la deixis y los tiempos se deben interpretar en relación con él.

En todos los demás casos los enunciados remiten a las enunciaciones atribuidas a los personajes (si son ellos los que hablan) o a las de aquel (narrador ficticio) cuyo punto de vista, o incluso cuya persona (si el narrador se revela) transmite los contenidos de la narración.

En efecto, en el acto de enunciación están presentes el locutor, o persona que habla, el alocutario, la persona a la que habla (los papeles de ambos pueden ser intercambiables en la comunicación lingüística estándar). En la lengua, por tanto, están presentes estos elementos de comunicación, manifestada a través de los deícticos, como los pronombres personales, los posesivos, los demostrativos y los adverbios y locuciones adverbiales temporales.

Para Francisco Ayala³²⁵ (Ayala, 1970: 35-40) la comunicación literaria entre autor y receptor no varía aunque no aparezcan explícitamente emisor y receptor:

³²⁵ Pensamos que es absolutamente imprescindible reivindicar la importancia de este escrito teórico de Francisco Ayala --tan poco citado en los estudios sobre el particular--. Advértase que en una fecha tan temprana como 1970 Francisco Ayala ya tiene concebidos los conceptos de autor y lector ficcionalizados, y, por consiguiente, sienta las bases de lo que constituye hoy la pragmática sintáctica de la narración. Cf. Villanueva, 1992. Sobre la importancia de Francisco Ayala como teórico y crítico literario, acúdase a Sánchez Trigueros y Chicharro Chamorro, 1992.

así como el autor puede autoeliminarse del texto, de igual manera podrá éste omitir toda referencia expresa al lector, sin que por ello la comunicación quede alterada: el contenido constituirá siempre una comunicación de alguien a alguien.

(Ayala, 1970: 35)

No obstante, creemos que Francisco Ayala exagera los términos cuando nos dice que lo normal es que emisor y receptor aparezcan en la construcción de la obra³²⁶. Nosotros somos del parecer que, aunque el fenómeno es muy frecuente --y por ello lo estudiamos--, no puede afirmarse con esa rotundidad que sea fenómeno habitual en las obras de arte verbal.

Analizaremos ahora con más detalle las categorías de enunciación y de recepción, así como la deixis y su manifestación pragmática.

1. PACTO LITERARIO DE FICCIÓN

Por diferentes cauces, hemos podido comprobar el funcionamiento lingüístico y literario de la comunicación. Por ejemplo, hemos visto en apartados anteriores que el componente pragmático del modelo lingüístico-textual de la TeSTWeST II tenía asociado un componente de representación (es decir, que perfectamente podemos encontrar bajo un fenómeno sintáctico un ámbito superior a él de índole pragmática). En otra terminología, hemos dicho que la lengua —y también la lengua literaria, en una "doble imitación", por cuanto es "*mímesis*" de la manifestación lingüística— tiende a reproducir el mundo. Desde otra perspectiva, hemos podido comprobar que la teoría de los actos de habla aplicada a la literatura constata un uso peculiar de los actos de habla ilocutivos que, en último término, puede llevar a establecer la literatura como un macroacto de habla ilocutivo que en no pocas ocasiones aparece explícito en la superficie de la obra de arte verbal. Demostrando, pues, que varios caminos nos conducen a un

³²⁶ "Lo normal será, pues, que tanto uno [el emisor] como otro [el receptor] se manifiesten en el texto mismo, y esto vale aún para género tan objetivo como es el dramático, donde a veces vemos que el autor explica de alguna forma sus intenciones o solicita la aprobación del espectador." (Ayala, 1970: 35).

mismo punto, creemos que estamos en condiciones de dar una visión más amplia de lo que ha venido en llamarse "pacto narrativo" o "contrato narrativo" o, en general, pacto literario de ficción, que es el término que preferimos y que empleamos.

Si partimos de que toda obra de arte verbal es un mensaje que mana de un emisor para llegar a un receptor, es evidente que se produce un pacto entre ambos para que esa situación de comunicación sea efectiva (Pozuelo, 1988d: 84-85). El pacto de ficción, por tanto, posee una gran importancia para conocer la construcción literaria de una obra, aspecto destacado con clarividencia por Bourneuf y Ouélllet (1983: 89-90) en su gran estudio sobre la novela:

el estudio de una obra narrativa, considerada como acto de comunicación, como una serie de señales dirigidas a un narratario e interpretadas en función de él, de sus relaciones con el narrador, los personajes u otros narratarios, en función asimismo de las distancias más o menos grandes que le separan de los lectores (reales, virtuales o ideales), puede desembocar en una más exacta caracterización de la narración al permitir sacar a luz los engranajes de su funcionamiento; del mismo modo, podría conseguirse una tipología más rigurosa del género narrativo. En consecuencia, es comprensible que dé lugar a sorpresas la negligencia con que hasta hoy ha sido tratada la relación entre autor y lector virtual, y narrador y narratario, de las que depende toda la economía de la novela.

(Bourneuf y Ouélllet, 1983: 89-90)

El pacto literario de ficción o contrato literario (Maingueneau, 1990: 121-136) facilita, pues, un intercambio entre emisor y receptor³²⁷ en un diálogo abierto entre ambos³²⁸, y da un especial énfasis al mismo

³²⁷ "A veces el diálogo es más que un ritual para penetrar en el lugar santo de la fábula: es verdaderamente intercambio, con carácter de aprobación o de réplica, entre el recitador y el público. El narrador no es el único depositario de la verdad, del secreto: acepta o soporta la discusión" (Bourneuf y Ouélllet, 1983: 91). Para demostrar esta afirmación, estos autores reproducen un pasaje de *Ceci n'est pas un conte* de Diderot, que, por su interés, transcribimos a continuación (Bourneuf y Ouélllet, 1983: 91): "Cuando se hace un cuento es que hay alguien que escucha, y por poco que el cuento dure, es raro que el narrador del mismo no sea interrumpido alguna vez por su auditor. Esta es la razón por la que yo he introducido en la narración que se va leer [...] un personaje que haga más o menos el papel de lector".

³²⁸ Este diálogo abierto hace que algunos autores (Diderot, Fielding, Sterne...) se dirijan directamente al lector. Roland Bourneuf y Réal Ouélllet (1983: 94-95) demuestran esta afirmación basándose en la comparación de un fragmento de Scarron y otro que pertenece a Diderot: "la diferencia de intención es grande. Scarron ["el autor repasó algún tiempo y se puso a pensar lo que diría en el segundo capítulo"] simplemente nos hace un guiño cómplice para atraernos con su fantasía, mientras que Diderot ["Lector, tengo un reparo, y es si he hecho gracia a Jacques o a su maestro de reflexiones que por derecho te pertenecen; si tal sucediera, puedes recuperarlas sin que ellos se enfaden"] no obliga, por las buenas o por las malas, a ceder

acto de contar una historia, llegando incluso el autor a debatir con su "interlocutor" problemas constructivos del relato (Bourneuf y Ou  llet, 1983: 95). Aunque este "recurso", en ciertas ocasiones, pueda alejar premeditadamente la obra de lo verosímil, en mucho otros casos se evidencia y explicita con su uso una función f  tica que hace más sencillo el contacto entre autor y lector³²⁹.

Los autores que se han acercado al estudio de este pacto de ficción son numerosísimos. En España, quizá los trabajos más completos sean los de José María Pozuelo (Pozuelo, 1988: 233-240; Pozuelo, 1988d: 85-88; Pozuelo, 1994b: 228-236) y Darío Villanueva (Villanueva, 1984: 99-106; Villanueva, 1989: 19 y ss.). A estos estudios nos remitiremos en los siguientes apartados.

Umberto Eco (Eco, 1996: 85 y ss), al hilo de los postulados de John Searle sobre la literatura, da al pacto literario de ficción una evidente connotación pragmática: "el autor *finje* que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad." (Eco, 1996: 85) Desde luego, y siguiendo también planteamientos de Wayne Booth, el profesor Pozuelo Yvancos es partidario de la aceptación del pacto literario de ficción con tintes pragmáticos en la que el entramado de categorías literarias es complejísimo (Chico Rico, 1987: 156n; Bourneuf y Ou  llet, 1983: 89): "No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona [...], acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos entre sí."

nuestra condición de espectadores para compartir con él la arena de sus personajes novelescos."

³²⁹ "Si la convención básica que rige la novela es la expectativa con respecto a que los lectores, a través de su contacto con el texto, puedan reconocer un mundo que éste produce o al que se refiere, ha de ser posible identificar por lo menos algunos elementos del texto cuya función sea confirmar dicha expectativa y afirmar la orientación representacional o mimética de la ficción" (Culler, 1978: 275). Para Culler (Culler, 1978: 275-287) cumplen estos requisitos la descripción y la posición narrativa del autor. Para este autor, además, es importante lo que se cuenta y cómo se cuenta: y tiene presente el uso de los de  icticos, como la utilización de "acercadores" (  ste, yo) o "distanciadores", etc.

(Pozuelo, 1994b: 228). Por supuesto, la aceptación de esa retórica procede de la isomorfía entre el plano extratextual y el plano intratextual gracias a unos signos inmanentes al texto que permiten, por un lado, vincular a los emisores y receptores internos de la obra de arte verbal con sus correspondientes categorías externas, mientras que, por otro lado, y por otro lado, no igualar totalmente esas categorías literarias con sus correspondientes figuras en el plano extraverbal (cf. Pozuelo, 1994b: 228).

2. CATEGORÍAS Y ESQUEMAS DEL PROCESO DE ENUNCIACIÓN-RECEPCIÓN LITERARIA EN EL PACTO LITERARIO DE FICCIÓN

Ya hemos visto que la dimensión pragmática de la comunicación consta de un mensaje dirigido por un emisor a un receptor. Asimismo, en no pocos textos pueden rastrearse vestigios de esta comunicación externa (cf., v. gr., Barthes, 1981: 24 y ss.); tal es el caso de las referencias deícticas, tiempos verbales, marcas personales del emisor y receptor, etc. Esta presencia de instancias pragmáticas en la construcción sintáctica del texto aparece también con frecuencia en los textos literarios. Contamos, así, con dos niveles —a menudo autoimplicados— dentro de la dimensión pragmática: la dimensión pragmática externa inherente a toda comunicación, y el reflejo sintáctico explícito de tal relación pragmática en el interior del texto literario. Debemos a Francisco Ayala (1970) una temprana y precisa distinción de estos dos niveles.

Este hecho ya quedaba magníficamente sintetizado en el *Diccionario* de Ducrot y Todorov:

"El relato puede presentarse de manera natural, como si fuera *transparente*. O bien, por el contrario, el acto de enunciación puede estar *representado* en el texto. En este último caso, se distinguirán los textos en los que el *interlocutor* está *presente* (el narrador está sentado junto al fuego [...] y se dirige a un joven amigo) de los textos en los que el interlocutor está *ausente*, y que ofrecen las siguientes posibilidades: *a*) o bien confrontan al *lector* con el discurso del narrador: somos las personas a quienes éste último se dirige; *b*) o bien representan *el acto mismo de escribir*: se dice entonces explícitamente que lo que leemos es un libro donde se describe el

proceso de creación. Muchos relatos de Maupassant ejemplifican el caso del interlocutor presente; casi todas las novelas escritas en primera persona, el interlocutor ausente; libros como *Tristram Shandy* o *Jacques le fataliste et son maître*, el tercero"

(Ducrot y Todorov, 1974: 371).

La terminología de las categorías de enunciación y recepción procede en gran parte de la terminología narratológica. En beneficio de la unidad conceptual, sería deseable conseguir términos válidos o asumibles para los demás géneros.

Dentro de la novela se reproduce una relación entre enunciación y recepción que se distingue, no dejando por ello de ser paralela, a la relación entre enunciación y recepción en el exterior de la obra. Siendo paralelos, es decir, siendo uno el componente de representación y el otro siendo el componente pragmático, el autor no es igual al narrador, al igual que el receptor no es igual al narratario (Carrillo, 1982: 87; Tacca, 1978: 67). Es este el lugar donde puede incardinarse las teorías ya estudiadas de Ohmann sobre la literatura (en este caso la narrativa) como cuasi acto de habla, las de Martínez Bonati sobre la literatura como frase imaginaria o pseudofrase e incluso las de Levin (aunque extendiendo su campo de acción del ámbito del poema al de la literatura en general): la literatura imita (e invita a que se acepte esa imitación) la estructura de los actos de habla ilocutivos producidos en situaciones comunicativas estándar. En esto consiste la convención:

El relato, al sustituir al mensaje directo, reproduce sus funciones. Si el mensaje directo se da bajo la forma de diálogo (y el monólogo no es más que un caso particular de diálogo, bien con alocutario en grado cero, bien desdoblándose el locutor en locutor y alocutario) el relato, para ser un adecuado sustituto, debe cumplir la función dialogal, esto es, el encuentro entre un tú y un yo, el encuentro de dos "partenaires" que se envían y devuelven mensajes. Así, dentro del relato, aparecen un yo y un tú ficticios, representantes del locutor y del alocutario reales: el narrador y el narratario.³³⁰

(Oleza y Renard, 1984: 531)

³³⁰ Estos autores ven un paralelismo entre el tiempo histórico en el cual se produce un mensaje implícito enviado por un autor real a un lector real y un tiempo de ficción en el que una fábula o relato es enviado por un narrador a un narratario: "se dejan sentir las voces del narrador, se oye al narrador decir "yo", incluso el narratario puede quedar representado. El discurso se hace evidente, en gran medida, a través del lenguaje" (Oleza y Renard, 1984: 532).

No obstante, el cuadro de categorías pragmáticas en el campo sintáctico no se reduce a un "yo" reflejo del yo-emisor y un "tú" reflejo del tú-receptor (Anderson Imbert, 1992: 41-42), sino que tiene que incluir tanto instancias que participan en el texto pero que no están en su interior (escritor y lector), como instancias textuales que funcionan como espejos intratextuales de aquellos (narrador ficticio y lector ideal). Es preciso establecer una tipología que dé razón de la totalidad de casos posibles ante los cuales podamos encontrarnos en una obra de arte verbal. Así, podemos distinguir distintos tipos de emisores y receptores, de los cuales algunos son extratextuales —quedan en el referente—, otros son textuales pero están presentes sólo en la macroestructura, y otros son también textuales y quedan reflejados tanto en la macroestructura como en la microestructura. Contamos con excelentes tipologías de estas instancias, especialmente detalladas en los estudios sobre la narrativa, y cada vez más satisfactorias en los estudios de los restantes géneros literarios.

La relación de comunicación literaria externa e interna suponen un eje Yo/Tú (Anderson Imbert, 1992: 55-57) que queda determinada y plasmada en el mensaje verbal. Por su interés, nos permitimos la cita pormenorizada de dos pasajes de M.^a del Carmen Bobes sobre este asunto:

“Los índices personales Yo/Tú en el texto pueden considerarse ‘particulares enfáticos’, puesto que informativamente no son necesarios: son categorías lingüísticas que pertenecen al que llamamos ‘esquema semiótico básico’, que subyace en todo enunciado, tanto si se hace en primera, segunda o tercera persona. En este sentido el Yo y el Tú y sus variantes constituyen una ‘red deíctica’ que está en todos los esquemas semióticos generales y en todos los usos concretos del habla. En todos los discursos hay un emisor, un Yo, y un receptor, un Tú, que pertenecen al proceso de la enunciación como una constante. Ambos pueden pasar al enunciado, sin anular nunca su presencia en el esquema del proceso, en cuyo caso el discurso es directo. No obstante, el discurso directo puede manifestarse mediante otros índices, sin que sea necesario, por tanto, el Yo textual, y así son índices del locutor las terminaciones verbales de primera persona, los índices espaciales de situación (aquí), los temporales (ahora), de relación de propiedad (mí), de distancia (éste), etc., y lo mismo podemos decir del Tú cuya ausencia textual se suple con la presencia de los índices de segunda persona paralelos a los que hemos enumerado para

la primera. Y esta situación es propia no sólo del discurso dialogado, sino también del monologal”

(Bobes, 1992: 127-128).

“Por medio de los índices gramaticales de primera y segunda persona, es decir, de los índices de locución y alocución, el discurso sitúa al hablante y al oyente en una relación lingüística determinada, pues crea un espacio tensional, a cuya configuración contribuye también el gesto y el movimiento cuando inician procesos semióticos ostensivos.”

(Bobes, 1992: 128)³³¹

El profesor Pozuelo Yvancos, (Pozuelo, 1988: 124-127), que sigue a Pagnini y Vítor Manuel de Aguiar (Aguiar, 1988: 304-313), ve necesario distinguir, primeramente, entre destinatario (interno o intratextual) y receptor (externo, empírico), hace una interesante aportación de cara a completar el esquema comunicativo inmanente y no inmanente, y piensa que ha de haber una distinción de ambos niveles en el estudio del relato (Pozuelo, 1988d: 85; cf. Garrido Domínguez, 1993: 15; Gómez Redondo, 1994: 173; Reis, 1995: 83-86):³³²

desde hace tiempo, la teoría del relato se ha esforzado por separar con nitidez la situación interna del relato, el pacto inmanente o interior al relato mismo, de su situación externa. Dicho de otro modo: ha convenido en observar una retórica en la ficción por la cual es posible distinguir en el plano de la emisión entre narrador y autor y en el de la recepción entre lector y narratario. [...] se viene hablando de unos signos del narrador, inmanentes al relato y participantes en su retórica, por los cuales es posible y necesario no confundir al narrador (dador del relato) con el autor (autor no inmanente del relato), ni al narratario (destinatario inmanente del relato) [en algunos relatos puede no existir el narratario] con el lector (o destinatario no inmanente del relato, que muchas veces actúa como narratario en fórmulas tales como "amable lector", "lector amigo", etc). Es más, para precisar estos distintos niveles de inmanencia-no inmanencia que funcionan como límites de un código de la narración, es importante la distinción entre autor real (dador del libro a la sociedad; por ejemplo, Cervantes) y un autor implícito (dador de la "escritura" que conviene no confundir con el narrador; por ejemplo, Campuzano respecto al Coloquio o Cide Hamete en el Quijote.

³³¹ Ahora Bobes relaciona los procesos semióticos mencionados más arriba con esta relación Yo-Tú (Bobes, 1992: 128 y ss.). En los procesos expresivos, el Tú no aparece, a no ser en el caso de la lírica, dirigiéndose al Yo (o a uno de sus elementos integrantes) como un Tú.

³³² En algunas ocasiones, no obstante, la distinción entre ambos niveles no es tan sencilla. Óscar Tacca matiza que en casos como la *Carta al padre* de Franz Kafka la distinción entre el receptor interno y el externo no es fácil. En efecto, en la *Carta al padre* de Franz Kafka, que data de 1919, tenemos como forma compositiva la carta, en la que los límites entre el autor real, el autor implícito no representado, el autor implícito representado y el narrador en primera persona son poco perceptibles. La carta está destinada a su padre, que, sin embargo, nunca la recibiría (Torrens, 1983: 75).

Darío Villanueva ha emprendido, desde su trabajo de 1984 (Villanueva, 1984; Villanueva, 1989), la tarea de realizar una tipología de la enunciación y la recepción en español. Hasta la fecha, la última versión de sus investigaciones se encuentra en el artículo “Narratarios y lectores en la evolución formal de la novela picaresca” (Villanueva, 1991e). Como es habitual, se distingue el proceso de recepción (y de enunciación) desde dos puntos de vista. Por un lado, tenemos el estudio de la recepción desde el punto de vista extrínseco, que conduce, fundamentalmente, a la sociología o a la historia de la literatura. Por otro, el estudio de la recepción desde el punto de vista intrínseco, que “busca e interpreta los indicios de la recepción en el propio texto, a través de procedimientos retóricos configuradores de puntos nucleares en la estructura de la obra.” (Villanueva, 1991e: 132)

Quizá debamos a Jaap Lintvelt el estudio más pormenorizado de las categorías de enunciación y recepción (Lintvelt, 1989).³³³ Según Lintvelt, desde el punto de vista pragmático, las dos instancias principales del acto comunicativo pueden deslindarse en cuatro planos (Lintvelt, 1989: 16):³³⁴

1. Autor concreto – Lector concreto.
2. Autor abstracto – Lector abstracto.
3. Narrador ficticio – Narratario ficticio.
4. Actor ficticio – Actor ficticio.

Chatman, por su parte aborda el estudio del autor real, el autor implícito, el narrador, el lector real, el lector implícito y el narratario (1990: 158 y ss.). Este autor cree también necesario diferenciar los elementos inmanentes (narrador, autor implícito; narratarios y lectores implícitos) de los elementos extrínsecos (autor real; lectores reales):

³³³ Además, en el trabajo de Lintvelt se hace una revisión de las distintas maneras de abordar el punto de vista por parte de Percy Lubock (pp. 115-123), Norman Friedman (pp. 124-131), Erwin Leibfried (pp. 133-135), Wilhelm Füger (pp. 136-144), Franz K. Stanzel (pp. 144-149), Lubomír Doležal (pp. 151-165) y Boris Uspenki (pp. 167-176).

³³⁴ En páginas posteriores daremos cumplida cuenta de cada una de las categorías distinguidas por estos autores.

“Cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito. Y lo mismo que el narrador puede o no aliarse con el autor implícito, el lector implícito facilitado por el lector real puede o no aliarse con un narratario.”

(Chatman, 1990: 162).

Seymour Chatman (1990: 157 y ss.) supone que hay historias en las que el enunciado se presenta sin una mediación directa del narrador hacia él (como si estuviera ahí por casualidad) y otras en las que hay una narración mediatizada, en la que el contacto del narrador con el público es más o menos expresa (es la distinción entre mimesis y diégesis de Platón que adopta Genette o el *showing* y el *telling* de Forster) (Chatman, 1990: 157-158; cf. Álvarez Amorós, 1987: 100-101)

El proceso de enunciación en la novela –que puede extenderse, de un modo u otro, a cualquier obra de arte verbal– queda espléndidamente sintetizado por la profesora Bobes Naves en los siguientes niveles (Bobes, 1993b: 32-33; cf. Álvarez Amorós, 1991: 74 y ss.):

- Nivel extratextual: autor y lector.
- Nivel textual.
- Primer grado: Narrador general: siempre hay un narrador, aunque quede al margen del discurso). Se encuentra en estado latente.
- Segundo grado: el narrador que se introduce en el discurso a través de la primera persona. Bobes lo denomina un “narrador general textualizado”.
- Tercer grado. Narrador textual modalizado por una determinada función (contar, narrar, comentar, editar) o personalizado por un lexema caracterizador no sólo como hablante, sino como persona con una función concreta (testigo, amigo, coordinador, etc.).

A continuación exponemos un gráfico en el que queda reflejado el proceso externo e interno de la comunicación literaria . El presente esquema recoge y asume –modificando y añadiendo algunos elementos– los esquemas de Darío Villanueva (Villanueva, 1991e: 140), que expone las categorías externas e inmanentes de la narrativa; Tomás Albaladejo

(Albaladejo, 1992: 39), que elabora una tabla explicativa sobre la organización del texto narrativo; de Alfonso Martín Jiménez (Martín Jiménez, 1993b: 114), que adapta el esquema del profesor Albaladejo a los mundos del texto³³⁵; y de Jaap Lintvelt (Lintvelt, 1989: 30-32), que muy sagazmente distingue el mundo “narrado” del mundo “citado” y el discurso del narrador del de los personajes. También hemos tenido en cuenta los esquemas, siempre referentes a la narrativa, de Seymour Chatman (Chatman, 1990: 162), José Antonio Álvarez Amorós (1991: 101 y Rimmon-Kenan (1996: 86).

Nivel	Niveles retórico-textuales		Emisión		Enunciado	Recepción	
1	ESTRUCTURA DE CONJUNTO REFERENCIAL <i>INVENTIO</i>		Emisor empírico = Autor real		Obra de arte verbal	Receptor empírico = Lector real	
↓	(Intensionalización)		↓		↓	↓	
2	MACROESTRUCTURA <i>DISPOSITIO</i>	Estructura macrosintáctica de base	Emisor Inmanente	Autor Implícito no representado	Metadiscurso (Mundo “metanarrado”)	Lector Implícito	Receptor Inmanente
3		Estructura macrosintáctica de transformación		Autor Implícito representado	Discurso (Mundo “narrado”)	Lector explícito representado	
4	MICROESTRUCTURA <i>ELOCUTIO</i>		Emisor Inmanente	“Narrador”	Discurso del “narrador” (Mundo “narrado”)	“Narratario”	Receptor Inmanente
5				“Paranarrador”	Discurso de los “personajes” (Mundo citado)	“Paranarratario”	

Con este cuadro creemos haber podido sintetizar y recoger todos los aspectos que atañen al proceso comunicativo literario. Por un lado, distinguimos los diferentes niveles textuales asociados a las distintas operaciones retóricas y hacemos hincapié en la distinción entre una comunicación extratextual perteneciente a la estructura del conjunto referencial y una comunicación textual ya intensionalizada, en la que, a

³³⁵ Martín Jiménez tiene reticencias respecto a estas distinciones, y sólo reconoce el autor referencial y el autor textual (1993b: 111-113).

su vez, distinguimos una comunicación textual pero no verbalizada en la estructura macrosintáctica de base y una comunicación textual ya explícita en la estructura macrosintáctica de transformación y en la microestructura. Por otro lado, recogemos las distinciones más conocidas en los estudios de narratología, que son los que más han incidido en el estudio de los niveles de emisión y recepción inmanentes y no inmanentes. Por último, mostramos una jerarquía de esos niveles comunicativos a la par que subrayamos una tendencia hacia la isomorfía entre todos ellos propia (cf. Longacre, 1976: 255 y ss.), como se vio ya en páginas y apartados anteriores, de muchos otros niveles lingüísticos y literarios.³³⁶

A. NIVEL EXTRATEXTUAL

Este nivel no pertenece a la estructura textual formal, sino que se encuentra fuera del texto en un nivel no inmanente (Pozuelo, 1988: 236 y ss.). Nos encontramos, pues, con el autor real en el plano de la enunciación y con el lector real en el plano de la recepción (Pozuelo, 1988: 237; Pozuelo, 1988d: 85; Asís Garrote, 1988: 21): "un autor real [...] da una obra-producto a una sociedad consumidora" (Pozuelo, 1988d: 85). Ambas categorías se diferencian en que el autor concreto es una persona fija y los lectores concretos pueden variar. Téngase en cuenta que aunque ninguna de estas dos instancias fuera conocida en nada variarían la estructura formal de la obra narrativa. Autor real y lector(es) real(es) quedan unidos por la obra de arte verbal (Villanueva, 1984: 99; Villanueva, 1989: 38). El estudio de las relaciones entre autores reales y lectores reales pertenece a la sociología de la literatura.

Darío Villanueva (1984: 99-100) piensa que los autores reales y los lectores reales pueden aparecer también en los prólogos y

³³⁶ Queda pendiente, bien es verdad, acometer un cambio de terminología y sustituir los términos procedentes del campo narratológico por otros términos válidos para textos de cualquier índole. Sin embargo, ante la dificultad de optar por uno u otro, hemos preferido mantener los términos habituales, aunque siempre bajo el entredicho de los paréntesis.

dedicatorias, como es el caso, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán dirigiéndose al Marqués de Poza. Nosotros pensamos, sin embargo, que ésta es ya una instancia distinta e inscrita en el marco textual, aunque bien es verdad que muy cercana al concepto de autor y lector real.

En la comunicación literaria, el autor es un “emisor distante” cuyo mensaje es el único vínculo que mantienen enunciador y receptor (Lázaro Carreter, 1987: 157). El emisor no conoce a sus lectores —al menos, a todos ellos—, ni el tiempo en que sus escritos serán leídos. Para Fernando Lázaro, la comunicación literaria no tiene interlocutor y es pluridireccional:

El escritor [...] rompe el silencio tal vez con la misma necesidad comunicativa con que un viajero lo hace en el departamento de un tren, pero de modo bien extraño. Porque no tiene un interlocutor, ni puede aspirar, por tanto, a convertirse en receptor. Su comunicación es centrífuga, no espera respuesta sino acogida. Además de centrífuga, resulta pluridireccional: el mensaje sale a la vez por los cuatro cuadrantes. Pero se dirige hacia receptores sin rostro; muchos no han nacido; tal vez acojan el texto cuando él ya no exista. A diferencia de lo que ocurre con otros mensajes, que actúan en un espacio y un tiempo definidos, el literario es utópico y ucrónico: aunque lo dicte un acontecimiento bien localizado, puede ocurrir que siga siendo válido cuando ya no quede noticia de aquello que lo motivó. Raro será el autor que no ambicione ser traducido [...] y no faltan quienes remiten su reconocimiento a la posterioridad. No parece enfático hablar, en este caso, hablar de *receptor universal*. Como característica de la comunicación literaria, en correspondencia con un emisor con emisor que se dirige a un tú indiferenciado. Ello no quiere decir, ni mucho menos, que le resulte indiferente.

(Lázaro Carreter, 1987: 158)

Hemos visto que la comunicación literaria tiene la peculiaridad de ser diferida. En efecto, no es posible prolongar más allá del mensaje de la obra el intercambio comunicativo, por lo que la obra, pese a ser un vehículo de comunicación entre emisor y receptor, tiene un carácter inmodificable. Pueden cambiar las condiciones de recepción o los receptores, pero el mensaje permanece siempre idéntico (Lázaro Carreter, 1987b: 159-160).³³⁷

³³⁷ Las palabras de Fernando Lázaro son válidas en términos generales, pero matizables en algún punto. Por un lado, ya hemos visto que el autor puede verse influido por el receptor a la hora de confeccionar la obra —el estudio del profesor Ricardo Senabre (Senabre, 1986) es una buena muestra al respecto—; por otro lado, sí que existen algunos casos en los que el receptor

La comunicación literaria, por tanto, tiene una condición diferida que motiva que el autor se imagine un determinado tipo de receptor (Tacca, 1978: 161). Como escriben Antonio García Berrio y M.^a Teresa Hernández,

La situación comunicativa que es normal en el acto literario, es que el emisor, el *autor*, tenga que imaginar la entidad supuesta de sus receptores. Es así como el autor literario construye sus mensaje[s] diferidos, creándose una imagen ideal del lector. Esta iniciativa "poiética" del autor ha dado lugar a que la crítica de orientación pragmática haya hablado de distintos tipos de lectores, el *virtual*, el *implícito*, etc., que corresponden con la previsión de receptor de acuerdo con la cual cada autor constituye sus mensajes. El receptor implícito e ideal puede ser muy variado: oscila desde el propio autor escribiendo "para sí mismo"³³⁸, a la imagen personal de las grandes masas, el tipo de lector culto y elitista, o incluso un lector futuro en el caso de los grandes textos literarios.

(García Berrio y Hernández, 1988: 96)

Veamos ahora los aspectos generales que atañen fundamentalmente a los emisores y los receptores externos. También aprovechamos este lugar para exponer algunos asuntos importantes que tienen que ver con la enunciación y recepción como el problema de la autobiografía, la importancia del receptor en la obra literaria, la estética de la recepción, la deconstrucción, etc.

puede "responder" al autor, como es el caso de la poesía trovadoresca en la que había ciertas composiciones que eran respondidas por otros compositores —pero que en un primer momento son receptores—, como pueden ser la *tensó*, el *partimen* o *joc parti*, el *tornejamen* o la *cobla* (Riquer, 1983: I, 65-70).

³³⁸ Creemos legítimo y necesario que el autor pueda ser a la vez el receptor de su obra y pueda dar su lectura de la obra (Ángel González, 1988: 13-14) Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, ilustra esta postura: "Yo soy mi primer lector" (Cabrera Infante, 1998: 43). No hay que confundir, sin embargo, este hecho con la autocomunicación de la que habla Maria Corti (Corti, 1985: 37-38) es la comunicación entre el autor y él mismo (esto es, el autor es también el destinatario): "Vi sono situazioni testuali in cui l'emittente del messaggio si identifica col destinatario, sicché il testo rivesti i caratteri di un'autocomunicazione." (Corti, 1985: 37). Se trata, para Corti, de anotaciones que el escritor ha hecho únicamente para sí, como el *Diario* de Beppe Fenoglio o algunos manuscritos de Stendhal. Maria Corti piensa que no hay que confundir esta autocomunicación con la del autor que lee su propia obra, ya que aquí se entraría ya en el terreno de estudio del destinatario.

A.1 EL EMISOR³³⁹

Es inevitable pensar que tal vez mejorasen las cosas si pudiéramos conocer a [...los] autores. Si ellos nos explicasen cuál fue el sentido primero de una obra, de un pasaje, de una frase, de una palabra. O incluso, quizás, la mera visita de esos hombres capaces de crear una obra engañosamente vigente para nosotros, el mero contacto con su presencia física, con su voz o con sus actitudes nos aclararía algo acerca de esos textos que creemos emprender. Sin duda, una conversación con Cervantes resolvería en nuestro interior la visión del *Quijote*, obligándonos a verlo con una luz nueva; y una temporada con Shakespeare nos haría descubrir insospechadas facetas en *Macbeth*. O tal vez no: ¿y si la presencia de esos hombres de otro tiempo no nos ayudase a entender la obra, sino nuestra propia vida?"

Paloma Díaz-Mas, "El mundo según Valdés"³⁴⁰

La crítica literaria se ha ocupado del emisor de manera recurrente a lo largo del tiempo. En la crítica del siglo XIX, a través de la crítica romántica (García Berrio y Hernández, 1988: 43 y ss.), por ejemplo en Herder (Aguiar, 1982: 343-344) o Sainte-Beuve (Aguiar, 1982: 345-347); a través de la crítica positivista, por ejemplo en Taine (Aguiar, 1982: 348-350); y a través de la crítica impresionista (Aguiar, 1982: 351 y ss.). Todas estas corrientes, aunque bien es cierto que con métodos distintos y a veces incluso opuestos, se ocupan en mayor o menor medida más del emisor como hombre que del emisor como autor. Recordemos que dentro de la crítica extrínseca, en lo que al autor se refiere, se ocupan Wellek y Warren de los estudios biográficos (Wellek y Warren, 1981: 90-96) y de los estudios psicológicos (Wellek y Warren, 1981: 97-111). En cuanto a estos últimos (Reis, 1981: 71-81; García Berrio, 1983: 357-358; García Berrio y Hernández, 1988: 100 y ss.), aunque en algunos casos hayan sido, en efecto crítica extrínseca, pueden considerarse integrados de pleno derecho al estudio de la literatura en algunas de sus manifestaciones, sobre todo en lo concerniente a la poética de lo

³³⁹[el término emisor] significa la persona que imprime a las señales su "intentio significativa"; e. d., quien actualiza el "mensaje", su codificador-y-emisor (= "autor")" (Izquierdo, 1980: 190).

³⁴⁰ En *Nuestro milenio*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 78-79. Pero véase una opinión en cierto modo contraria en Amorós, 1983: 28-29.

imaginario³⁴¹. Con esta corriente crítica puede estudiarse en la actualidad al autor en su relación directa con el mensaje que produce.

La literatura es la obra de un hombre, el autor (Amorós, 1983: 26-29). Y su figura (Marchese y Forradellas, 1986: 42) es indispensable como componente de la comunicación literaria, como tenemos ocasión de comprobar en palabras de Cesare Segre:

[...] el autor es un elemento imprescindible en la comunicación literaria, en cuanto emisor del mensaje. Es el artífice y el garante de la función comunicativa de la obra. La naturaleza del mensaje que tiene el texto literario está determinada por el hecho de que el autor, para hacerse emisor, se ha situado en una particular relación con el o los destinatarios: una relación de tipo cultural en su contenido, pragmática en su finalidad (la emisión del mensaje cambia el estado de hecho). Para esta relación es esencial la confluencia de códigos de un enunciado, la obra.

Entendida en este sentido, la palabra *autor* viene a significar, exactamente como en la Edad Media [...], todavía más que escritor, "promotor, garante", en definitiva "autoridad" (que en realidad es un término etimológicamente próximo). El autor produce una nueva construcción lingüística, y garantiza su posibilidad (y su carga) comunicativa.

(Segre, 1985: 14-15)³⁴²

Para María Corti el estudio del emisor como hombre real y como individuo histórico –sin caer en el biografismo pasado, pero también dejando aparte el estricto inmanentismo–, es un aspecto indispensable en el acceso a las obras literarias, ya que lo autobiográfico influye no pocas veces en lo temático e incluso en lo estilístico. En muchas

³⁴¹ José María Díez Borque (Díez Borque, 1983: 34-40), a la hora de estudiar el "autor en el texto", piensa que hay que tener en cuenta la "actitud global ante la realidad exterior", la "postura del autor", el "punto de vista", su "disposición en la transmisión" (realismo, surrealismo, idealismo, etc.) y su "implicación en el texto".

³⁴² Es, pues, de vital importancia tener en cuenta a la persona que habla en la obra literaria. Oscar Tacca (Tacca, 1978: 22-23) intenta sistematizar esta cuestión a través de los tres géneros principales, que tienen algunos puntos en común. En el teatro: el autor da la palabra a los personajes; se da un diálogo puro (es una realidad primaria); los actores son vistos desde la escena). En la novela: el autor da la palabra al narrador y éste, eventualmente, a los personajes; se produce un diálogo teñido (es una realidad secundaria); es muy importante saber quién habla (punto de vista) y en qué forma (diario, epístola, alegato...); los personajes pueden ser vistos desde dentro, desde fuera, a través de la conciencia de otro personaje...; hay una lucha por existir muchas maneras de decir algo. En la poesía: hay una lucha por la única forma de decir algo. Como puede verse, hay, como sobre todo en lo que concierne a la poesía, algunos puntos discutibles en las ideas de Tacca, mas no por ello el conjunto deja de ser interesante.

ocasiones, asimismo, la ignorancia de la situación de escritura ha llevado a interpretar de forma errónea muchos textos.³⁴³

El emisor empírico, por lo tanto, es el autor real (Pozuelo, 1994b: 229). O, como prefiere Jaap Lintvelt, el autor concreto es la persona que se dirige a el(los) lector(es) concreto(s) (Lintvelt, 1989: 16-17) como instancias extratextuales (Rimmon-Kenan, 1996: 86). El autor concreto se dirige al lector concreto. Ambos son personajes que no se sitúan en la obra literaria, sino en la plano de la realidad, con personalidades históricas y biográficas determinadas. Como ya hemos visto, la única diferencia entre ambos es que el autor siempre es uno, mientras que los lectores pueden variar según el transcurso del tiempo o la variación de las circunstancias.³⁴⁴

La distinción entre los autores reales y los autores ficcionalizados está inserta en la convención de la doble ficción. Las obras de arte verbal llevan dentro de sí la necesidad de asumir una convención por la cual hay que aceptar, por ejemplo, que no es Cervantes el autor del *Quijote*, sino Cide Hamete Benengeli y tampoco es Marcel Proust el Marcel de su novela, aspecto éste que ha tenido "entretenidos" a los críticos proustianos incansablemente. Incluso, como veremos, hay que desconfiar en este punto de las autobiografías. Las distinciones entre los autores reales y los que toman la palabra en la novela son tan importantes como para que Nabokov fuera vilipendiado y tachado de inmoral por su excelente novela *Lolita* (Nabokov, 1986) por confundir al

³⁴³ Esta autora aborda también el problema de la competencia del autor (Corti, 1985: 49-52). Para Corti esta competencia es la elección de los materiales como el espacio, el tiempo, esto es, una fase pretextual --que en terminología retórica podríamos adecuar al nivel de *inventio* y que, por tanto, tiene una intensionalización en el nivel textual de *dispositio* (Albaladejo, 1989: 73 y ss.)-. Para esta investigadora no existe competencia del receptor: "La comunicazione è una necessità che appartiene già alla struttura profonda del processo artistico." (Corti, 1985: 51).

³⁴⁴ En páginas siguientes tendremos oportunidad de profundizar estas ideas, pero es evidente las distinciones, por ejemplo, entre autor y narrador (véase Bal, 1985: 125; Tacca, 1978: 17-18 y 34-37; Barthes, 1981: 24-27; Albaladejo, 1986: 130-132). El autor ya se preocupará, por consiguiente, de crear una voz que emita frases en el interior de la obra (García Barrientos, 1996: 37). Como afirma Lejeune, «El "yo" (al igual que el "tú") oculta [...] la diferencia que existe entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado.» (Lejeune, 1994: 95)

autor real con el narrador. Es decir, que existen unos autores implícitos muy distintos en ocasiones a los autores reales (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 29; Segre, 1985: 20). Un caso patente de la diferencia entre el autor de carne y hueso y el que puede parecer en la obra es el de don Juan Manuel (cf. Sotelo, 1989: 21).

Por eso conviene distinguir la figura del autor real y la de autor ficcionalizado. Francisco Ayala, gran maestro de críticos (y pionero en España de muchas pinceladas de teoría pragmática y fenomenológica aprendidas en Alemania) nos brinda una magnífica exposición de esta diferencia:

[...] conviene que nos apresuremos a deshacer un equívoco habitual y, por lo demás, muy explicable, acerca de la relación entre la obra de arte literaria y su autor. Los lectores ingenuos tienden a ignorar el carácter imaginario del poema [con poema Francisco Ayala se refiere a la literatura en general] y están muy dispuestos a prestar fe a lo que el escritor dice, no ya como es legítimo y exigible, aceptando la convención poética, en el terreno de la ficción, sino transportándolo al de la realidad práctica. Le atribuyen los hechos que en su primera persona relata el narrador de la novela y, si acaso el poeta finge estar enamorado, según debe hacerlo aunque no lo esté de hecho cuando el amor es su tema (recuérdese la cita de Baena en el *Cancionero*), caerán sus lectores en la trampa de tomar al pie de la letra las expresiones de tal sentimiento, recibéndolas a la manera de confesión personal de un hombre que desahoga su corazón. Puede darse el caso, y aun ser lo más probable, que en efecto el poeta exprese en sus versos cuitas y congojas que estén pesando sobre él; o que el novelista relate lo que de veras le ha sucedido en la vida cotidiana. Por supuesto, la ficción literaria se nutre siempre de la experiencia práctica —de alguna especie de experiencia, siquiera sea soñada—. Pero aunque hubiese sido vivida en el terreno de los hechos y aun referida con la más estricta fidelidad para el curso de los acontecimientos en el terreno de los hechos y aun referida con la más estricta fidelidad para el curso de los acontecimientos, al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario, el autor —sujeto antes, o testigo de la acción— se transfiere él mismo a dicho plano, convirtiéndose a la vez, por arte de magia poética, en personaje ficticio; es decir, que la configuración de lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura.

(Ayala, 1970: 21-22)³⁴⁵

³⁴⁵ Francisco Ayala nos cuenta (Ayala, 1970: 22-23) el ejemplo de que cuando alguien relata una anécdota o chiste, que a veces conoce tan sólo de segunda mano, construye su enunciado poniéndose a sí mismo como protagonista para reforzar su realidad, y “Sus oyentes suelen aceptar esta convención, y mientras se complacen en escucharlo saben disociar en su mente al hombre concreto que habla, Fulano de Tal [...] y al narrador del cuento, quien como tal narrador, se incluye dentro de la estructura narrativa en una posición básica, tanto que ese mismo cuento, contado por otro, será ya otro cuento.” (Ayala, 1970: 23)

La obra de arte verbal, pues, absorbe a su autor ficcionalizándolo:

Como cualquier otro escrito, la obra literaria [...] es una comunicación cuya estructura presenta el mismo esquema básico de todo uso de lenguaje: arranca de un hablante (el autor) que comunica un contenido (el texto) a un destinatario (lector u oyente). La diferencia específica de este hablar en que la obra literaria consiste se encuentra [...] en el carácter imaginario de ese contenido [...]. Igual que las demás obras de arte, la literaria [...] constituye una esfera de realidad imaginativa (mímesis), un recinto donde se ficcionalizan no sólo aquellos elementos de la experiencia que el autor ha puesto a contribución para componerla, sino también el propio autor en cuanto tal, cuya imagen se proyecta dentro del cuadro, como la de Velázquez en *Las Meninas*. [...] el escritor que produce una obra poética transfiriendo a ella algo de su individualidad esencial, queda [...] desdoblado en dos: un autor que se incluye dentro del marco de su obra, y el hombre contingente que se ha quedado fuera para desintegrarse en el incesante fluir del tiempo.

(Ayala, 1970: 29-31)

En este punto es interesante estudiar un fenómeno de frecuente aparición en las obras literarias como es la mención del nombre mismo del autor dentro del texto literario. Estaríamos, en este caso, en la parte más cercana del autor extratextual y el autor implícito textual. Curtius (Curtius, 1984: 719-723) dedica uno de los excursos de su espléndido libro a "La mención del autor en la Edad Media", y también Rafael Ferreres (Ferreres, 1982: 56-59), que no se ciñe tan sólo a Ausias March, menciona a muchos autores, incluso contemporáneos. Puede observarse este hecho desde la antigüedad latina en las *Geórgicas* de Virgilio, pasando en la Edad Media por los trovadores y Ausias March, Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz, Juan de Mena, pasando por el Renacimiento-Barroco en Cervantes, y llegando hasta la literatura de nuestro siglo en autores como Unamuno, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Gaos, Carlos Bousoño, Blas de Otero. Por ejemplo, la mención del nombre del autor en su obra aparece en los títulos de algunos de los poemas pertenecientes a *Poemas póstumos* de Jaime Gil de Biedma: "Contra Jaime Gil de Biedma" y "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma"³⁴⁶ así como también aparece en *Áspero mundo* de

³⁴⁶ Jaime Gil de Biedma: *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1989¹⁽²⁾ (prólogo de Javier Alfaya y selección de Shirley Mangini González), pp. 113-115 y 125-127 respectivamente.

Ángel González: "Para que yo me llame Ángel González..."³⁴⁷ ³⁴⁸. En la canción actual también aparece este recurso, como podemos comprobar en la canción de Luis Eduardo Aute titulada "Mira que eres canalla" o la de Joaquín Sabina titulada "Eh, Sabina". Este recurso, tengámoslo en cuenta, no ha de llevarnos a identificar ese nombre que aparece en el texto con el hombre real, sino que debemos concebirlo como un personaje muy parecido al autor, pero siempre manteniendo una línea de separación entre el terreno pragmático extratextual y pragmático sintáctico. De no hacerlo, podríamos llevar a identificar lo biográfico con lo literario, como se ha hecho, por ejemplo, con *À la recherche du temps perdu*, obra en la que, aunque sin duda el "Marcel" textual tenga concomitancias con el "Marcel" biográfico, no pueden identificarse completamente.³⁴⁹

También entra de lleno en el campo de estas distinciones entre el autor real y el autor ficcionalizado la literatura autobiográfica.³⁵⁰

Philippe Lejeune es uno de los autores más importantes en el estudio de la autobiografía (Lejeune, 1994b; Lejeune, 1994c; Lejeune, 1994d; Lejeune, 1994e; Lejeune, 1994f; Lejeune, 1994g; Lejeune, 1994h; Lejeune, 1994i; Lejeune, 1994j; Eakin, 1994; Villanueva, 1991c:

³⁴⁷ Ángel González: *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 13-14.

³⁴⁸ Citamos estos casos de la llamada Generación del 50 porque pensamos que es interesante el uso que abunda en este grupo de poetas del intertexto —en este caso a través de una larga tradición—.

³⁴⁹ La distinción también es patente, claro está, en el plano de la recepción en el que también se distingue el lector real del lector ficcionalizado: "el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. El lector a quien una novela o un poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco" (Ayala, 1970: 32-35). "Nuestra posición de seres vivientes que se abocan a su lectura [la lectura de una obra literaria] es análoga y correspondiente a la del autor que la ha producido desdoblándose en el curso de la operación: nos relacionamos con el poema [recordemos que Francisco Ayala toma este término para referirse a la literatura en general] a través del papel del lector que ya estaba en él, implícito, y desde el cual nos asomamos por un momento a su ámbito imaginario para reintegrarnos luego al campo de nuestra realidad cotidiana" (Ayala, 1970: 34).

³⁵⁰ Aunque más adelante citaremos con más precisión en lo que afecta a la autobiográfica, véase: Varios, 1991; Villanueva, 1991c; Pozuelo, 1993: 179-225; Marias, 1993a. Marias, 1993b; Genette, 1994: 37 y ss.

98 y ss.). Partiendo de los textos concretos, Lejeune ha llegado a formular de manera teórica los principios generales de la autobiografía. Lejeune la definió como “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’il met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (“Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (Lejeune, 1994b: 50). Lejeune ha analizado esta definición en cuatro apartados (Lejeune, 1994b: 50-51):

1. Forma del lenguaje: a) narración; b) en prosa.
2. Tema: la vida individual; la historia de una personalidad.
3. Situación del autor: el autor coincide, como persona real, con el narrador del discurso.
4. Posición del narrador: a) el narrador se identifica con el personaje principal; b) el relato tiene una perspectiva retrospectiva.

De este modo, la autobiografía queda separada de géneros próximos (Lejeune, 1994b: 51) como las memorias, que sobrepasan lo individual; las biografías, que separan el narrador del personaje; la novela personal, en la que el personaje no es el sujeto de la enunciación; el poema autobiográfico, por su propia condición versal; el diario íntimo, que no tiene una visión retrospectiva, y el autorretrato, que tiene una forma más ensayística que narrativa (Villanueva, 1991c: 100).

Según Lejeune, la autobiografía no se define tanto por su estructura como por el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1994b; Lejeune, 1994d; Eakin, 1994: 10-23): “se da por supuesto el principio de la sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios (Villanueva, 1991c: 100). Villanueva (Villanueva, 1991c: 101) relaciona los cuatro rasgos definidores de la autobiografía con la tripartición de la semiótica de Morris: 1 y 4: sintaxis; 2: semántica; 3: pragmática. Esta dimensión pragmática queda subrayada en el trabajo de Elisabeth W. Bruss que luego veremos: lo central en el acto autobiográfico es la asimilación del autor con el narrador y el personaje, así como la verificabilidad del sujeto textual. Lejeune (Pozuelo, 1993: 188 y ss.; Garrido Domínguez, 1993: 117) ha

deslindado con particular pericia el estatuto autobiográfico deslindado de otras formas análogas. Para este autor, la identificación del yo textual y del yo narrador-personaje se debe a un contrato de lectura (Lejeune, 1994b: 85-87; Lejeune, 1994d: 132-134). El pacto autobiográfico, pues, es de naturaleza pragmática (Pozuelo, 1993: 190). Y es ese pacto el que separa la autobiografía de las narraciones de forma autobiográfica.

Elisabeth Bruss (Bruss, 1991; Pozuelo, 1993: 222-225) cree que la autobiografía está basada en el acto de escritura y lectura. Para esta autora, la autobiografía es una convención regida por un sistema de reglas, con una justificación menos extratextual que la de Lejeune (Pozuelo, 1993: 224). Bruss establece un paralelismo entre las acciones llevadas a cabo por medio del lenguaje y los géneros³⁵¹. Pero un acto literario, para convertirse en género, debe estar suficientemente identificado y debe contar con el alto nivel de estabilidad que requiere una comunidad concreta de autores y lectores (Bruss, 1991: 64). Hay unos actos que están más institucionalizados que otros, y unas instituciones duran más que otras. Las instituciones “son sistemas de reglas constitutivas”, y esto vale perfectamente para los actos literarios (Bruss, 1991: 64). “x” se relaciona con “y” en un contexto “c”. Por eso no pueden darse definiciones apriorísticas, ya que los elementos textuales y el contexto en el que se producen forman las reglas constitutivas. “A partir de lo que yo he dicho [...] acerca de la naturaleza funcional del género, las reglas constitutivas que se requieren para elaborar un texto de una forma particular “son consideradas como” un ejemplo de un acto literario, y tales reglas son, a su vez, definidas por los sistemas simbólicos a los cuales pertenecen.” (Bruss, 1991: 65). Se permiten cuatro variaciones potenciales (Bruss, 1991: 65-66):

³⁵¹ “De la misma manera en que el hablar se compone de diferentes tipos de acciones llevadas a cabo por medio del lenguaje, el sistema de acciones llevadas a cabo a través de la literatura consta de sus diferentes géneros.” (Bruss, 1991: 64)

1. Variabilidad en el tipo de características textuales que señalan la función genérica de un texto.
2. Variabilidad en el tipo de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales de un texto.
3. Variabilidad en el valor literario otorgado a un género.
4. Variabilidad en el valor ilocutivo del género, ya que las dimensiones del acto en sí mismo pueden alterarse en el seno de los diferentes sistemas simbólicos de una cultura.

En el caso de la autobiografía, ésta depende de dos distinciones: la distinción entre ficción y no ficción y la distinción entre narración en primera persona empírica o narración en primera persona retórica (Bruss, 1991: 66).

Bruss y Lejeune, por tanto, fundan la caracterización de la autobiografía en el contrato de lectura entre autor y lector (Loureiro, 1991: 4). Manuel Alberca, por su parte, emprende la tarea de revisar la noción de “pacto autobiográfico” con el concepto denominado “pacto ambiguo” (Alberca, 1996, 1999). Numerosos relatos se encuentran en la frontera entre la ficción y la autobiografía (cf. Alberca, 1996b) Estas narraciones se sitúan, por tanto, entre el pacto autobiográfico y el pacto pragmático implícito en el pacto novelesco, y parece que reclaman un espacio propio estudiada por la crítica francesa con el concepto de ‘*autofiction*’ y al que Alberca acabará por denominar “pacto ambiguo”. En efecto, Manuel Alberca parte de Lejeune y las reflexiones suscitadas por Jacques Lecarme y otros autores, seguidores o detractores de éste para preguntarse si es posible que en una novela el protagonista se llame igual que su autor y cuál es el verdadero estatuto de la *autofiction*, auténtico híbrido entre la novela y la autobiografía.

Para estudiar el “pacto ambiguo” Alberca piensa que hay que partir de dos elementos. El primero, que el pacto autobiográfico teorizado por Lejeune venía a postular, por un lado, el principio de identidad entre autor, narrador y protagonista y, por otro lado, suscribe un pacto de referencialidad por el que el autor declara implícita o explícitamente su propósito de que la realidad narrada se corresponda con la realidad referencial. El segundo, que el pacto novelesco establece su relación con

una primera persona de la narración que invita al lector a que se “imagine” que se encuentra ante un mundo real. mientras que éste, a su vez, suspendiendo su incredulidad mediante ese pacto, exige que el relato sea verosímil. La *autoficción*, por lo tanto, se encuentra en ese terreno de nadie que parece contradecir tanto los principios del pacto autobiográfico como los estatutos vigentes en el pacto literario de ficción. El siguiente cuadro de Manuel Alberca (Alberca, 1996: 12; 1999: 61) explica perfectamente la situación:

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad)	1. A = N = P (Pacto autobiográfico)	1. A N A P
2.REFERENCIALIDAD MÁXIMA (- Invención)	2. FICCIÓN (Pacto novelesco)	2.REFERENCIALIDAD MÍNIMA (+Invención)

Evidentemente, la tipología de relatos autoficcionales es variada, pues algunos se encuentran más cerca de la autobiografía y otros se aproximan más a las novelas, mientras que otros pocos logran un auténtico estatuto autoficcional. El cuadro de Alberca (Alberca, 1996: 15; 1999: 70), una vez más, vuelve a ilustrar perfectamente la situación:

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL			PACTO NOVELESCO
Autobiografía plena.	PERIFERIA A	CENTRO AUTOFICCIONAL	PERIFERIA B	Ficción plena.
Aceptación del referente como “real”.	1. A = N = P	1. A = N = P	1. A = N = P	Aceptación del referente como “irreal”.
	2.NOV. PERSONAL	2. NOVELA PERSONAL	2.NOV. PERSONAL	
	* Invención: lo ficticio-“real”.	* Mezcla indisoluble de elementos ficticio-autobiográficos”.	* + Invención: lo ficticio-“irreal”.	
	* Ambigüedad: prox. pacto autbf	* Vacilación lectora: Ambigüedad plena.	* Ambigüedad: prox. pacto nov.	

Pasemos ahora a contemplar el problema de la autobiografía desde las tesis deconstructivistas de Paul de Man (De Man, 1991). Frente a la concepción tradicional de considerar en la autobiografía la mimetización del autor (ilusión de referencialidad), este autor piensa que la esencia de la autobiografía no está en el pacto autobiográfico, sino en la textualidad de formación de un yo cambiante (Loureiro, 1991: 6). Le damos la razón a Paul de Man cuando afirma que concederle a la autobiografía un estatuto de género es un agravio comparativo respecto a los géneros literarios mayores como la tragedia, la épica o la poesía lírica (1991: 113). Esta negación de estatuto genérico es la primera de las argumentaciones de De Man sobre la autobiografía. La segunda es la distinción entre autobiografía y ficción. El crítico norteamericano duda de que la referencialidad sea un argumento válido y que el estatuto de verdad de la autobiografía descansa en la identidad entre el autor real y el nombre propio en el interior del texto. Se pregunta: “¿es el referente el que determina la figura o es al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?” (Paul de Man, 1991: 113) Por lo tanto, la autobiografía no es un género o modo, sino una “figura de lectura” (Paul de Man, 1991: 114). Por ello, todo texto tiene algo de autobiográfico y, por ese motivo, ningún texto lo es del todo. De Man critica a Lejeune por su visión contractual de la autobiografía (Paul de Man, 1991: 114: cf. Pozuelo, 1993: 192 y ss.): el problema no es tanto remitir a un yo gracias a un pacto como analizar la “construcción del yo” y el problema de la identidad. Se llega a un problema de *poiesis*, creación del yo, antes que de *mimesis* o la representación de ese yo en el texto. Por lo tanto, el problema se desplaza de la relación yo-tú a la relación yo-texto –curiosa paradoja para ser deconstructivistas–. Para De Man, por lo tanto, la autobiografía forma parte de la ficción simplemente porque la obra va

configurando el referente autorial. Por ello, De Man llegará a relacionar la autobiografía con la prosopopeya.

Prueba de la dificultad formal existente para caracterizar la autobiografía es el estudio de Käte Hamburger (Hamburger, 1995; Pozuelo, 1993: 186 y ss.). Presa de su propio método, para esta autora toda narración en primera persona queda alejada de la ficción, dada la coincidencia del yo real y el yo como sujeto de la enunciación. Por ello todas las ficciones en primera persona son definidas por Hamburger como formas mixtas: más que representación de la realidad, estas obras son representaciones de un acto de habla. Formalmente, pues, es imposible distinguir un relato verídico de uno ficticio que lo imite. Por lo tanto, no es la forma, sino el contexto el que resuelve la cuestión.

Darío Villanueva aborda el problema de la autobiografía desde el punto de vista de los géneros literarios con una perspectiva pragmática. El rector compostelano enlaza este asunto con la teoría de los actos de habla. Para él, “uno de los actos de habla más básicos, más utilizados en la vida cotidiana y de todo punto imprescindible es la narración” (Villanueva, 1991c: 95) Desde luego, en la narración es muy importante distinguir entre contar *una* vida y contar *mi* vida (Villanueva, 1991c: 96) Esto, sin duda, son actos de habla básicos. Al contar autobiográficamente, pues, el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado (Villanueva, 1991c: 96). Esto da lugar a varios medios para hacerlo: autobiografía, memorias, diarios, autorretratos, epistolarios....

Según Darío Villanueva en el estudio de la autobiografía hay que atender al orden sintáctico, al orden semántico y al orden pragmático. En cuanto al primero (Villanueva, 1991c: 101 y ss.), en la autobiografía pesa mucho la identificación entre género narrativo y prosa. La autobiografía es “una narración autodiegética construida en su

dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido.” (Villanueva, 1991c: 102) También es posible emplear la segunda persona y tercera persona gramaticales.³⁵² Por otro lado, la recepción inmanente diferencia, según Darío Villanueva, la autobiografía de las memorias.³⁵³ Además de la identidad del yo, otro de los puntos esenciales de la autobiografía es el tiempo (Villanueva, 1991c: 103-104), que mantiene con esa identidad una relación indisoluble. Frente a otros géneros próximos (el diario, por ejemplo), la autobiografía cuenta con una perspectiva temporal que permite un filtro mayor por parte de la experiencia. Se establece un cierre, distancia desde la cual se cuenta la vida.

En lo que afecta al orden semántico (Villanueva, 1991c: 104 y ss.), el valor semántico del tiempo alcanza una extensión narrada y una extensión vivida en la que caben distintas tonalidades o ciertos “ajustes”. Por otra parte, también es decisivo el punto de vista de la vida individual y de la identidad del yo: la autobiografía tiene que ver tanto con los progresos del individualismo como con el desarrollo del mismo en el cristianismo (Bajtín, 1989: 287 y ss.; Villanueva, 1991c: 105): “lo que queda fuera de duda es que toda autobiografía se resiste a ser un centón noticioso, pues aspira a construir la imagen de una personalidad.” (Villanueva, 1991c: 105-106). Por lo tanto, el núcleo

³⁵² “El *tú*, cumplidamente aprovechado por la novela como signo del desdoblamiento reflejo del yo, no altera apenas la estructura de estas enunciaciones sino es por incrementar su fuerza perlocutiva provocando la identificación del destinatario, de los lectores, con lo que el protagonista narrador expresa, y forma parte de nuestra práctica lingüística cotidiana.” (Villanueva, 1991c: 102). En el caso de la tercera persona, todo depende “de que el pacto autobiográfico no se rompa, para lo que es requisito ineludible que el lector identifique al *yo* del autor como la referencia del *él* del enunciado.” (Villanueva, 1991c: 102)

³⁵³ “La autobiografía necesita un *narratario*, entendiendo por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso en sí, frente a otra figura menos exigente como es la de un mero lector implícito representado al que el narrador hace referencias incidentales.” (Villanueva, 1991c: 103) No obstante, hay autobiografías en las que el narrador se desdobra en *narratario*.

semántico esencial de la autobiografía descansa en el yo. Por ello, la autobiografía supone una construcción del yo: el yo pasa de sujeto a objeto de análisis. Esto conduce a la posibilidad de analizar la autobiografía desde el problema de la *otredad* (Villanueva, 1991c: 107) según Lacan: en la autobiografía no cuenta tanto representar el yo (mimesis) como construirlo (poiesis) (Sprinker, 1991: 119-120; Villanueva, 1991c: 108).³⁵⁴

Por último, nos encontramos con el orden pragmático (Villanueva, 1991c: 109 y ss) tan próximo a las concepciones de Lejeune y Bruss. Es el caso del “pacto autobiográfico” de Lejeune, en el que, a través del texto, el receptor puede refrendar la identidad entre autor, narrador y protagonista (Lejeune, 1994b: 52 y ss.). Esto supone la posibilidad de que la autobiografía no tuviese entidad literaria. La tradición de la teoría de los actos de habla parece estar de acuerdo en que los actos de habla ilocutivos en literatura carecen de fuerza real. Parece, pues, que desde este punto de vista chocan ambas actitudes. Muchos autores han pensado que la autobiografía era el reino de la falacia. Tal es el caso de Paul de Man, para el que la autobiografía crea una ilusión referencial: no pertenece sino al ámbito contractual basado en los actos de habla, lo que no hace sino insistir en la idea central del Lejeune de 1975, que fueron modificadas en 1986 calificándolas de ingenuas. Desde luego, lo que es evidente es que sería altamente perturbador sería establecer claras diferencias entre la autobiografía y la novela autobiográfica (Villanueva, 1991c: 111) basándonos en el mero hecho de la referencialidad semántica.

José María Pozuelo (Pozuelo, 1993: 179 y ss.), precisamente estudia la autobiografía desde su difícil deslinde de la ficción, en tanto que ambas son zonas fronterizas. Para el profesor Pozuelo Yvancos, la ficcionalidad es de índole pragmática (Pozuelo, 1993: 179, 225). En la

³⁵⁴ Cf. Bobes, 1993b: 150-152

autobiografía, el “yo” de la enunciación es, simultáneamente, el “yo” del enunciado (Pozuelo, 1993: 185).

Pozuelo (Pozuelo, 1993: 185 y ss.) piensa que hay dos maneras de enfrentarse al problema autobiográfico. Uno, estudiar el yo como sujeto esfera del discurso y plantear toda narración como forma de ficcionalización. Por tanto, toda autobiografía tendría un carácter intrínsecamente ficcional. Aquí se encontrarían las posturas de Derrida, Paul de Man y Barthes y los deconstructivistas en general. Otro, estudiar la autobiografía como una forma no ficcional gracias a un pacto autobiográfico. Lejeune, Bruss. Aunque autobiografía y novela utilicen formas análogas, la autobiografía afirma su carácter de verdad gracias a condicionantes históricos, pragmáticos o genéricos.

El problema, dice Pozuelo (Pozuelo, 1993: 186), es que no es posible establecer de manera rigurosa un estatuto formal ni de la autobiografía ni de lo ficcional. Con idénticas formas discursivas podemos obtener una autobiografía o una novela autobiográfica.

No obstante, Pozuelo es firme defensor de la autobiografía como zona fronteriza (Pozuelo, 1993: 202-203, 207), y es partidario del estatuto pragmático.³⁵⁵ Además, reducir la autobiografía a la textualidad y su relación con el yo niega tanto su estatuto pragmático como sus relaciones intertextuales o dialogísticas con textos afines.³⁵⁶

“La ficcionalidad de la autobiografía no puede predicarse [...] sobre la base de la textualidad. Habría que considerar su lugar como acto comunicativo, mejor, como género, y en ese lugar, la autobiografía se sitúa en un horizonte no ficcional. La autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo puede resolverse en el espacio de lectura, y éste no es un espacio de definición individual por un autor o un lector, sino un horizonte de reglas intersubjetivas, supraindividuales, institucionales.”

(Pozuelo, 1993: 224)

³⁵⁵ “Ningún discurso, y mucho menos un género, es un texto donde un ‘yo’ pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socio-ideológicos que afectan a esa relación.” (Pozuelo, 1993: 203)

³⁵⁶ “En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene [...un] carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que ‘inventa’ y ‘construye’ una identidad, un ‘yo’. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del ‘yo’ frente a los otros (los lectores, el público).” (Pozuelo, 1993: 211)

Según Pozuelo, la autobiografía tiene otro grado más de incidencia pragmática, que es la relación con un tú: el autor de una autobiografía siempre sienta el principio de autojustificación ante los demás (Pozuelo, 1993: 216) Por ello la autobiografía concede mucha importancia al narratario (Pozuelo, 1993: 217). Esta apelación a un tú tiene sus raíces históricas: el pudor que puede suponer el exponerse uno mismo queda mitigado con la elección de una segunda persona concreta a la que se cuenta la vida; también es significativo que esa persona sea de cierto rango de importancia, pues de esa manera la vida se eleva en sinceridad ante la dificultad de mentir ante un “superior” (Pozuelo, 1993: 217-218): “En todo hecho retórico hay un tú que fundamenta la forma persuasiva del discurso. La retórica es también una apelación y entiendo que a la autobiografía le es inherente esta dimensión retórica de justificación frente al otro” (Pozuelo, 1993: 219)

A.2 EL RECEPTOR

- ¿Qué papel juega el lector en todo esto? Se ha referido usted a él en tres ocasiones.

- Hay un cuento policiaco, no recuerdo de quién, cuya víctima es el lector. El lector no es, desde luego, un sujeto manejable. Participa en la acción y llega a entorpecerla incluso con sus jadeos o con el ruido del mechero cada vez que enciende un cigarrillo. Es, con mucha frecuencia, de todos los personajes, el que más pierde. Se lo digo yo, que he actuado de lector en muchísimas novelas.

- ¿Y qué es lo que pierde? - El tiempo y la inocencia. ¡Qué vida!"³⁵⁷

inútil nombrar si no hay quien nos escuche, aunque no sea capaz de captar la presencia de lo nombrado.³⁵⁸

Porque esos libros fueron escritos en otro mundo --el mundo de hace milenios o el de hace veinte años, cuando nosotros no existíamos o existíamos pero no éramos los mismos-- y tal vez nosotros los leamos con otros ojos y con otro pensamiento del que tuvieron quienes los han escrito y, creyendo que entendemos fielmente lo que dicen, quizás volvemos a escribirlos cada vez que los leemos. Serán las cosas que entendemos distintas de lo que estos libros quisieron decir en su momento y sin duda más de un autor ilustre y venerado se estremecería al ver el sentido que damos a sus palabras.³⁵⁹

³⁵⁷ Juan José Millás: *El desorden de tu nombre*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1989, p. 146. Original de 1988.

³⁵⁸ Paloma Díaz-Mas: "Agueda, Agata", en *Nuestro milenio*, Barcelona, Anagrama, 1987.

³⁵⁹ Paloma Díaz-Mas: "El mundo según Valdés", en *Nuestro milenio*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 78.

“El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por tanto, es mudo. Quizá esta biblioteca haya nacido para salvar los libros que contiene, pero ahora vive para mantenerlos sepultados. Por eso se ha convertido en pábulo de la impiedad.” (Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, p. 375)

"Sólo por la costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: "Lector mío". En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo".

(Proust, 1996: 39).

La importancia del receptor aparece, incluso, en la *Biblia*. Jesucristo dice al Sumo Sacerdote: “¿Por qué me preguntas? Pregunta a los que me han oído lo que les he hablado; ellos saben lo que he dicho” (Lucas, 18, 21).

En el intervalo de unas pocas décadas, el estudio de la recepción en los estudios literarios³⁶⁰ ha sufrido una curiosa evolución. Desde la marginación a la que lo tenía sometido el estructuralismo³⁶¹, hemos pasado, como si se deseara refrendar la famosa –y con razón discutida– “ley del péndulo” como norma de evolución histórico-literaria y teórico-literaria, a la eclosión de las poéticas de la lectura. El efecto de contraste, claro es, se antojaba necesario, y, de este modo, muchos investigadores y estudiosos se aplicaron con serenidad y acierto a recuperar esta parte cercenada de los estudios literarios. Pero, como no podía ser de otro modo, la moderación fue paulatinamente conduciendo a la exageración y el propósito. Lo que en su día fue justa reivindicación, empezó a diluirse en franca exageración, sobre todo entre los deconstructivistas norteamericanos, que empezaron, con una mentalidad posmoderna muy alejada de la serenidad intelectual, a

³⁶⁰ Véase, v gr., Acosta, 1989. Para una bibliografía sobre las teorías de la recepción, acúdase a Selden, 1987: 150-151.

³⁶¹ “La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su ‘tercer componente’, el lector, oyente u observador [...] En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras.” (Jauss, 1987: 59).

convertir al receptor en la panacea a la que acudir para intentar explicar todo fenómeno literario. Y no sólo eso: se convertía el lector en el único garante de la razón de ser del estudio de la literatura. El receptor, componente imprescindible en el circuito de la comunicación literaria, había llegado a tener tal protagonismo para algunos críticos que llegaba a desbancar a la que, sin duda alguna, merece tener el privilegio singularísimo en este tipo de estudios: la obra de arte verbal. Intentaremos en las líneas que siguen bosquejar estas ideas.³⁶²

Como acabamos de decir, el lector ha sido objeto desde hace ya algunos años de una recuperación, pues había estado marginado por los estudios inmanentistas de los estudios literarios (Gumbrecht, 1971: 21-24; Bobes, 1975: 44-47; Izquierdo, 1980: 184-185n; Eco, 1986: 458-459; Prince, 1982: 103; García Berrio y Hernández, 1988: 96-97). Ricardo Senabre nos brindaba unas atinadas observaciones al respecto:

La historia literaria suele desdeñar abusivamente la naturaleza del receptor en cada caso para hacer hincapié en la personalidad del autor y en el mensaje mismo. Si en cualquier comunicación lingüística se tiene en cuenta la índole del destinatario, no se comprende por qué en la comunicación literaria no tendría que ocurrir algo semejante, con todas las diferencias de grado y complejidad que se considere oportuno aducir. Su nivel de cultura y sensibilidad, su capacidad y disposición para dejarse arrastrar por un tipo u otro de mensaje, no son hechos que deban quedar al margen, porque la atención con que el autor ausculta las expectativas de ese público anónimo e inmediato repercute a menudo en la obra, con la intensidad y resultados variables que es preciso calibrar.

(Senabre, 1986: 7-8)³⁶³

Por su parte, Tzvetan Todorov (Todorov, 1971: 10-13), en sus ideas sobre la literatura, concede que la lectura --concebida ésta como la interpretación de la obra de arte verbal-- es un modo de estudio de la literatura como el análisis estructural, mas no puede, como éste, constituir una ciencia. Sin embargo, el profesor Lázaro Carreter (Lázaro

³⁶² La importancia del receptor en la teoría literaria actual (Paraiso, 1994: 157-159)

³⁶³ En palabras de Umberto Eco (Eco, 1987: 14): "[en el] proceso estructuralista era dogma admitido que un texto debía estudiarse en su propia estructura objetiva, tal como ésta se manifestaba en su superficie significante. La intervención interpretativa del destinatario quedaba soslayada, cuando no lisa y llanamente eliminada como una impureza metodológica." Es, pues, evidente, que el lector es un elemento de gran interés para el estudio de la obra literaria (Tacca, 1978: 148-163), aspecto ya presente en el crítico positivista Gustave Lanson: "la literatura puede definirse en relación con el público".

Carreter, 1987b: 168-169), que cita la imprescindible reflexión de Blanchot expone con certeza la importancia del lector para los estudios literarios:

en este esquema de producción de la obra literaria, el papel del lector es decisivo: a él corresponde poner en marcha todo el proceso comunicativo. "¿Qué es un libro que no se lee?", pregunta M. Blanchot, y responde: "Algo que aún no se ha escrito". El lector es quien corre con la iniciativa de crear la situación de lectura [...]. Y es [...] con las] circunstancias de lugar, tiempo, cultura, temple anímico, etc., donde se actualiza la obra literaria, creada como mera propuesta por el autor.³⁶⁴

El contacto, en la comunicación literaria, se produce, por tanto, gracias a la iniciativa del receptor (Lázaro Carreter, 1987b: 160), pues es quien decide lo que ha de leer³⁶⁵. Por esta razón no podemos estar de acuerdo con opiniones como las de Juan Cruz (Cruz, 1989: 2), que afirma lo siguiente: "¿Qué otra cosa quiere ser el lector que un mirón de la obra literaria?"³⁶⁶. Bobes Naves (1993: 63-64) habla del lector como el artífice de la coherencia textual. Hablando del personaje, según Bobes, el lector (como lector implícito), tiene que descubrir la continuidad y coherencia del personaje siguiendo los trazos discontinuos hasta, al fin

³⁶⁴ También Francisco Ayala afirma (Ayala, 1970: 32): "el destinatario es indispensable a toda comunicación, un enunciado verbal que no estuviera dirigido a nadie carecería de sentido." Para Cesare Segre, en una postura afín a Blanchot y Fernando Lázaro (Segre, 1985: 18-19), mediante la lectura se hacen acto los significados en potencia que hay en el libro. Del mismo parecer es Ricardo Senabre, que piensa que los lectores son los que dan sentido a un libro (Senabre, 1986: 96). Por eso María del Carmen Bobes distingue entre el texto, que tiene existencia sustancial desde su composición por el autor, y fenómeno, que solamente tiene existencia en el momento en el que el receptor completa el ciclo comunicativo (Bobes, 1988: 59 y ss. y 94 y ss.). «La lectura da al libro la existencia abrupta que la estatua "parece" tener sólo del cincel; ese aislamiento que la sustrae a las miradas que la ven, esa distancia altiva, esa sabiduría huérfana que aparta tanto al escultor como a la mirada que aún quisiera esculpirla. De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector.» (Blanchot, 1992: 181) El autor piensa en el lector futuro a la hora de escribir (Blanchot, 1992: 188-190). Y Zumthor parece también defensor de esta postura: "Le texte n'existe qu'en tant qu'il est lu. Le connaître, c'est le lire [...] La lecture est par là dialogue, virtuel certes; mais deux instances y son confrontés: je suis, en quelque manière, produit par ce texte-ci, dans le même temps que, lecteur, te le construis" (Zumthor, 1980: 74)

³⁶⁵ Así podemos comprender el significado de los versos de la *Anthologia Latina*: "Vivere pot obitum vatem vis nosse viator? / Quod legis, ecce loquor: vox tua nemp meae est" (¿Quieres saber, caminante, si el poeta vive más allá de la muerte? / Lo que tú lees, yo digo: tu voz es la mía" (*apud* Brioschi y Di Girolamo, 1988: 209).

³⁶⁶ Adolfo Marsillach (Marsillach, 1988), al hilo de la actualidad política en el momento en el que escribimos estas líneas, comenta con acierto no exento de ironía las relaciones entre la política y el teatro. En estos comentarios nos recuerda la influencia que tiene el público sobre las obras: "Al público. A eso iba. El público lo forma un grupo indeterminado de espectadores y espectadoras que no se limita a ver y escuchar una obra, sino que, además, influye sobre ella."

de la novela, hacer una reconstrucción total y activa de "su" personaje a partir de los datos suministrados en el texto.

Por su parte, es de agradecer –y digno de destacar– la importancia concedida al lector como intérprete de la obra literaria en un crítico de raigambre formalista como es el genial Dámaso Alonso (1987). Como es bien sabido, el poeta y crítico distingue tres formas de conocimiento a la obra poética: el del lector, el del crítico y el del teórico de la literatura. En nacimiento de las obras poéticas no se piensa en el crítico ni en instancias más complejas, sino en el lector: “Las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: “el lector”” (Alonso, 1987:37). Hasta que no es leída no empieza a ser operante el sentido de la obra (Alonso, 1987: 38). El crítico es un lector con unas cualidades “exacerbadas”, y con una capacidad de recepción extensa e intensa (Alonso, 1987: 203). Dámaso Alonso concibe la crítica como un arte, y, por ello, concede al crítico grandes dotes de intuición para transmitir el gusto por el arte y distinguirlo de la mera simulación gracias a su erudición (Alonso, 1987: 203-212). Por último, tenemos un nivel de recepción que busca un acercamiento científico al hecho artístico (Alonso, 1987: 397).

Por paradójico que pudiera parecer, un acercamiento equilibrado y riguroso hacia el lector de la obra literaria lleva consigo una justa reivindicación y recuperación de la figura del autor como productor de ese mensaje, como bien señalaba Darío Villanueva (Villanueva, 1991b: 45; cf. Lázaro, 1990).

Dentro del campo de estudio del receptor, es conveniente distinguir varios matices en las categorías de modelización literaria que afectan al receptor. Al hablar de receptor es imprescindible, por ejemplo, distinguir al receptor de un mensaje y al destinatario del mismo:

"Parece oportuno [...] distinguir entre "receptor" y "destinatario", puesto que el receptor del mensaje [...] puede no ser su destinatario. Pueden, por

tanto, no coincidir ambos conceptos en una misma persona real. Y esta distinción no es pueril. El emisor organiza siempre su mensaje en-vista-de un destinatario (personal o colectivo, pero concreto), con relación al cual presupone y elude, contando con un conocimiento de la competencia del mismo. Ahora bien, resulta obvio que el régimen de supuestos y encatalizaciones hábiles para el destinatario no habrá de ser único para cualquier "receptor" (no previsto)."

(Izquierdo, 1980: 191n; cf. Pozuelo, 1988: 125; Levinson, 1989: 64; López Eire, 1997: 58-59).

Como en no pocas ocasiones, Francisco Ayala (1970: 32) dejaba constancia en fechas tempranas de los diferentes tipos de receptor:

"el destinatario puede presentar caracteres muy variables; puede ser individual, como el de una carta, o colectivo, como el de un discurso; puede ser concreto, o bien indeterminado y tan impreciso como acaso recoja la botella arrojada al mar con un mensaje, o como el lector de una novela, o como "la posteridad" a cuyo veredicto deciden remitirse tantos escritores disgustados de su tiempo".³⁶⁷

García Jiménez, por su parte, habla, en el seno de las instancias comunicativas extratextuales, de lector o receptor concreto (1993: 83). Dentro de los receptores concretos, García Jiménez advierte que pueden existir lectores concretos individuales y lectores concretos colectivos, y también pueden darse lectores que, pese a ser lectores concretos, son indeterminados. García Jiménez aduce el ejemplo de un mensaje en una botella. Como es evidente, según apunta García Jiménez, los lectores reales, concretos, no han de confundirse con sus destinatarios, sino que, a lo largo de la historia, una misma obra de arte puede tener receptores concretos muy distintos: "los lectores concretos van introduciendo en los textos nuevas condiciones pragmáticas." (García Jiménez, 1993: 83).

Cesare Segre hace a este respecto unas advertencias de cara al estudio del receptor (Segre, 1985: 16-17). Para este autor, dentro de la categoría del receptor no hay que englobar al destinatario ni el lector modelo:

El autor tiene a menudo un dedicatorio explícito (que puede identificarse con el coemisor) y un lector predilecto (una musa real o imaginaria). Ni el primero, precisamente por la naturaleza cortesana,

³⁶⁷ Sobre la lectura y el lector, véase también Ayala, 1997. Para Milly (Milly, 1992: 23), la lectura es posterior a la emisión del texto, a veces muy posterior. El lector puede ser: el destinatario directo, un destinatario entre otros (como puede ser el caso de un periódico, cierto tipo de libros, etc.), un receptor no previsto (cuando receptor ≠ destinatario).

oportunista, de la elección, ni el segundo, debido a que el autor proyecta en él sus propias aspiraciones comunicativas, pueden identificarse con el destinatario. En un estudio histórico de la literatura no es posible ni siquiera concentrarse en los destinatarios ideales, grupos de personas ligadas al autor por concepciones literarias comunes [...]: éstos se sitúan en el segmento de comunicación casi dialógica que está todavía controlado por el emisor, en el que la presencia temporal y espacial se configura en cierto modo como colaboración.

El lector al cual debemos referirnos, porque estadísticamente corresponde a los infinitos (o al menos no numerables) lectores de una obra literaria a través del tiempo, no tiene con el autor más lazos de unión que la curiosidad, la simpatía y la atracción sin las cuales no se acercaría a la obra.

Hemos de convenir, por todo lo dicho, que el receptor tiene mucha importancia para dar forma al texto literario, es decir, que los autores tienen en cuenta al receptor para configurar su obra (Bobes, 1975: 231)³⁶⁸. En este punto hay que destacar el excelente estudio de Ricardo Senabre (Senabre, 1986), que dedica la totalidad de su obra a este punto³⁶⁹. Para el profesor Senabre cualquier mensaje depende en su forma del emisor, pero no es menos cierto que queda condicionado por el receptor (Ayala, 1972: 6 y ss.; Riley, 1966: 180-190, para el caso de Cervantes), y esto no había se había tenido en cuenta en el estudio de la literatura. Y esto no sólo es así desde un planteamiento sociológico de la literatura: "La literatura sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: el público" (Senabre, 1986: 15), y a veces este público no es solamente pasivo, sino también activo. En la Edad Media, por ejemplo, hay autores que se esfuerzan por llegar al público inculto con un latín romanceado. Y pueden existir también condicionamientos económicos, que no se dan sólo en la literatura de masas o subliteratura, como puede ser el mecenazgo, etc.

³⁶⁸ Miguel Delibes, en una entrevista concedida a *Quimera*, 77 (1988), lo expresa de esta manera (p. 15): "[Entrevistador] - A usted le gusta caracterizar a sus personajes mediante un rasgo que se repite [...]. "[Delibes] -Esta cadencia, que literariamente puede estar marcada en *El camino* con la reiteración de la frase que caracteriza al personaje, siempre me ha parecido un recurso válido, en cuanto a mí muchas veces los personajes de las novelas que leo de manera continuada, me sería grato que me lo recordaran. De manera que esto surge en un principio como un recurso práctico para el lector."

³⁶⁹ Recordemos que el embrión de este libro es un estudio de 1967, por lo que vemos un interesante estudio pragmático en España en una fecha muy temprana. Sobre recepción y pragmática, *vid.* Acosta, 1989: 153 y ss.

Por lo tanto, la obra de arte verbal se consume como objeto poético a través de la lectura (Izquierdo Arroyo, 1982: 501; Oller, 1994: 192). El autor real tiene que prefigurar y concebir un “otro” al que comunicar su enunciado poético: “un texte n’existe vraiment qu’en tant qu’il a des lecteurs” (Zumthor, 1990: 25). Por ello, el arte posee una “alteridad constitutiva” (Núñez Ramos, 1992: 97):

“Esta imagen del lector o lector ideal, emanado del deseo autorial, no es una categoría de lo vivido, sino una producción del espíritu, una proyección figural, que puede ser rastreada a través de ciertos rasgos textuales [...]. El lector imaginario no es, sin embargo, una especie de representante del público en la conciencia del autor, sino fundamentalmente una condición de la textualidad [...] en que se manifiesta la actividad artística del autor.”

(Núñez Ramos, 1992: 97)

Acabemos estas observaciones introductorias constatando que, evidentemente, la noción de lector no es unívoca ni estable. Algunos textos se han escrito para leerse en silencio; otros, empero, se dirigen a los espectadores (los textos épicos, sermones, etc.) (Maingueneau, 1990: 29-32).

Desde luego, un estudio sobre la lectura puede desarrollarse en distintos ámbitos: desde el campo de la neurofisiología, pasando por el de la cognición, la afectividad o la argumentación (Jouve, 1993: 9-13).

Así, pueden verse distintas perspectivas sobre la lectura:

- Lector invocado. El texto, en este caso, se dirige directamente a su destinatario. Es el caso del dirigirse directamente a los receptores en la obra. (Maingueneau, 1990: 30).
- Lector instituido (Maingueneau, 1990: 30-31). En este caso, el lector sería una instancia que implica la enunciación textual misma en tanto que utiliza un cierto tono o registro. Las distintas posiciones de lectura surgen de la naturaleza misma del texto. Se puede buscar instruir, influir, intrigar, etc.
- Público genérico (Maingueneau, 1990: 31-32). Las obras, en tanto pertenecientes a un determinado género, implican un tipo

determinado de receptor. Cada autor sabe, aproximadamente, que tipo de lector va a encontrarse. Nótese que lector instituido y público genérico no son lo mismo: desde un mismo público genérico puede haber lectores instituidos muy distintos.

- Público atestiguado (Maingueneau, 1990: 32). Son los lectores efectivos con que va a encontrarse la obra. Hay obras que han traspasado con creces su público genérico tanto desde el punto de vista espacial como desde el punto de vista temporal.

Hay autores que piensan que el estudio del receptor en literatura ha de serlo tan sólo como estudio de la sociedad (Díez Borque, 1983: 122-128), pero no es ésta la única manera de abordar el estudio del receptor. Evidentemente, la dimensión social del fenómeno literario (Reis, 1981: 81 y ss.; Wellek y Warren, 1981: 112-131; García Berrio, 1983: 349-354; García Berrio y Hernández, 1988: 108-115) es de inmensa importancia para el estudio de la literatura, pero no creemos que sea la única investigación satisfactoria con respecto a él. Para Darío Villanueva (Villanueva, 1984: 96) hay dos corrientes fundamentales para el estudio de la recepción: la corriente extrínseca o fenomenológica, que estudiaría la psicología de la recepción (lo individual), así como la sociología y la historia de la recepción literaria (centradas en lo colectivo); y la corriente intrínseca o inmanente, que "busca e interpreta los indicios de la recepción en el propio texto, a través de procedimientos retóricos configuradores de puntos nucleares en la estructura de la obra" (Villanueva, 1984: 96), que será de la que hablaremos nosotros por extenso³⁷⁰.

³⁷⁰ María del Carmen Bobes (Bobes, 1975: 247) tiene una opinión en cierto modo parecida --en cierto modo por la diferencia temporal entre lo escrito por Darío Villanueva y por ella--. Esta autora piensa que se puede estudiar al lector desde el exterior --la sociología del hecho literario, esto es, la difusión en el tiempo y en el espacio (vemos, pues, en Darío Villanueva una concepción más amplia de esta corriente) y desde el interior, "desde la misma obra, desde los signos lingüísticos que aluden a él y que el autor ha incluido en los momentos en los que la función apelativa domina en la expresión literaria." Oscar Tacca, por su parte (Tacca, 1978: 148-153) piensa que existen tres vías diferentes de estudio del lector: el lector como parte de la triada indisoluble autor-obra-lector (sería una fenomenología de la lectura: ¿qué es leer?); el lector como elemento estructurante de la obra (el lector tenido en cuenta para la composición de

A continuación dedicaremos unas breves observaciones a las corrientes literarias que han estudiado, con mayor o menor fortuna, al receptor:

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

La llamada "Estética de la recepción"^{371 372} (Mayoral (comp.), 1987b; García Berrio, 1989: 219-255; Domínguez Caparrós, 1989: 547-559; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 252; Pozuelo, 1994: 87 y ss.; Gómez Redondo, 1996: 234-260) ha sido una de las corrientes que ha estudiado con mayor acierto esta dimensión del hecho literario³⁷³. Podemos calificar, con José María Pozuelo (Pozuelo, 1988: 105), de "poética de la lectura" a un período que viene a sustituir a la poética lingüística de base exclusivamente inmanentista en una ampliación –que no exclusivamente sustitución– de horizontes en la crítica literaria (Selden, 1987: 127-130 y 149; García Berrio y Hernández, 1988: 85; Domínguez Caparrós, 1989: 549-550; Warning, 1989: 13: cf. García Berrio, 1994: 51-57).

José María Pozuelo (Pozuelo, 1988: 107-110) cree que los cuatro fundamentos básicos de la teoría de la recepción son los siguientes: la importancia del uso y el consumo frente a los aspectos puramente inmanentistas; la competencia literaria (cf. Aguiar e Silva, 1980); la

la obra, como función implícita en el texto); y el destinatario como una de las formas de comunicación lingüística.

³⁷¹ Hans Robert Jauss, en un estudio originario de 1967 (Jauss, 1971) hace una fuerte crítica de los planteamientos sobre los que se fundamenta la historia de la literatura.

³⁷² La base teórica del estudio del receptor es, en nuestros días, en efecto, esta corriente alemana (Corral, 1988: 25); pero no hemos de olvidar que la Retórica clásica atendía ya el estudio del receptor en términos que es preciso aún hoy tenerlos en cuenta (cf. López Eire, 1997).

³⁷³ Wilfrido Corral (Corral, 1988: 25-26) hace una reseña crítica de dos libros de los máximos representantes alemanes de esta corriente, adscritos a la "Escuela de Constanza", Wolfgang Iser (Iser, 1987) y Hans Robert Jauss (Jauss, 1986). Es más que significativo que en años muy próximos, tanto los dos libros citados como otros de carácter compilatorio --los *readings*-- (Mayoral (coomp.), 1987b; Warning (ed.), 1989), se amplíe notablemente el conocimiento de esta corriente en España, máxime cuando tuvimos estudios tempranos (Varios, 1971) que no contaron con demasiados seguidores, si exceptuamos el artículo de Romero Tobar (1979).

pluralidad de lecturas de la obra literaria, y la toma de conciencia en la historia de la literatura de las diversas interpretaciones suscitadas por las obras literarias. Arnold Rothe, por su parte (1987: 15-16), cree que los estudios alemanes sobre la recepción abren la puerta a siete problemas básicos: la influencia previa del público en la producción de un texto; la influencia de la valoración previa del autor en nuestro juicio sobre las obras; la disposición como lectores a interpretar una obra conociendo el género literario al que pertenece; la influencia sobre el lector del acto de recepción; la medida en la que el autor, de modo pragmático, intenta crear identificaciones entre el lector y alguno de los personajes; las condiciones de consideración estética de una obra literaria; los criterios subsistentes para la explicación de los textos literarios.

Los antecedentes de la escuela de la recepción fueron, esencialmente, la fenomenología y los estudios de Mukařoský y Félix Vodička (Pozuelo, 1994: 87; Domínguez Caparrós, 1989: 550-551; Holub, 1984; Bobes, 1993b: 37-39; Gómez Redondo, 1996: 237-239).

La base para elaborar los estudios sobre la recepción en nuestro siglo ha sido la fenomenología. Esta corriente hace un hincapié esencial en el lector para determinar el sentido de las obras (Selden, 1987: 132; Rimmon-Kenan, 1996: 18). La fenomenología ha pasado al ámbito de la teoría literaria en dos vertientes: una, objetiva, a la manera de John Hillis Miller, que intenta a través de la conciencia del crítico, entrar en el mundo de las obras de un escritor y llegar a comprender la esencia de las mismas (Selden, 1987: 132); otra, más subjetiva, aborda una teoría de la recepción más próxima al plano fenomenológico de Martin Heidegger, como hizo Hans-Georg Gadamer (Rothe, 1987: 16-17; Selden, 1987: 133; Domínguez Caparrós, 1989: 550-551): una obra no tiene un sentido totalmente definido, sino que este sentido depende de la situación del intérprete. También puede calificarse de precursora de la "Estética de la recepción" --influyó sobre todo en Iser-- la corriente

fenomenológico-hermenéutica de Ingarden (Pozuelo, 1988: 110-112; Domínguez Caparrós, 1989: 550; Acosta, 1989: 95-101; Warning, 1989: 14). Para Ingarden (Ingarden, 1989), el lector debe completar el esquema presentado por la obra literaria a través de sus distintos niveles. Los objetos reales son determinados, pero los objetos de la obra literaria son representados, y, por tanto, indeterminados (concepto luego tomado por Iser: Iser, 1989a). La lectura es, pues, un rellenado de indeterminaciones, un rellenado de "espacios vacíos", una concretización de indeterminaciones. Estas concretizaciones pueden ser distintas, pues cada individuo es distinto y cada lectura hace que la obra sea distinta.^{374 375}

También pueden ser calificados de precursores de la "Estética de la recepción" a Mukařoský y Vodička (Pozuelo, 1988: 112-114; Pozuelo, 1994: 87). Estos dos autores tienen una concepción dinámica del estructuralismo, ya que han unido los estudios sincrónicos con los diacrónicos. Para Mukařoský la obra no puede aislarse, sino que ha de vivir en un sistema de relaciones cuya significación depende del lector y de los valores histórico-sociales. Mukařoský y Vodička concretan la teoría de Ingarden: las indeterminaciones son completadas históricamente por individuos y colectividades mediante normas sociales, y, son, por lo tanto, cambiantes. Para Mukařoský el objeto de investigación no es el texto, sino su actualización como objeto estético: esta es su significación verdadera, que es de naturaleza histórico-social. F.

³⁷⁴ "Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar." (Eco, 1987: 73)

³⁷⁵ Tiene gran interés es el trabajo de Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1999b) sobre la interpretación de textos para producir textos, según la función reproductiva o representativa de la interpretación distinguida por Emilio Betti. En este caso, el receptor se convierte en productor, si bien el texto producido tiene siempre conexión con el texto interpretado (Albaladejo, 1998: 31). Así, puede distinguirse entre la interpretación intransitiva, en la que el resultado no sale del receptor y no se produce un nuevo texto distinto del inicial, cuya función es, por lo tanto, cognoscitiva o reconocitiva (que puede asimilarse al primer conocimiento de la obra literaria distinguido por Dámaso Alonso), y una interpretación transitiva, en función reproductiva, en la que la interpretación da lugar a un objeto lingüístico distinto del inicial, aunque relacionado con este (que puede abarcar al segundo y al tercer conocimiento de la obra literaria de Alonso) (Albaladejo, 1998: 32-33).

Vodička (Vodička, 1989a; Vodička, 1989b) ha acentuado esa historicidad propuesta por Mukařoský (Warning, 1989: 16-17), a la vez que ha intentado sintetizar las teorías de éste con las de Roman Ingarden. Rechaza la concretización ideal y propugna una concretización real, que ha de incluir: la valoración de una norma literaria de una época a través de la opinión de los receptores; la "reconstrucción de la jerarquía de valores de una época" (Pozuelo, 1988: 113); y "estudio de la eficacia estética basándose en la concretización de las transgresiones de las normas u horizontes de expectativas" (Pozuelo, 1988: 113-114).

La Estética de la recepción es una corriente que gira en torno a la Escuela de Constanza. Los representantes más importantes son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. La base teórica central de esta escuela es la explicar el texto desde la óptica del lector y del público, y no sólo desde el texto mismo. Se pretende, pues, que la recepción sea una vía para explicar la función de la forma del texto. La estética de la recepción ha sido saludada por muchos estudiosos como un enriquecimiento de la teoría literaria (García Berrio y Hernández, 1988: 85). Los dos principales teorizadores de esta escuela son Jauss e Iser.

Puede considerarse a Hans Robert Jauss (Rothe, 1987: 17-21; Pozuelo, 1994: 88; García Berrio, 1994: 273 y ss.; Gómez Redondo, 1996: 242-248) como el difusor del manifiesto de la escuela gracias a su comunicación "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria" en 1967 (Jauss, 1971). Jauss parte de Mukařoský y Vodička para analizar la recepción como fenómeno supraindividual de carácter histórico (Jauss, 1987: 62). Sus teorías se inician con la idea que la historia literaria ha de ser renovada en función de la atención al receptor. Debemos a Jauss, por lo tanto, el haber dado una dimensión histórica a la teoría de la recepción (Selden, 1987: 136-139; Domínguez Caparrós, 1989: 552-553; Gómez Redondo, 1996: 243). A través del

horizonte de expectativas (Jauss, 1987: 76-78; Zimmermann, 1987: 41-46), los lectores juzgan las obras literarias en cualquier período:

el valor de una obra literaria no se produce por sus condiciones históricas o biográficas de producción, sino por los criterios de recepción, por parte del público, de impresión entre los contemporáneos, de fama póstuma

(Jauss, 1971: 41)

En contra de marxistas³⁷⁶ y formalistas, Jauss cree en el papel activo y creador del receptor (Jauss, 1971: 67-70; Domínguez Caparrós, 1989: 552). El horizonte de expectativas puede variar según las épocas. Jauss, siguiendo a Gadamer, piensa que hay que establecer un diálogo entre las interpretaciones pasadas y las presentes (Jauss, 1971: 69)³⁷⁷.

En un estudio que data de 1975 (Jauss, 1987: 243-262; cf. Domínguez Caparrós, 1989: 554), Jauss afirma que su método es complementario de otros y plantea tres problemas que ha de resolver la estética de la recepción: el papel que desempeña el paso de una pregunta-respuesta de una constitución unilateral a una constitución bilateral de sentido (recepción y acción); cómo analizamos la sedimentación cultural inconsciente y elección consciente (cf. Pozuelo, 1988: 116) según el horizonte de expectativas (tradición y selección); y, por último, cómo se compagina el que la literatura haga historia y a la vez pueda ser comprendida en la actualidad (horizonte de expectativas). En 1977 (Jauss, 1986), el teórico alemán aborda monográficamente el primer problema y valora en su justa medida el placer estético obtenido a través del proceso comunicativo-interactivo entre obra y público. Este aspecto lo profundiza con el estudio de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*, categorías fundamentales en el placer estético (cf. Pozuelo, 1988: 116-117). Después acaba analizando el efecto cómico y los modos de identificarse el lector con el héroe reformulando la teoría de Frye.

³⁷⁶ Jauss (Jauss, 1971: 61-63) explica cómo se plantea la teoría literaria marxista de carácter histórico a través de Kraus, Garaudy y Kosik. Pero matiza (pág. 67) que su interés por el receptor no es sino un interés por "la sociedad representada en la obra."

³⁷⁷ Jauss, con todos estos elementos, acaba formando un programa con siete tesis (Jauss, 1971: 70-114; Domínguez Caparrós, 1989: 552-553), que posteriormente completa con ocho nuevas tesis (Jauss, 1987: 72-85).

Wolfgang Iser (Iser, 1989a; Iser, 1989b; Iser, 1989c; Rothe, 1987; 21-26; Pozuelo, 1988: 118-120; García Berrio y Hernández, 1988: 85-86; Corral, 1988: 25; Domínguez Caparrós, 1989: 555-558; Pozuelo, 1994: 87-88; García Berrio, 1994: 272-273; Gómez Redondo, 1996: 248-254), por su parte, sigue la línea de corte fenomenológico (Iser, 1975; Iser, 1987) de Roman Ingarden y estudia el acto individual de lectura y la interpretación. Este autor trata de los temas de la lectura como creación de significado y de la recepción como componente central de la misma textualidad: la significación textual no es sino la interacción entre las señales textuales y la competencia del lector. Iser es el creador de un término con mucha fortuna en la teoría de la literatura como es el de "lector implícito" (Iser, 1987). Hemos de advertir que la noción de lector implícito tiene dos vertientes: la moderada de su primer trabajo al respecto (Iser, 1975b) y la exagerada de su otro trabajo fundamental que trata de este tema (Iser, 1987)³⁷⁸. Además de esta famosa noción, Iser expone que el lector construye imágenes al leer el texto, ya que idealiza objetos imaginarios que nunca son representados con total exactitud. De ahí que Iser exponga su idea sobre la "casilla vacía": el lector no puede comunicarse con el autor, al ser la comunicación literaria diferida, y, por tanto, ha de completar esos espacios en blanco que el texto le ofrece a través de las presuposiciones (Iser, 1989a; Iser, 1989c: 198 y ss.; Acosta, 1989: 162-171). Dado que el lector cuenta con una cierta competencia, dentro de las múltiples posibilidades que ofrece el texto el receptor va rellenando con sus conocimientos esos elementos que pueden aparecer indeterminados o vacíos en el texto. Por eso la lectura es una edificante actividad creativa, que no solamente separa la interpretación de un libro de un receptor a otro, sino la interpretación de un libro de un receptor consigo mismo con el paso del tiempo.

³⁷⁸ Esta teoría de Iser también ha tenido objetores (Corral, 1988: 25).

Asimismo, debemos a Wolfgang Iser el estudio del *repertorio* (elementos reconocibles procedentes de la tradición) que permite que existan en el texto unas estrategias por las que el lector, con su competencia de recepción, se acerca a la comprensión del texto y se llegue a interesar por él. El lector ha de adaptarse continuamente a las estrategias que el texto propone. Por eso la lectura tiene ese componente de interpretación y un procedimiento abierto lleno de perspectivas cambiantes.

Además de la Estética de la recepción, existen otros autores y corrientes dignos de mención. Destaca con peso específico en el estudio de la recepción, por ejemplo, Stanley Fish (Fish, 1995; Fish, 1989; Selden, 1987: 139-141; Gómez Redondo, 1996: 254-255) que se basa en la experiencia del lector. Como Jauss, Fish también se centra en las expectativas de los lectores a medida que leen una obra, pero las considera en el nivel oracional. Se aleja del formalismo y se fija en la interpretación que hace el receptor de las palabras. El sentido de la obra se va formando a través del ajuste de las expectativas. Algunos, pese a aceptar el planteamiento general, discrepan de Stanley Fish en algunos matices (cf. Gómez Redondo, 255-257), como los siguientes: la creencia de que todos los lectores tienen una competencia literaria específica y la creencia de que los lectores siguen un sistema de asimilación de la lectura frase por frase. En un trabajo de 1980 (Fish, 1995), Stanley Fish aboga para que se llegue a una "comunidad de supuestos" de determine ya un proceso de lectura.

También podemos señalar como decisiva las reflexiones acerca de la recepción formuladas por Umberto Eco (Pozuelo, 1988: 120-124; García Berrio, 1989: 210-219). Eco aborda el estudio de la recepción bajo la perspectiva de la semiótica. Moderando la postura mantenida en su *Obra abierta* desde inicios de los años sesenta (Eco, 1985; Eco,

1985b) en la que concedía al lector un campo de radio ilimitado de cara a las posibles interpretaciones³⁷⁹, en *Lector in fabula*, libro que data finales de esa década (Eco, 1987; cf. Rodríguez Pequeño, 1994: 43, 103-104), Eco hace de la recepción una afirmación de la textualidad. El famoso semiólogo y novelista utiliza el modelo lingüístico-textual de János Sandor Petöfi. Para este Eco más moderado el lector actualiza los elementos no dichos en la obra. El Lector Modelo deberá ser previsto por el texto para que recorra los mismos pasos en la interpretación que los dados en su génesis (elección de una lengua, de un léxico, de un género...). Con ello se establece la estrategia de las interpretaciones posibles. El Lector Modelo no es algo concreto, sino una hipótesis dada a partir de un enunciado textual.

Umberto Eco (1992b: 25-26) da tres razones para el nacimiento de las teorías de la recepción en los años sesenta, motivadas por la incentivación de una dimensión que no estaba muy estudiada:

- La insistencia del método estructuralista en investigar la obra de arte de modo totalmente objetivo y autónomo.
- La rigidez de algunas semánticas formales anglosajonas, que prescindían de los contextos situacionales de los enunciados.

³⁷⁹ Esta postura ha causado grandes recelos. Cfr. García Berrio y Hernández, 1988: 145. Nuestra opinión es que el autor y el texto, como es evidente, han de contar de cara a la interpretación de su obra. Además, hay obras que permiten una mayor participación del lector que otras (Selden, 1987: 149). Es famosa en nuestra literatura medieval la distinta concepción acerca de la interpretación de sus obras que tienen el Arcipreste de Hita y don Juan Manuel. En su copla 1629, Juan Ruiz (seguimos la edición del *Libro de Buen Amor* de Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 282) nos dice:

"Qualquier omne que l oya, si bien trobar sopiere,
más á y [a] añadir e emendar, si quisiere;
ande de mano en mano e quienquier que l pidiere;
como pella las dueñas, tómelo quien podiere."

Don Juan Manuel, sin embargo, tiene una concepción de su obra radicalmente opuesta seguimos la edición del *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio* de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1989¹³, p. 70: "E porque don Johan vio e sabe que en los libros contesçen muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuidando por una letra que es obra, en escriviéndolo, mūdase toda la razón e por aventura confóndesse, e los que después fallan aquello escripto, ponen la culta al que fizo el libro; e porque don Johan se reçeló desto, ruega a los que leyeren qualquier libro que fuera trasladado del que él composó, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culta a él, fasta que bean el libro mismo que don Johan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra."

- Los enfoques sociológicos empiristas.

Eco afirma que las obras literarias poseen un “efecto poético” mediante el cual el texto genera lecturas distintas susceptibles siempre de ser completadas en el futuro (Eco, 1992: 635). Por esa razón, el texto siempre sugiere más lecturas de las que el autor pensó en un principio³⁸⁰:

“Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren [...]. No digo que el autor deba aceptar cualquier lectura, pero, si alguna le parece aberrante, tampoco debe salir a la palestra; en todo caso, que otros cojan el texto y la refuten. Por lo demás, la inmensa mayoría de las lecturas permiten descubrir efectos de sentido en los que no se había pensado.”

(Eco, 1992: 634).

El contacto dialógico de las obras literarias no se desarrolla, por lo tanto, entre el escritor y el lector, sino, más bien, entre el texto y sus lectores. Ese diálogo también incluye el texto presente con los otros textos escritos con anterioridad, y, si bien, no es un diálogo entre el escritor y sus lectores, sí lo es entre el autor y su lector modelo, pues siempre se escribe pensando en un lector: a fin de cuentas, escribir es construir a través de procedimientos textuales el propio modelo de lector (Eco, 1992: 650-651).

Este planteamiento enlazaría directamente con una interesante pregunta planteada por Carlos Bousoño: “¿necesita el lector, para gozar de un poema, creer lo mismo que cree el autor, o, para ser más exactos, lo que parece creer su representante imaginario, en la composición literaria de que se trate?” (Bousoño, 1976: II, 130). Carlos Bousoño narra la polémica entre T. S. Eliot e I. A. Richards en torno a si un agnóstico puede encontrar placentera la lectura de la *Divina comedia* de Dante. Nuestro gran crítico y poeta media al respecto con estas palabras: “podemos gozar con pensamientos y creencias que no compartimos, pero al mismo tiempo, no dejamos por ello de sentir que

³⁸⁰ “El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto.” (Eco, 1992: 635)

al compartirlas hay un punto más de fruición en nuestro trato con el poeta.” (Bousoño, 1976: II, 132-133).

Umberto Eco niega, según estos postulados del lector implícito, que un escritor escriba para la posteridad: sólo puede modelar la posteridad siguiendo el patrón de lo contemporáneo. Por otra parte, puede escribir para pocos lectores en la medida en la que construye un Lector Modelo con una proyección difícil de ser encarnada por una mayoría, aunque siempre le quedará al creador la esperanza de que surjan nuevos representantes de ese lector que el texto intenta suscitar. La creación de los éxitos editoriales, para el semiótico italiano, parte de la construcción de fórmulas que respondan a las coordenadas mercadotécnicas de la industria. En esto difieren los grandes creadores de los escritores “industriales”: mientras unos se atienen a los registros formularios, el escritor excepcional revela a su público lo que debe querer, sin que éste lo sepa, y que sirve para que se el lector logre descubrirse a sí mismo (Eco, 1992: 651-652).

Incluso habiendo sido él mismo el propulsor (probablemente no el responsable) de interpretaciones exageradas de su *obra abierta*, Umberto Eco afirma que se cae en un exceso sobre el derecho a la interpretación (Eco, 1991: 8)³⁸¹. Es más: Eco nos expone ocho aspectos (Eco, 1991: 10-11) en los que puede hablarse de un enriquecimiento crítico a través de la interpretación, que en ningún caso debe de traspasar los límites de lo razonable.³⁸²

Sin ánimo de querer abarcar y explicar la vasta obra de este estudioso y novelista, acabamos este breve repaso mostrando la

³⁸¹ Lo expresa muy bien en este pasaje: “Hay, pues, reglas del juego, y el lector modelo es el que sabe atenerse al juego.” (Eco, 1996: 18)

³⁸² Citamos algunas de las frases significativas en las que Eco revela ser partidario de una interpretación no exagerada del texto literario: “Entre la misteriosa historia de la producción de un texto y la deriva incontrolable de sus interpretaciones futuras, el texto *en cuanto texto* representa todavía una presencia confortable, un paradigma a que atenerse.” (Eco, 1991: 24); “el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto” (Eco, 1992b: 19). “Hay que empezar todo discurso sobre la libertad de la interpretación con una defensa del sentido literal.” (Eco, 1992b: 33; cf. Eco, 1996: 119 y ss.; Gómez Redondo, 1996: 260n)

importancia de la actividad lectora según Umberto Eco. Eco, en sus *Norton Lectures* de la Universidad de Harvard, afirma, muy plásticamente, que “todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo.” (Eco, 1996: 11), ya que el lector está continuamente obligado a elegir, a interpretar (Eco, 1996: 14). Por eso Umberto Eco habla de dos niveles de recepción por parte del lector modelo:

“Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos [...]; la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no. Igualmente, hay dos modos para recorrer un texto narrativo. Éste se dirige ante todo a un lector modelo de primer nivel, que desea saber (y justamente) cómo acaba la historia [...]. Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta, y quiere descubrir cómo procede el autor modelo que lo está instruyendo paso a paso.”

(Eco, 1996: 37)

También se han hecho estudios de la recepción en todo lo que concierne a la psicología del lector (Selden, 1987: 146-147), como es el caso de Norman Holland y David Bleich. Norman Holland piensa que el lector utiliza la obra para buscar su identidad, para simbolizarse, teniendo que romper los mecanismos de defensa de la consciencia. El lector descubre en el tema del texto el tema de su identidad. Desde luego, un estudio como este no puede por menos que plantear serias dudas. David Bleich niega la objetividad en los hechos e, incluso, en la ciencia. El saber progresa de acuerdo con las necesidades de la comunidad (lo que sería, en términos de Kuhn, el "cambio de paradigma"). En la adquisición del lenguaje también se da un control subjetivo de la experiencia. En el caso del arte, nos tenemos que preguntar los motivos que llevan a los artistas a crear interpretaciones "simbólicas" de la experiencia. En lo que atañe a los lectores, hay que distinguir entre el sentido (objetivo) y la respuesta espontánea del lector (subjetiva). Así, la interpretación reflejará la individualidad subjetiva de la persona, lo que explica las grandes diferencias que pueden existir en las reacciones que suscite una obra literaria.

DECONSTRUCCIÓN

La deconstrucción³⁸³ –o desconstrucción– es un movimiento de carácter filosófico que tuvo como punto de partida el pensamiento de Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes. Esta corriente filosófica ha extendido fundamentalmente su campo de acción a las Universidades norteamericanas de Yale y Johns Hopkins, como puede comprobarse en las obras de Paul de Man, John Hillis Miller, Harold Bloom o Geoffrey Hartmann, conocidos como “grupo de Yale” o “Yale’s critics”.

El precedente teórico de la deconstrucción quedó establecido en la ponencia de Jacques Derrida titulada “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (Derrida, 1989) dictada en la John Hopkins University en octubre de 1966 al hilo de un coloquio sobre el estructuralismo.

Derrida³⁸⁴ parte de una crítica inmisericorde de la metafísica y del estructuralismo y de sus conceptos esenciales: centro, estructura, sujeto o logos (Derrida, 1971). Jacques Derrida se manifestaba en contra de la comodidad en la que había instalado la cultura occidental al amparo de unas estructuras aparentemente sólidas (por ejemplo, las lingüísticas). Desde sus orígenes en Grecia, la reflexión filosófica se había articulado en torno a un centro. Derrida propone deconstruir la posibilidad de acceder al “centro”. La estructura está íntimamente vinculada a la noción de centro, que tiene la función de servir de equilibrio a ésta. A lo largo de la historia se han ido fijando una serie de centros de las estructuras ideológicas articulados en parejas binarias (sujeto/objeto, bien/mal, presencia/ausencia, significante/significado, etc.). Para Derrida, no puede existir un significado originario y

³⁸³ Pozuelo, 1988: 128-158; Domínguez Caparrós, 1989: 574-576; Asensi, 1990; Asensi, 1995: 252-275; Gasché, 1990; Nicolás, 1990; Ferraris, 1990; Wahnón Bensusan, 1991: 172-177; García Berrio, 1994: 316-377; Gómez Redondo, 1996: 303-317; Estébanez Calderón 1996: 267-270

³⁸⁴ La revista *Anthropos*, 93 (febrero, 1989) ha publicado un número monográfico sobre la deconstrucción, centrada en la figura de Derrida con bibliografía, textos y estudios. Cf. Sarup, 1993: 32-57. Véase también Cuesta Abad, 1995: 12-14).

trascendental, sino que existe un descentramiento en el que las palabras no remiten a una realidad objetiva, sino a otras palabras, que no son sino una ilusoria apariencia de objetos. La lengua, por lo tanto, no es sino un sistema de referencias en las que un texto remite a otro.

Otra de las críticas de Derrida se basaba en el cuestionamiento de que los textos tuvieran unidad de sentido: no existen interpretaciones válidas y definitivas de los textos, sino juegos de interpretaciones sin univocidad. Todo lo más, existirían aproximaciones interpretativas que corrigen lecturas anteriores. Los críticos de Yale radicalizan de manera extrema los postulados de Derrida.³⁸⁵ Partiendo de la negación del texto como base para una lectura de significado analizable, Paul de Man (P. de Man, 1979, 1983, 1986)³⁸⁶ llega a afirmar que toda lectura sería deconstructiva, en la medida en la que siempre es alegórica y, por tanto, tergiversadora. El crítico siempre utiliza prejuicios que intentan suplantar la obra de la que se está hablando. Por lo tanto, la historia literaria no sería sino una suma de interpretaciones incorrectas. Harold Bloom (Bloom, 1973, 1975), por su parte, también concibe la lectura como tergiversación. Para Bloom la literatura es un mosaico intertextual en la que la base del texto es siempre otro texto. Por consiguiente, el significado de un poema no es sino otro poema. De ello se deduce la negación de la originalidad de la poesía. El poeta está vinculado con otros poetas del pasado y, con esa ansiedad de la influencia, el creador está condicionado para definir su propio espacio como creador. Las ideas de Bloom son criticadas por Claudio Guillén (1985: 376-378).

Por último, no hemos de olvidar la coincidencia en fechas y en planteamientos entre Derrida y el Barthes postestructuralista. Roland Barthes (Barthes, 1968, 1970, 1971, 1973, 1985: 329-330) , como

³⁸⁵ La crítica a la exagerada de relativización de las obras artísticas (y especialmente literarias) queda recogida por extenso en la *Teoría de la Literatura* del profesor García Berrio (García Berrio, 1994) Cf. García Berrio y Hernández, 1988: 56-57, 85-89, 97-98; Graciela Reyes (Reyes, 1989: 23), Mario Vargas Llosa (1994); Fernando Gómez Redondo (Gómez Redondo, 1996: 303).

³⁸⁶ Véase Cuesta Abad, 1995: 14-15.

Derrida, critica el centro que configura el sentido de la estructura: el lenguaje no es tanto referencial como un acto de intertextualidad. Así, no existe la obra como objeto definido: el texto no es sino un mosaico intertextual de referencias. Además, el texto está abierto y la lectura es un acto de cooperación.³⁸⁷

Asimismo, hemos de tener presente el fructífero papel desempeñado por el concepto filosófico de alteridad, que supone una “negación” de la identidad, pero, a la vez, un campo indispensable para conocer su sentido a través tanto de “lo que somos” como de “lo que no somos”. La alteridad y la necesaria presencia del otro en la constitución de nuestra identidad ha dado unos excelentes frutos en autores como el lituano-francés Emmanuel Levinas. Para Levinas, el sentido de la identidad del yo sólo puede alcanzarse a través de la relación con el otro: no podemos llegar al conocimiento de nuestro auténtico ser si no es a través de la apertura al otro (Levinas, 1991; González R. Arnaiz, 1992: 139; Cuesta Abad, 2001: 65n.).

Como ya hemos apuntado, la filosofía posmoderna hace una crítica de la metafísica (García Berrio, 1994: 55; Wolfe, 1998: XI)³⁸⁸. La influencia de la filosofía de corte empirista y pragmatista impiden cualquier proyecto de estudio de la literatura como un sistema (García Berrio, 1994: 57). Es necesario, pues, distinguir el globalismo interdisciplinar, que puede ofrecer interesantes frutos, del simple pluralismo, que acoge sin mucho rigor los postulados críticos de un Heidegger o un Nietzsche (García Berrio, 1994: 58). Estas posiciones niegan la posibilidad de cualquier teoría (García Berrio, 1994: 59): “las razones de los celos a la teoría son unas veces responsabilidad de las deficiencias de quienes los sienten y padecen” (García Berrio, 1994: 64). Y concluye el profesor García Berrio (1994: 67):

³⁸⁷ García Berrio trata a Roland Barthes en un apartado diferente al de la deconstrucción (García Berrio, 1989: 202-210).

³⁸⁸ Wolfe, 1998: 12 -22.

“estoy convencido de que la reflexión sobre la finalidad y los presupuestos relativamente universales y abstractos de la que se viene denominando comúnmente Teoría de La Literatura, no ha de producir, como tal, temores ni resistencias. Por el contrario, en aquellos estudios de los fenómenos literarios que tengan las capacidades suficientes y la ausencia apropiada de prejuicios ‘profesionalistas’ para no bloquear la tendencia natural en el progreso del conocimiento, que mira a la mayor universalidad generalizadora de las producciones humanas, creo que es donde se alcanzan las cimas más altas de comprensión sobre aquellas formas más profundas de la cultura humana que, como la Literatura, se afirman en sistemas muy complejos y refinados.”

Aunque ya hemos ido desbrozando a lo largo de este trabajo nuestra crítica a la relativización de la obra literaria por parte de algunos estudiosos de la literatura, acabaremos de mostrar el parecer de no pocos estudiosos que aportarán la claridad necesaria al respecto.

Tanto *El acto de leer* de Wolfgang Iser como *Obra abierta* de Umberto Eco caían ya en una postura exagerada en lo que atañe al estudio del receptor de la obra literaria. Como veíamos al respecto de la relativización de la obra literaria por parte de la pragmática (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 245-246³⁸⁹), aquí vuelven a verse las opiniones contrarias a ese extremismo (Segre, 1985: 17; García Berrio, 1988: 60-64; García Berrio, 1994: v. g., pp. 13, 16, 22; *et passim*) en defensa del texto (García Berrio, 1994: 260 y ss.) y en contra de la relativización del significado de la obra literaria por parte de la deconstrucción (Calabrese, 1987: 129 y ss.; Pozuelo, 1988: 128-158; García Berrio, 1989: 255-297; Domínguez Caparrós, 1989: 574-576; Asensi, 1995: 252-275; Gómez Redondo, 1996: 303-317).

Félix Vodička, en un trabajo de los años cuarenta —anticipándose, por tanto, unos cuantos años a la polémica— ya dejaba bastante claro que no toda lectura es posible:

“Puesto que en la investigación de la recepción se trata sobre todo del cambio de imagen de una obra, tal como aparece en el trasfondo del

³⁸⁹el nivel pragmático nunca podrá erigirse en el único medio para llevar a cabo la definición de la especificidad del texto literario; junto con los niveles de descripción lingüística de índole cotextual —el fono-fonológico, el morfo-sintáctico y el semántico-intensional— y junto con el nivel semántico-extensional, el nivel pragmático se integra en el amplio espacio de la textualidad [...], por lo que cualquier acercamiento a la esencia artística del texto literario debe pasar por la compleja unidad textual constituida por la total integración de esos niveles” (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 246)

desarrollo literario, tiene la crítica histórica de los materiales que aislar, por razones metodológicas, los elementos subjetivos, y establecer lo que en una concreción dada hay de valor permanente. No todas las concreciones posibles en la perspectiva de la intención lectora individual, deben ser objeto de nuestro conocimiento, sino sólo aquellas que muestran la conexión de la estructura de la obra y la estructura de las normas literarias de la época.”

(Vodička, 1989b: 72).

Ya hemos comentado en varios lugares que la crítica de esta postura exagerada de relativización de la obra literaria queda recogida por extenso en la *Teoría de la Literatura* del profesor García Berrio (García Berrio, 1989)³⁹⁰. En definitiva, aunque es cierto que la obra literaria es polisémica y plurisignificativa, lo importante es que las distintas interpretaciones "estén *efectivamente* en el libro" (Amorós, 1983: 30).³⁹¹ El texto –ya lo hemos dicho– es el “único asidero seguro” en relación a las disparidades de interpretación” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1996: XXXII): no toda lectura es legítima (Jouve, 1993: 15) ni debe olvidar su principal punto de referencia, que es la obra de arte verbal (Jouve, 1993: 105).³⁹²

También Mario Vargas Llosa (1994) acomete una crítica contra la deconstrucción. Al hilo de una obra de Gertrude Himmerfarb, Vargas Llosa comparte con esta autora su rechazo contra esta corriente crítica. Valgan como ejemplo algunos pasajes: "A los deconstruccionistas debemos, por ejemplo, el que en nuestros días sea ya poco menos que inconcebible hablar de "humanidades". (Vargas Llosa, 1994: 13). "[...] desmontar unos objetos verbales cuyo ensamblaje se considera, en el mejor de los casos, una intensa nadería formal, una gratuidad verbosa y narcisista que nada enseña sobre nada que no sea ella misma, y que carece de moral, es hacer de la crítica literaria una aburrida masturbación." (Vargas Llosa, 1994: 13). "No es de extrañar que, luego

³⁹⁰ Pueden verse críticas a esta corriente también en García Berrio y Hernández, 1988: 56-57, 85-89, 97-98. Ellis, 1988.

³⁹¹ Estas interpretaciones divergentes, como apunta Amorós, pueden depender de la competencia lectora, de la edad, de la cultura o incluso de las circunstancias de un determinado momento.

³⁹² Esta concepción enlaza, evidentemente, con la *intentio operis* analizada por Umberto Eco (Eco, 1991, 1992b: 124 y ss.; cf. Jiménez Cano, 1984: 160).

de la influencia que ha ejercido la deconstrucción en tantas universidades occidentales (y, de manera especial, aquí, en Estados Unidos), los departamentos de literatura se vayan quedando vacíos de alumnos [...] y que haya cada vez menos lectores no especializados para los libros de crítica literaria" (Vargas Llosa, 1994: 13). Y Vargas Llosa acaba también con una crítica a la crítica calificada por él como "posmoderna", en la que el oscurantismo es la nota dominante: "si se piensa que la función de la literatura es sólo contribuir a la inflación retórica de un dominio especializado de conocimiento, y que los poemas, las novelas, los dramas proliferan con el único objeto de producir ciertos desordenamientos formales en el cuerpo lingüístico, el crítico puede, a la manera de tantos posmodernos, entregarse impunemente a los placeres del desatino conceptual y la tiniebla expresiva." (Vargas Llosa, 1994: 14). Vargas Llosa vuelve a mostrarse muy crítico con el pensamiento posmoderno y algunas derivaciones deconstructivistas al comentar su asistencia a una conferencia de Jean Baudrillard (Vargas Llosa, 1997b). Según Vargas Llosa, el pensamiento posmoderno en general y el de Baudrillard en particular no son sino patentes manifestaciones de un olvido de los sujetos, de las entidades sustanciales y de la historia, y las van postergando a un peligroso proceso de desnaturalización en aras de la verdad (cf. Lilla, 1999). Habría que preguntarse, no obstante, si los términos Posmodernidad y Deconstrucción son totalmente equivalentes. Es manifiesto la íntima relación de ambos, pero nosotros no los creemos totalmente equiparables. La deconstrucción pretende que el texto se "descentre" y dé paso a una libertad de posibilidades interpretativas. La posmodernidad, en efecto, supone una apertura a un mundo también abierto. La labor del filósofo, no obstante, ha de ser la interpretación del mundo. Se pasa, bien es cierto, de la Metafísica a la Hermenéutica, pero el filósofo —el interpretante— tiene que ofrecer un camino viable (o posible) para salir de ese laberinto que es la vida (Pinillos, 1997). Un

ejemplo claro lo tendríamos en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en el que queda bien plasmado cómo es necesario bucear en el conocimiento de los libros y, a la vez, y lo que es más importante, conocer el camino de salida del laberinto.

Creemos que José María Pozuelo (1992: 45) aclara bastante la situación. Para Pozuelo Yvancos, la deconstrucción no es una corriente de crítica literaria, pues no versa tanto sobre el texto literario como sobre “otro texto, el discurso crítico o texto segundo que se convierte en nuevo objeto de revisión y para el que sí cabe revelar sus aporías y tergiversaciones.” (Pozuelo, 1992: 45)

Reproducimos unas esclarecedoras palabras de Fernando Gómez Redondo al respecto:

“[La deconstrucción] constituye un verdadero callejón sin salida, puesto que su principal fundamento es la negación absoluta y radical de todos los valores sobre los que se había asentado la noción crítica; de esta manera, categorías como lenguaje, significación, significado poético, texto, voluntad de autoría, efectos de recepción o desaparecen o resultan reconvertidas en nuevas perspectivas, que, por lo común, son reemplazadas por otras posibilidades de análisis en cuanto son utilizadas. Es más: no se puede decir que la deconstrucción sea una forma de “análisis”, ya que este “anti-método” crítico no persigue desvelar ni los valores que puede encerrar el lenguaje literario ni fijar las estructuras operativas del texto ni señalar los modos de conexión de la obra con el entorno social o con el ámbito de recepción al que pertenece.”

(Gómez Redondo, 1996: 303)

Ante todas las teorías centradas en el receptor en la obra de arte verbal vistas o atisbadas en estas páginas, no faltan, desde luego, posturas como la de la escritora Luisa Castro (Castro, 1988), que con el significativo título de “Enemigo lector” rechaza la importancia concedida a este elemento de la comunicación literaria. Aunque sea un artículo muy extenso, creemos que merece la pena reproducir los fragmentos más interesantes del mismo:

Sólo en el arte una se va de casa. Ni la libertad ni la elección se manifiestan en mayor medida en el arte que en la vida, pero hay una diferencia: escribiendo, pintando o inventando máquinas no hay que pedir cambio a nadie para que el aparato funcione, no hay necesidad inmediata de los otros, sino observación, no hay servidumbre comunicativa, sino exposición, por mucho que el receptor sea el término del acto.

Hace ya tiempo que se ha impuesto la visión crítica de la estética de la recepción [...]: de la figura romántica del artista como ser excepcional,

incontestable o abyecto, se ha pasado a la progresiva atención al lector/receptor, reduciendo de una sutil manera moderna la tarea del escritor a profesional de las letras, cuya obra se sustenta en tanto en cuanto es consumida [...]. Hay algo de pavoneo entontecedor de las masas en la sociedad de hoy, un populismo que falsamente les confiere un primer derecho pensante, opinante, una publicidad de sí mismas que las adornece en la autocontemplación y que rápidamente se convierte en presionante para el individuo en sociedad, que como elemento será constantemente juzgado [...]. [...] una sociedad que abraza el cotilleo en vez de cultura, que consume televisión en vez de vida, no tiene derecho ni a criticar la redacción de las etiquetas de los yogures. [...] Ya está empezando a haber Receptores, que te vienen con su Interpretación y su Crítica Impune bajo el brazo. [...] Se piense en el receptor o no, [...] el lugar del arte, al menos, es el lugar del individuo [...], quizás el único lugar donde no hay que dar cuentas a nadie. Aunque cada vez sea más habitual atender a la demanda, hablar en términos de terminología y mercado, desfigurar la creación y constreñirla al aplauso del receptor, decirle lo que quiere oír, sonreírle con ofertas y productos. Con fecha de caducidad e ingredientes diuréticos. Como los yogures.

Evidentemente, la postura de Luisa Castro es de todo punto extremista, además de confundir a veces el valor de la interpretación del lector con el consumismo, en una nada grata –por exagerada– confusión. No creemos que, entre los críticos sensatos, moderados y objetivos, quede alguno que no afirme en sus estudios la importancia del receptor, pero también ese mismo crítico afirmará que ese estudio ha de tener en cuenta al emisor. Entre nuestros estudiosos contamos con el caso, siempre ejemplar, de Lázaro Carreter (Lázaro, 1987: 81-97). Para Fernando Lázaro hay que equilibrar el estudio del fenómeno comunicativo, sin aliviar ni recargar con desmesura las competencias de cada elemento. Lázaro, consciente del desmesurado aumento de la crítica receptora, reivindica en este artículo la recuperación del autor-poeta como parte importante en el estudio literario.

B. NIVEL TEXTUAL

La estructura comunicativa textual o inmanente cuenta con unas categorías de enunciación y recepción puestas en relación a través del enunciado. Los emisores y receptores inmanentes pueden estar representados o no en el texto. Siempre dentro del nivel macroestructural o dispositivo, si estos emisores y receptores no están representados, pertenecen al nivel macrosintáctico de base y, si lo

están, pertenecen al nivel macrosintáctico de transformación. Cuando el discurso ya no es del “autor” hacia el “lector”, sino del “narrador” hacia el “narratario”, nos encontramos ya en el nivel elocutivo microestructural. Como no podía ser de otro modo, la dificultad para deslindar unos niveles de otros es más complicada en los casos fronterizos.

B.1 NIVEL MACROESTRUCTURAL

Por supuesto, no hay que confundir las instancias comunicativas extratextuales con las instancias comunicativas intratextuales (Booth, 1974: 147-151³⁹³; Lintvelt, 1989: 18-22; Chatman, 1990: 159, 161; Garrido Domínguez, 1993: 115-118; Pozuelo, 1994b: 228; Gómez Redondo, 1994: 158-159; Javier García, 1994: 41; Villanueva, 1984: 97; Eco, 1996: 19 y ss.; Rimmon-Kenan, 1996: 87). Parece evidente, por ejemplo, que en los relatos de la narrativa habla el narrador, y ese discurso es comunicado de esa manera al lector, quien escribe es el autor y quien existe es el escritor (Gómez Redondo, 1994: 159).

Fernando Gómez Redondo explica muy bien los grados de explicitación textual del autor en el discurso ficticio:

- Autor presente solamente en el proceso de narración (Gómez Redondo, 1994: 160-162). El autor se somete conscientemente a un alejamiento de los materiales narrativos. Por ello, no interviene en el desarrollo de la trama ni en su organización, y confía esta intervención al narrador. Los lectores sólo pueden deducir la

³⁹³ Wayne Booth distinguía con clarividencia las diferencias existentes en el plano de la enunciación. En primer lugar, el autor implícito puede estar más o menos distante del narrador. Esta distancia puede ser moral, física o temporal. El autor implícito suele procurar esta distancia con el narrador: «la mayoría de los autores están distantes incluso del más inteligente narrador ya que presumiblemente conocen como “acaba todo al fin”» (Booth, 1974: 148). En segundo lugar, también existe una distancia entre narrador y personajes. La diferencia puede ser intelectual, moral, temporal, emocional; en tercer lugar, el narrador también puede alejarse del lector en diferente medida desde el punto de vista físico, emocional o moral; en cuarto lugar, el autor implícito puede estar más o menos distante del lector. La distancia puede ser intelectual, moral o estética; por último, el autor implícito, junto con el lector, pueden estar más o menos distantes de los personajes.

presencia de ese autor (autor implícito): “el autor, aunque no lo quiera, ya sea por ser un personaje conocido, ya porque de él se han reunido informaciones ajenas a su capacidad creadora, siempre está presente porque siempre deja discurrir su mundo por el cauce de ideas y de expresiones que constituye la *narración*” (Gómez Redondo, 1994: 162).

- Autor incorporado al proceso de construcción del relato (Gómez Redondo, 1994: 162-167). El autor se adentra en la narración. Paradójicamente, aunque esto podría atentar contra la verosimilitud del relato, es un recurso muy utilizado por la literatura realista. En otras ocasiones, el autor construye una ficción externa a la obra que revela la ficción interna (narración intradiegética), pues el autor acata la función de intermediario, transcriptor, descubridor de un manuscrito, recopilador de documentos, cartas, glosador, etc. En este caso, la presencia del autor suele aparecer circunstancialmente, sobre todo en los preliminares de la obra.
- Autor involucrado en la historia (Gómez Redondo, 1994: 167-169). El autor se introduce en el relato como un personaje. Gómez Redondo expone cuatro razones de entrada del autor en el relato: a) para mostrar que las fronteras entre ficción y realidad son relativas (el *Quijote*); b) el autor es absorbido por la ficción creada de modo recuperador de circunstancias y tiempos afines; c) el autor se involucra de forma activa en el desarrollo del argumento: puede ser amigo de los personajes o puede cambiar la conducta de éstos (en ese proceso, los lectores también suelen quedar “enredados” en ese juego ficticio); d) el autor analiza su conciencia ingresando en el territorio de su ficción.

AUTOR IMPLÍCITO NO REPRESENTADO Y LECTOR IMPLÍCITO

Jaap Linvelt denomina autor abstracto y lector abstracto (Lintvelt, 1989: 17-18; cf. García Jiménez, 1993: 83) a las instancias inmanentes

textuales no necesariamente presentadas el plano textual. El autor abstracto sería la proyección literaria del autor concreto en la obra.³⁹⁴ Este autor abstracto sería el que produce el mundo novelístico que transmite a un receptor, convertido ya, por su parte, en el lector abstracto. Estas dos instancias pueden no aparecer explícitamente en el texto narrativo, pero existen siempre de manera subyacente en la obra. Por eso, hay veces que hay que deducirlas por los temas, el estilo o la ideología representada en el interior de la novela.³⁹⁵ Como instancias reflexivas y abstractas, García Jiménez afirma (1993: 83) que no existe una auténtica comunicación lingüística entre el emisor y el receptor en este nivel.

Umberto Eco prefiere la denominación de autor y lector modelo (Eco, 1996: 23 y ss.; Eco, 1987: 73-95; cf. Maingueneau, 1990: 32-36; Gómez Redondo, 1996: 258-260). Autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura y que se construyen mutuamente.” (Eco, 1996: 32)

En la ya corrientemente aceptada y divulgada acepción de “autor implícito”

Una de las denominaciones más utilizadas por los teóricos de la literatura en España es la de autor implícito no representado y lector implícito no representado, y autor implícito representado y lector implícito (o lector explícito), términos utilizados, con alguna que otra variante, por José María Pozuelo Yvancos y Darío Villanueva (Pozuelo, 1988: 237 y ss.; Pozuelo, 1994b: 229-230; Asís Garrote, 1988: 21).

Cesare Segre (Segre, 1985: 19-20) piensa que gracias a estas dos categorías se recompone el sistema comunicativo dentro de la obra literaria. Según éste, la comunicación literaria, al ser diferida, no tiene

³⁹⁴ Lintvelt asocia este concepto a los ya conocidos de Tillotson, Prince, Booth, Schmid, etc. (Prince, 1982: 17), como pueden ser el “segundo yo”, el “alter ego novelístico”, el “autor implícito”, el “autor abstracto”...

³⁹⁵ “L’auteur abstrait représente le sens profond, la signification d’ensemble, de l’œuvre littéraire et le lecteur abstrait fonctionne d’une part comme image du destinataire présupposé et postulé par l’œuvre littéraire et d’autre part comme image du récepteur idéal.” (Lintvelt, 1989: 18).

las condiciones de una comunicación normal, sino que acudimos a un esquema comunicativo fraccionado en autor-mensaje y mensaje-lector, con el mensaje como único vínculo entre ambos. Este esquema comunicativo se recompone en la obra gracias a las abstracciones del autor y de lector implícito. Así, Cesare Segre propone un esquema comunicativo de la obra literaria en la que en el exterior hay dos segmentos (los ya mencionados autor-obra y obra-lector) mientras que, en el interior de la obra, esta relación comunicativa queda restablecida. Para Darío Villanueva (1984: 99; Villanueva, 1989: 38), el enunciado que une a autor implícito no representado y lector implícito es el meta-discurso.

El concepto de "autor implícito"³⁹⁶ procede de la archiconocida obra de Wayne Booth, (Booth: 1974: cap. III), que tomaba al autor implícito en dos sentidos: el segundo 'yo' del autor (desdoblamiento de su responsabilidad) y la imagen del autor que puede ser deducida por la lectura de la obra. Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan, 1996; Genette, 1988: 97) piensa que el concepto de autor implícito ha de ser restringido a este segundo sentido. El autor implícito no representado es la imagen ideal que proporciona el escritor desde la propia escritura y que el lector deduce de su lectura particular. Es una categoría, pues, sujeta a una interpretación. Wayne Booth (Booth, 1974: 143 y 149) piensa que es el autor que permanece detrás de la narración, no el escritor como hombre real, sino su segundo yo, que tampoco ha de confundirse con el narrador. Reproducimos las palabras de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (Ducrot y Todorov, 1974: 370-371) sobre el autor implícito:

Con gran frecuencia la imagen del narrador está desdoblada: basta que el sujeto de la enunciación sea a su vez enunciado para que surja tras de él un nuevo sujeto de la enunciación. En otros términos: no bien el

³⁹⁶ Para el concepto de autor implícito, cf. asimismo Segre, 1985: 19; Reisz, 1987; Álvarez Amorós, 1991: 74-75; Garrido Domínguez, 1993: 116; García Barrientos, 1996: 46-47. Segre, muy acertadamente, se preguntaba porque hacer la distinción entre autor y autor implícito solamente en estudios sobre narrativa.

narrador está representado en el texto, debemos postular la existencia de un *autor implícito* en el texto, el que escribe y que en ningún caso debe confundirse con la persona del autor empírico: únicamente el primero está presente en el libro. El autor implícito es el que organiza el texto, el responsable de la presencia o ausencia de una determinada parte de la historia, la identidad cuya instancia destruye la crítica psicológica asociándola con "el hombre". Si ninguna persona se interpone entre este autor inevitable y el universo representado, es porque el autor implícito y el narrador se han fundido.

Darío Villanueva (1984: 96) resume todas estas maneras de concebir el autor implícito en dos: la primera, sería interpretar el al autor implícito como "una sonora voz en el concierto narrativo por detrás de la voz del narrador", y la segunda, interpretarlo como "la suma de sutiles indicios que revelan las actitudes del autor empírico hacia los personajes y sucesos de la novela". En un estudio posterior, el rector compostelano afirmará que el autor implícito no representado es, "por detrás de la del narrador, una sonora voz en el concierto narrativo [...] pero también la suma de sutiles indicios que revelan las actitudes del autor empírico hacia los personajes y sucesos de la novela" (Villanueva, 1991e: 134)

Gérard Genette (1988: 96-102) se pregunta si es verdaderamente el autor implícito una instancia efectiva o es más bien una instancia ideal:

la question es donc [...] celle-ci: *l'auteur impliqué*, est-il une instance nécessaire et (donc) valide entre le narrateur et l'auteur réel? Comme instance effective, évidemment non: un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement para son auteur (réel); entre eux, personne ne travaille, et toute espèce de performance textuelle ne peut être attribuée qu'à l'un ou à l'autre, selon le plain adopté

(Genette, 1988: 96)

Ahora bien, Genette propone lo siguiente: "je propose d'accepter la définition de l'auteur impliqué comme image de l'auteur dans le texte" (Genette, 1988: 97). Pero para Genette esta imagen no es sino competencia del lector y, por lo tanto, infiel y errónea. Además, un autor puede reflejar en el texto una imagen inexacta de sí mismo (Genette, 1988: 98). El autor también puede verse reflejado inconscientemente (crítica psicoanalítica) o con sus opiniones sociológicas (crítica sociológica). De estas dos posturas críticas se concluye que a través de ellas un lector apto y competente saca una

imagen más fiel de autor que la que el autor tiene de sí mismo: "*l'auteur impliqué est l'authentique auteur réel*" (Genette, 1988: 99), y, por tanto, vuelve a ser inútil como nueva instancia. Pero puede darse también una simulación voluntaria del autor en su obra, en la que aparezca una personalidad distinta a la real. Toda esta simulación se basa en la figura del narrador. Sólo un lector incompetente podría confundir, por ejemplo, a Lawrence Sterne con Tristram Shandy. Por lo tanto, "Il y a ici un narrateur-homidiégetique extradiégetique-auteur-fictif explicite (Tristram), et derrière lui un auteur impliqué que n'a aucune raison —et j'ajouterais: aucun moyen—de se distinguer de l'auteur réel" (Genette, 1988: 99). Para Genette el caso de los narradores heterodiegéticos (los que están ausentes de la historia contada) es más interesante, por cuanto se tiene un narrador-autor anónimo y, por eso, "más" implícito, pudiendo resultar una personalidad distinta o errónea. Mas Genette vuelve a no encontrar razones para distinguir autor real y autor implícito, al tratarse precisamente de un narrador extradiegético y pudiendo el lector descodificar el mensaje a través de la ironía del texto (Genette, 1988: 100). Por lo que Genette concluye que el autor implícito "me semble donc, *en général*, une instance fantôme ("résiduelle", dit Mieke Bal), constituée par deux distinctions que s'ignorent réciproquement: 1) AI [auteur impliqué] n'est pas le narrateur, 2) AI n'est pas l'auteur réel, sans voir que dans 1) s'agit de l'auteur réel, et dans 2) du narrateur, et que nulle part, il n'y a place pour une troisième instance qui ni serait *ni* le narrateur *ni* l'auteur réel" (Genette, 1988: 100). Las únicas excepciones que encuentra Genette a esta afirmación son: los apócrifos, los "negros" en el proceso literario, que no firman sus obras y las obras escritas en colaboración.

Seymour Chatman, a su vez, piensa que el autor implícito es una instancia que el lector reconstruye a través de la lectura. Además, el autor implícito no es el narrador, sino que es el "principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración" (Chatman, 1990:

159).³⁹⁷ La diferencia que encuentra Chatman entre autor implícito y narrador es que aquél no tiene medios de comunicación directos, sino que sus medios son silenciosos. Esto es más que palpable en los casos en los que narrador y autor implícito difieren notablemente y entra en conflicto con él. El autor implícito existe siempre, aunque el autor real sea un grupo de gente en el mismo tiempo o distinto (Chatman, 1990: 161).³⁹⁸

Ya hemos apuntado que, si bien el concepto de autor implícito se ha desarrollado fundamentalmente desde los estudios narratológicos, no tiene por qué limitarse al género épico-narrativo. Rafael Núñez Ramos parte del complejo juego de relaciones entre los personajes líricos, del que el autor imaginario (el “yo lírico”) no es más que uno de ellos:

“El autor imaginario, entonces, puede definirse como la figura que surge como emisor postulado del acto comunicativo y se perfila, se llena de contenido, se personaliza a través de las relaciones que mantiene, necesariamente y en el nivel implícito, con el mundo y los seres de la obra, desde el mismo momento en que se manifiesta como hablante, como enunciador de un mensaje de ficción.”

(Núñez Ramos, 1992: 96-97)

Como bien afirma el profesor García Berrio (1994: 248 y ss.), el concepto de lector implícito y otros afines ha sido decisivo para estudiar la implicación del texto en la ficción desde el punto de vista de la estructura del texto narrativo.

El lector implícito³⁹⁹ como categoría de recepción dentro del pacto narrativo coincide con la concepción de lector implícito de Iser. Wayne

³⁹⁷ Mijaíl Bajtín (1989: 77-236) hace una interesantísima reflexión sobre el autor y el punto de vista. El punto de vista del autor no sólo se expresa a través del narrador y lo narrado por éste,, sino el hecho de que el autor narra lo que el narrador, pero refiriéndose al narrador mismo. Por eso, cada momento novelesco puede analizarse desde dos niveles: desde el plano del narrador, y desde el plano del autor que abarca también al narrador. En este último caso, el lector, si quiere interpretar bien la obra, debe pensar el nivel intencional del autor a la hora de analizar lo que dice el narrador y cómo queda perfilado.

³⁹⁸ Rimmon-Kenan disiente de algunas de las reflexiones de Chatman sobre el autor implícito, el narrador y el narratario (Rimmon-Kenan, 1996: 87-89).

³⁹⁹ “Mucho es, efectivamente, lo que el escritor se calla. La novela es como la punta de un iceberg. El escritor ha de eliminar lo superfluo y concentrarse en lo esencial. Él decide lo que ha de ser lo esencial. Curiosamente, el lector también sabe que hay mucho más de lo que está leyendo.” (Puértolas, 1994: 27)n

Booth ya sugería el concepto en la tercera parte de su *Retórica de la ficción* (Booth, 1974: 285 y ss. Para Darío Villanueva (1984: 87; cf. Urrutia, 1992: 90 y ss.) el término también equivale al 'lector fingido' (*mock reader*) de Walter Gibson, el *informed reader* de Stanley Fish, el *interdierte Leser* de Erwin Woolf y el Lector modelo de Umberto Eco (Eco, 1987), además del "grado cero" del narratario de Gerald Prince (Prince, 1973) y del lector virtual de Genette (Genette, 1988: 103)⁴⁰⁰ ⁴⁰¹. Expongamos a continuación unas palabras acerca del lector implícito formuladas por Wolfgang Iser (Iser, 1975: XII):

This active participation is fundamental to the novel [...]. This term ['implied reader'] incorporates both the prestructuring of the potencial meaning by the text, and the reader's actualization of this potencial through the reading process. It refers to the active nature of this process — which will vary historically from one age to another— and not to a typology of possible readers.⁴⁰²

La concepción de lector implícito de Iser, pues, «Engloba a la vez [...] "la preestructuración de su significado potencial por el propio texto y la actualización que el lector hace de ese potencial a través del proceso de la lectura". [...] el lector implícito es tanto una instancia de recepción insita en el texto como su actualización fenoménica a través de un acto de lectura» (Villanueva, 1984: 96; Villanueva, 1991e: 134). Está, pues, "a medio camino entre la inmanencia y la fenomenología de

⁴⁰⁰ Gérard Genette (Genette, 1988: 103-104) que precisa y reformula algunos aspectos de esta categoría en lo que se refiere a los términos empleados y lo que con ellos designan: "Contrairement à l'auteur impliqué, qui est, dans la tête de l'auteur réel, est l'idée d'un lecteur *possible*". Por ello Genette propone que no se le llame "lector impliqué", sino "lector virtuel".

⁴⁰¹ Pozuelo trata también de otras instancias, como la de archilector de Michael Rifaterre (Rifaterre, 1976; Rifaterre, 1989; Estébanez Calderón, 1996: 55) o *Informed reader* de Stanley Fish (Fish, 1980; Fish, 1989), que estaría a medio camino entre el lector implícito y el empírico. El archilector sería una construcción teórica para referirse a la suma de lectores, lo que sirve para analizar los estímulos estilísticos de un texto. El *informed reader* sería, asimismo, una construcción teórica, referida a una lectura especializada o crítica. Hemos de recordar en relación con éste último la noción, que también podría aplicarse a la teoría de la literatura, del "receptor lingüista" (frente al "receptor común") (García Berrio, 1981b: 14; Albaladejo, 1987: 190; Albaladejo, 1988). Ángel González también habla de la especial dotación del crítico como receptor (Alarcos, 1996: 193-194).

⁴⁰² No nos es posible extendernos en las precisiones de Iser sobre el lector implícito, del que hacemos aquí tan sólo un acercamiento. A continuación enumeramos algunos aspectos de interés que pueden encontrarse en este libro de Iser: el diálogo autor-lector, la relación entre autor-lector, la comunicación entre autor y lector, la comunicación al lector a través del texto, la relación lector-autor y la relación lector-narrador.

la lectura" (Villanueva, 1984: 97) y, precisamente por esta condición, ha sido considerado tanto una construcción extratextual ideal (Pozuelo) como un componente inmanente (Villanueva): "Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación" (Pozuelo, 1988: 238). El lector implícito, por tanto, no ha de ser confundido con los lectores reales, sino que nos tenemos que centrar en el plano de la estructura textual (Ducrot y Todorov, 1974: 371; Selden, 1987: 133-136). Este lector tiene un horizonte de expectativas que se corroboran o se modifican a lo largo de la lectura. El lector, así, va realizando ajustes textuales para determinar el texto según su horizonte de expectativas.

AUTOR IMPLÍCITO REPRESENTADO Y LECTOR EXPLÍCITO

REPRESENTADO (POZUELO, 1988: 239 Y SS.; VILLANUEVA, 1984: 99; VILLANUEVA, 1989: 38).

La figura de Cide Hamete Benengeli en el *Quijote* sirve a las mil maravillas para distinguir al autor implícito representado del narrador, ya que aquél es el responsable de la autoría y escritura del texto en el ámbito textual (Pozuelo, 1988: 239; Pozuelo, 1994b: 230). Esta instancia es la responsable de los comentarios, las ocurrencias, así como de las correcciones efectuadas al narrador. Es diferente tanto del autor real como del autor implícito no representado, aunque en ocasiones su diferencia se encuentra neutralizada.

El lector explícito representado es, para Darío Villanueva (1984: 97), un "enunciatario, más externo y periférico [que el narratario], imagen incorporada del público receptor". Para José María Pozuelo, "es aquel lector que el texto ofrece como tal, es el lector inmanente que en el texto que aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo [...] dialoga" (Pozuelo, 1988: 239; cf. García Jiménez, 1993:

84). El lector explícito representado no es un lector virtual, sino concreto ("amigo lector") que no tiene por qué coincidir con el lector real.

Como advierte Pozuelo (1988: 240), es difícil establecer una distinción entre el lector explícito representado y el narratario⁴⁰³, categoría que en su estudio más antiguo, en la que aborda un extenso análisis sobre la función de esta categoría como elemento compositivo de la narración y sus implicaciones (Pozuelo, 1988d: 100-110) aún no queda precisada con total nitidez. El mismo Prince atribuía al narratario funciones pertenecientes al lector explícito representado. Como afirma Darío Villanueva (1984: 97-98), ambos comparten algunas funciones (como mediar entre el texto y el autor real, caracterizar al narrador o ser un instrumento para presentar temas o motivos, personajes e ideología), pero lo que los distingue, según Pozuelo, es que el narratario es "el receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato [,] a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina. No aparece como lector, sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión del narrador [...]. Los plurales [...] señalan un receptor que comparte con el narrador unas experiencias comunes. El *nos* de la siguiente frase: "nuestros sueños infantiles se desvanecen y *nos* convierten tantas veces en un recurso inútil de nuestra propia imagen" implica un narratario —que no aparece como lector—, pero que actúa colaborando explícitamente, en el plano de la recepción [,] con el narrador." (Pozuelo, 1988: 240). La mayor parte de las veces la distinción entre lector implícito representa-

⁴⁰³ Esta dificultad queda patente en la distinción que hace Asís Garrote (1988: 21), en la que el narratario, para esta autora, puede aparecer tanto de manera indirecta como a través de la apelación directa.

do y narratario está neutralizada⁴⁰⁴, pero en algunos casos la diferencia es clara⁴⁰⁵.

Es común a muchos autores afirmar que la apelación directa al lector en el texto no es sino una mera convención o estrategia textual⁴⁰⁶ (Eco, 1987: 89; Anderson Imbert, 1992: 50): “En la vida lo que un hombre diga urgentemente a otro puede tener consecuencias prácticas inmediatas. En un cuento, la apelación al lector —“tú, lector”— va dirigida a un lector ficticio, no al lector real. [...] El vocativo —“¡Oh, tú lector!”— es una convención, nunca una auténtica comunicación lingüística [...]. Ese lector ficticio es un personaje más del cuento.” Por ello, Anderson Imbert distingue los destinatarios internos (Patronio, el Conde Lucanor) y destinatarios externos, que es cualquier lector, aunque el escritor lo caracterice de “indulgente”, “joven”, etc. (Anderson Imbert, 1992: 50).

B.2 NIVEL MICROESTRUCTURAL

NARRADOR Y NARRATARIO

Narrador y narratario forman otro nivel de enunciación y recepción englobado en el nivel textual (Segre, 1985: 20n; Bal, 1985: 125 y ss.; Lintvelt, 1989: 22-23; Chatman, 1990: 274; Gómez Redondo, 1994: 171). El enunciado que los une es el relato (Villanueva, 1984: 99) o discurso (Villanueva, 1989: 38). Mieke Bal (Bal, 1985: 126; Vargas

⁴⁰⁴ “Mientras el concepto de *narratario* ofrece unos perfiles nítidos, la instancia de la recepción incorporada al texto como un destinatario que es elemento estructural del mismo, correlato del narrador, el *lector implícito* se presta a diversas interpretaciones, como también su homólogo en el ámbito del sujeto de la enunciación, el *autor implícito* de Wayne C. Booth.” (Villanueva, 1991e: 133).

⁴⁰⁵ Pozuelo aplicó sus ideas al *Coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso* de Cervantes (véase Pozuelo, 1988d: 86-88 y 87), enlazando el nivel de emisión con el de recepción a través del mensaje u objeto. Tras el trabajo de Darío Villanueva (1984), Pozuelo perfeccionó su teoría contando con la distinción entre autor implícito representado y no representado y lector implícito representado y no representado.

⁴⁰⁶ “Si un texto empieza con ‘Había una vez’, manda una señal que inmediatamente selecciona el propio lector modelo, que debería ser un niño, o alguien que está dispuesto a aceptar una historia que va más allá del sentido común.” (Eco, 1996: 17)

Llosa, 1997: 52) piensa que no hay que confundir al 'yo' con el narrador, pues aquél no es sino una de las modalidades de éste. Gerald Prince matiza de manera más acertada, según nuestro parecer, esta cuestión: "Just as he may or may not be explicitly designated by an 'I' and whether or not he is intrusive, self-conscious or reliable, the narrator may or may not be a participant in the events he recounts. When he is, we usually speak of a first-person narrative because the first person narrates —among other things— events in which he takes part [...]. We can then make a distinction between the first person as narrator and the first person as character" (Prince, 1982: 13-14). Fijémonos, pues, en el caso de la novela de Proust o en las novelas picarescas: el personaje es el que realiza una acción (come una magdalena mojada en el té o coge bodigos de un arcón) y el narrador es el que cuenta que lo hizo. La diferencia, cuando menos temporal, es grande (cf. Anderson Imbert, 1992: 44-46; Moreiro, 1996: 144).⁴⁰⁷

Estas dos categorías son proyecciones pragmáticas con una fundamentación semántica:

“Narrador y narratario aparecen, pues, como proyecciones pragmáticas en el interior del texto y tienen una fundamentación semántica en la que descansa su presencia sintáctica como elementos ficcionales. Entre el narrador y el narratario se establece una relación de acto de habla pleno, pero de carácter ficcional.”

(Albaladejo, 1992: 74-75)

Como en el caso del nivel macroestructural, no hay que confundir las instancias narrativas microestructurales con las instancias narrativas

⁴⁰⁷ “Otro problema: la inclusión de las diferentes voces, o sea de las distintas instancias narrativas. Sabía que estaba contando (yo) una historia con las palabras de otro, y después de haber advertido en el prefacio que las palabras de este último habían sido filtradas por al menos otras dos instancias narrativas, la de Mabilion y la del abate Vallet, aunque pudiese suponerse que éstos habían hecho un trabajo filológico sobre un texto no manipulado (pero, ¿quién se lo cree?). Sin embargo, el problema volvía a plantearse dentro de la narración en primera persona de Adso. Adso cuenta a los ochenta años algo que vio a los dieciocho. ¿Quién habla? ¿El Adso de dieciocho años o el octogenario? Evidentemente, ambos, y no por casualidad. El juego consistía en hacer entrar continuamente en escena al Adso anciano, que razona sobre lo que recuerda haber visto y oído cuando era el otro Adso, el joven. [...] cuando duplicaba a Adso volvía a duplicar la serie de espacios estancos, de pantallas, que había entre yo como personalidad biográfica, o yo como autor narrador, yo narrador, y los personajes narrados, incluida la voz narrativa.” (Eco, 1992: 645-646)

macroestructurales, pero tampoco con las instancias extratextuales (Lintvelt, 1989: 23-30; cf. Álvarez Amorós, 1987: 162). Cuando Gérard Genette (1993: 64-76) estudia la voz narrativa en su obra *Ficción y dicción* aclara bastante los parecidos y las distancias. Para Genette, los elementos básicos para el estudio de la voz en la narrativa son el tiempo, la persona y el nivel (1993: 64). Tanto las situaciones de tiempo como de persona son parecidas en relatos literarios como en los relatos no ficcionales. En lo que al tiempo se refiere, puede ser narración ulterior, anterior, simultánea, o intercalada. En lo que se refiere a la persona, heterodiegético y homodiegético. Para Genette la distinción básica opera en el nivel: por ejemplo, los relatos metadiegéticos son un indicio bastante claro de ficcionalidad (Genette, 1993: 64). En cuanto a la relación entre el personaje y el narrador (Genette, 1993: 65):

- Autobiografía canónica: autor = narrador = personaje.
- Autobiografía en tercera persona: autor = personaje / narrador..
- Régimen narrativo heterodiegético: $N \neq P$
- Régimen narrativo homodiegético: $N = P$
- Régimen temático de la alografía ficcional heterodiegética u homodiegética, o factual heterodiegética: $A \neq P$
- Régimen temático de la autobiografía (homodiegética o heterodiegética): $A = P$

En cuanto a la relación entre el autor y el narrador (Genette, 1993: 65-66):

- Identidad: $A = N$ Relato factual: el autor asume plenas responsabilidades.
- Disociación: $A \neq N$. Relato ficcional: el autor no asume en serio la veracidad del relato.

Genette establece un abanico de opciones (Genette, 1993: 67) que el representa en esquemas triangulares, siguiendo la fórmula $A = N \rightarrow$ relato factual, y $A \neq N \rightarrow$ relato ficcional, al margen del contenido verídico o no de la historia.

1. $A = N = P$ → Autobiografía.
2. $A = N \neq P$ ($N \neq P$) → Relato histórico (abarca la biografía.
3. $A \neq N \neq P$ ($N = P$) → Ficción homodiegética.
4. $A \neq N = P$ ($N \neq P$) → Autobiografía heterodiegética.
5. $A \neq N \neq P$ ($N \neq P$) → Ficción heterodiegética.

(en los casos $A = N$ considerados como relatos factuales Genette piensa que no hay que incluir los casos en los que el narrador aparece identificado, por ejemplo, con el mismo nombre del autor, ya que son homónimos pero no idénticos, del mismo modo que si yo digo “Sí, y yo soy Reina de Francia”)

Según afirma Michel Butor en lo que se refiere al factor macroestructural (Butor, 1967: 77; cf. Ducrot y Todorov, 1974: 370),

Cada vez que se da un relato novelesco, entran obligatoriamente en juego las tres personas del verbo: dos personas reales, el autor que cuenta la historia, y que en la conversación usual correspondería al "yo", el lector a quien se la cuenta, el "tú", y una persona ficticia, el héroe, aquel de quien se cuenta la historia, de "él".

También coincide en esta manera de ver las cosas Gerald Prince (Prince, 1982: 7), cuando afirma:

In grammar, a distinction is made among the first person ('I', for example), the second person ('you') and the third person ('he'). The first person is defined as the one who speaks, the second person as the one who is spoken to, and the third person as the being or object that is spoken about. Similar distinctions can be made in narratology: we can say that the narrator is a first person, the narratee a second person and the being or object narrated about a third person.

Prince, por lo tanto, está definiendo el estatuto comunicativo de la narrativa en el nivel inmanente de las categorías de narrador y narratario al suponer el contacto de la primera persona o narrador a la segunda persona o narratario a través de la tercera persona o narración.

Cesare Segre (Segre, 1985: 27-30) estudia también esta estructura comunicativa a través de las personas de la narración. Para este autor, aunque no puede darse una diégesis pura, en la narrativa encontramos un sistema comunicativo mimético con el de la

comunicación humana (también encontramos una forma de diégesis mixta). En la comunicación humana convencional, un 'yo' emisor habla de un 'él' a un 'tú' receptor; en la comunicación literaria, un 'yo' personaje habla de un 'él' narrado a un 'tú' personaje. En caso de comunicación mediata, tendríamos un esquema por el que el 'yo' del narrador o personaje —y adviértase que no el 'yo' del emisor, puesto que la comunicación literaria es diferida—, en su función metanarrativa o fática, se comunica con el 'tú' receptor a través de un 'él' personaje —aunque el narrador sea el protagonista, separa a las dos instancias una secuencia atemporal—, que se encuentra dentro del espacio de los hechos narrados, en el que están inscritos el 'yo' y 'tú' de los diálogos miméticos (la fórmula puede repetirse mediante narraciones secundarias). Es el narrador, pues, el que mantiene la comunicación con el receptor. También cree posible en la literatura la autocomunicación (que se califica de peculiar en el género lírico, pero que está presente también en la narrativa).⁴⁰⁸

NARRADOR

La figura del narrador (Pozuelo, 1988; 240-267; Rimmon-Kenan, 1996: 94-103; García Barrientos, 1996: 47 y ss.) abarca fenómenos de estudio tan complejo en el campo narratológico como el aspecto o focalización⁴⁰⁹, voz⁴¹⁰ y niveles narrativos, niveles narrativos, modalidad,

⁴⁰⁸ Para la pragmática del poema, cf. Luján Atienza, 1999: 225 y ss.

⁴⁰⁹ Para las relaciones entre la narración y la focalización, véase Bal, 1985: 126-127. Para el punto de vista y la focalización, puede acudir a los siguientes trabajos: Reisz, 1987; Tacca, 1978: 64-112; Sanz Villanueva, 1972: 235 y ss.; Todorov, 1971: 99-103. Para una bibliografía sobre los estudios clásicos sobre este tema —que no pretendemos exponer aquí en sus estudios definitivos, pues son muy numerosos—, véase Romera Castillo, 1980: 146n y las referencias de las obras citadas.

⁴¹⁰ Para la voz, puede consultarse el estudio de Susana Reisz (Reisz, 1987). Basándose en la distinción de Gérard Genette, esta autora distingue entre voz (que responde a la pregunta: ¿quién habla?) y la focalización (que responde a la pregunta: ¿quién ve (o vive) los sucesos? Esta distinción y separación ha sido precisada y rebatida por algunos autores, como es el caso de Mieke Bal. Reisz de Rivarola (Reisz, 1987: 143-145) establece dentro de la voz una gradación entre la distancia del narrador y lo narrado: relato sin narrador, discurso directo y discurso indirecto. Cf. también Albaladejo y Chico Rico, 1994: 194, que remiten a más bibliografía sobre el asunto.

tiempo y situaciones narrativas. No nos detendremos en su análisis, pues escapa a nuestro propósito y nos llevaría a emprender una tarea que podría, con el estudio de cada punto, ocupar centenares de páginas.

En el formalismo y el estructuralismo, el narrador es el organizador de los materiales narrativos y, además, proporciona una orientación de los mismos (Garrido Domínguez, 1993: 106). En las teorías pragmáticas y semióticas el narrador se entiende como un emisor del mensaje narrativo, lo que lleva a preguntarse por su relación con todos los demás elementos del modelo de comunicación (Garrido Domínguez, 1993: 107; cf. Albaladejo, 1992: 74). Esta preocupación ya estaba manifestada por Émile Benveniste, que entendía la enunciación como una actividad lingüística dirigida por un locutor hacia un alocutario, que quedan reflejados también en el nivel de enunciado.

Para Cesare Segre (Segre, 1985: 20; cf. Bobes, 1992: 187; García Jiménez, 1993: 85;), el autor intenta permanecer de algún modo en el texto en la figura del narrador como testigo directo o indirecto⁴¹¹. A diferencia del autor real, con el que no hay que confundirlo, pues las relaciones entre el narrador y el autor pasan por una estilización y depuración, el narrador no sufre cambios temporales. Los autores, pues, personalizan la voz del narrador con la intención de quitar impersonalidad a sus escritos y reactivar simbólicamente el circuito de comunicación (Segre, 1985: 26). Para personalizar la voz del narrador, el autor tiene las siguientes soluciones (Segre, 1985: 26-27): hacer del narrador un intermediario entre la narración y el receptor a través de "intervenciones metacomunicativas" (basada en dirigirse al 'tú' o sobre el narrador mismo como 'yo' para afirmar la "individualidad del narrador, que se impone también como juez o intérprete de los

⁴¹¹ Sin embargo, también es frecuente en la narrativa el recurso del autor como transcriptor (Tacca, 1978: 37-63), con el que se persigue tanto un afán de verosimilitud como un deseo por parte del autor de una despersonalización aún mayor que la que puede dar el recurso a un autor implícito representado o un narrador. En este tipo de recurso entra la novela epistolar, el autor como el que edita o reescribe un texto encontrado.

hechos"); hacer narrar la historia a un personaje secundario (el 'yo' testigo); o, por último, poner al 'yo' como protagonista.

Wayne Booth distinguía varios tipos de narradores dramatizados: (Booth, 1974: 144-145): los meros observadores; los narradores agentes (que producen algún efecto en el desarrollo de la obra); los narradores pueden también transmitirnos lo narrado a través de una escena, como un argumento resumido o con una combinación de ambos. (Booth, 1974: 146).

En cuanto a la consciencia que tienen los narradores de serlo, contamos con la siguiente distinción (Booth, 1974: 147): los que son conscientes de sí mismos como escritores; los narradores que nunca o casi nunca discuten su labor narradora; o los narradores que no parecen darse cuenta que están “contando” una obra literaria. Los narradores también pueden, a su vez, verse corregidos por otros narradores (Booth, 1974: 151).

Seymour Chatman también aborda el asunto de las manifestaciones del narrador (Chatman, 1990: 178 y ss.). El polo negativo del narrador es su ausencia (“mimesis pura”). En este caso, las narraciones pretender mostrar de modo directo la conducta del personaje. Al contrario, el grado mayor de presencia del narrador es el de la diégesis pura, en la que el narrador habla en primera persona con su propia voz.

Narrativa no mediatizada por el narrador. No aparece nada que no sea ajeno al pensamiento verbalizado o el habla de los personajes. Aparece el estilo libre o unas leves marcas como “pensó”, “dijo”, etc., o la separación de habla mediante separación de párrafos. Hay varios grados en este tipo de narración:

- Mera transmisión de materiales ya escritos (cartas, diarios, etc.). Sólo puede suponerse un organizador del material. La narrativa de diario y la epistolar se diferencia en el narratario: en el primer caso,

el narratario es el mismo autor de la carta; en el segundo, el narratario coincide con el destinatario. (Chatman, 1990: 181-186)

- Diálogo entre personajes (Chatman, 1990: 186-194), que sería algo así como una transcripciones del modo oral al escrito. Supone la convención de que esta transcripción la ha hecho alguien, pero dicha convención la convierte en mimesis casi pura. por supuesto, el hablante no el narrador. Puede ser un monólogo dramático en el que uno habla y el otro se limita a escuchar. También puede ser el diálogo puro entre personajes, que tiene, pese a su aparente sencillez una tremenda complejidad, ya que el autor implícito necesita que las frases enunciadas hagan que el lector adivine la fuerza ilocutiva que poseen a través del contexto. Otra forma puede ser el soliloquio, que siempre deben reconocerse como habla y no como pensamiento.
- Acciones sin palabras: movimientos, pensamientos, sentimientos. La mimesis es un poco más forzada que en el caso anterior, ya que se necesita de alguien que “lea los pensamientos”. Se produce, pues, una cierta interpretación de un narrador. Registros de pensamiento de los personajes (Chatman, 1990: 194 y ss.): no es lo mismo la comunicación de una cognición que de una percepción. En este último caso, la transformación de una percepción en una expresión lingüística se realiza a través del monólogo interior. Se puede tratar el pensamiento de un personajes de manera directamente pura, un habla no pronunciada puesta entre comillas con la oración en presente. No hay interpretación del autor implícito; en todo caso, el narrador sobresale un poco, pero nada más. Si se omiten las comillas, el resultado es el monólogo interior. Chatman ve la distinción entre el monólogo interior y la corriente de conciencia (Chatman, 1990: 199 y ss.) (mientras el monólogo interior a la expresión de los pensamientos internos del personaje con su forma verbal, mientras que la corriente de conciencia intenta una cita directa de la mente, no emanan del análisis interno del narrador,

sino que fluyen directamente de la mente del personaje) como ociosa, ya que ambas modalidades pueden englobarse en el monólogo interior como dos subclases: monólogo interior conceptual y monólogo interior perceptivo. De este modo, la expresión corriente de conciencia puede servir para expresar la ordenación al azar (y este término es el importante) tanto de pensamientos como de impresiones. El monólogo interior está marcado sintácticamente, mientras que la corriente de conciencia, con el principio de asociación libre, traspasa la sintaxis. Chatman, 1990: 202-203)

- Novelas impersonales en las que predomina tanto la descripción que la escritura parece convertirse en autónoma.

Pueden distinguirse, a su vez, los narradores no representados de los narradores representados (Chatman, 1990: 211).

En el caso de los narradores no representados (Chatman, 1990: 212 y ss.), el narrador “aparece oculto en las sombras discursivas” (Chatman, 1990: 212) El narrador, aunque oculto, se expresa de manera indirecta. No es un mero registrador de pensamientos, sino que es un ente interpretativo y mediador de otra índole: convierte los pensamientos de los personajes en expresión indirecta, sin saber si sus pensamientos se esconden detrás de las palabras o no (a veces, incluso, es difícil saber si las expresiones del estilo indirecto libre pertenecen al personaje o al narrador (Chatman, 1990: 222). El narrador no representado suele utilizar el estilo indirecto puro o el estilo indirecto libre (Chatman, 1990: 214-225). “el narrador no representado puede describir desde una clara posición de ventaja exterior, meterse dentro para citar los pensamientos del personaje con sus propias palabras con las del personaje, o crear ambigüedad en una locución, contando y mostrando indistintamente, narrando y representando la vida interior del personaje.” (Chatman, 1990: 222). Un narrador de estas características suele echar mano de la presuposición: (Chatman, 1990: 225) “El narrador no presentado debe tener cuidado con lo que dice

para no descubrirse, para mantener su presencia no representada. Debe evitar la clase de afirmación directa que mostraría su mano. La presuposición es un recurso útil para esta evasión. Una presuposición es una porción de la oración (la otra parte sería la oración) que se da como dato, algo [...] sobreentendido, forzosamente aceptado por todos inclusive el oyente.” (Chatman, 1990: 225-226) “un narrador no representado siempre puede presentar algo como dato sin confirmarlo realmente. [...] La presuposición permite al narrador no representado manipularnos y al mismo tiempo condensar su presentación. Establece hechos sin declararlos directamente, o para ponerlo de manera diferente, la presuposición facilita una narración subrepticia por detrás de la narración directa.” (Chatman, 1990: 226). Otro asunto de importancia es las limitaciones de la expresión del narrador por parte del autor implícito (Chatman, 1990: 227-232) frente a la posición contraria, que sería la omnisciencia (“la omnisciencia se opone a la “limitación” en función de la capacidad para penetrar las conciencias de los personajes.” (Chatman, 1990: 228). Incluso puede darse el caso de que el narrador sea omnipresente, pero no omnisciente desde el punto de vista del espacio. Del mismo modo, en la esfera temporal, el narrador puede quedar limitado al presente visto de manera retrospectiva o se le puede permitir que expanda su campo de acción hacia el pasado o el futuro.

En cuanto a los narradores representados (Chatman, 1990: 235 y ss.), su indicación más débil es la descripción establecida (en las historias “sin narrador” aparecen también descripciones, pero éstas deben parecer derivadas de las acciones de los personajes) (Chatman, 1990: 235-239): “Pero la presencia manifiesta de un narrador está indicada por la descripción explícita, informaciones directas a un narratario sobre el escenario que necesita conocer.” (Chatman, 1990: 236). Otra indicación más marcada del narrador representado es el de los resúmenes temporales (Chatman, 1990: 239-242). El siguiente paso

en la escala de narradores representados lo pone Chatman (Chatman, 1990: 242) en el hecho de que “algunos narradores asumen el poder de relatar lo que un personaje realmente no pensó o dijo. La mención de sucesos posibles pero no consumados llama la atención aún más sobre el artificio narrativo en sí mismo.” (Chatman, 1990: 242-243) “Tales expresiones transmiten la declaración de un narrador de unas inmersiones en la mente más profundas de lo normal.” (Chatman, 1990: 243). El siguiente peldaño serían los intentos del narrador que buscan la verosimilitud y que están en las más puras raíces de los actos de habla ilocutivos (Chatman, 1990: 243-245): “el esfuerzo retórico del narrador es el de probar que su versión de la historia es “verdadera”; el esfuerzo retórico del autor implícito, por otra parte, es hacer que todo el conjunto, historia y discurso, inclusive la actuación del narrador, sea interesante, aceptable, coherente en sí mismo e ingenioso.” (Chatman, 1990: 245). El siguiente paso son los comentarios (Chatman, 1990: 245 y ss.). El narrador se sale de sus funciones “propias” de narrar, describir o identificar, y pasa a un acto “gratuito”. El comentario puede ser implícito o explícito (que incluye las interpretaciones, juicios, generalizaciones y comentarios sobre el discurso mismo [que entra ya en los terrenos de lo metafictional]).

Pasemos ahora a tratar someramente las funciones del narrador (Genette, 1986: 261-265; Garrido Domínguez, 1993: 119-121; Bobes, 1993b: 30-31; Javier García, 1994: 22 y ss.; García Barrientos, 1996: 49-51). La función del narrador no es sólo la de narrar, sino también la de ensamblar episodios, comentarista del discurso o de la historia, un valorador o incluso un censor de la acción. Cada función puede desempeñarla por sí mismo o desdoblarla en uno de los personajes. A su vez, la figura del narrador puede ser aún más compleja cuando se establecen discursos polifónicos entre narradores (narradores complejos o distintos niveles de narración) en relación horizontal (varios

narradores sucesivamente) o en relación vertical (un narrador cuenta lo que otro narrador le ha contado...), o convertirse, incluso, en un metarrelato.

Podemos distinguir las siguientes funciones:

- Función narrativa (o conciencia referencial). Como no podía ser de otro modo, es la función principal del narrador. Tiene que ver con la historia del relato narrativo y la relación de aquélla con el narrador.
- Función metanarrativa o de control. Tiene que ver con el texto narrativo y su relación con el narrador. El narrador hace referencia a su propio discurso desde un plano superior. Está relacionado con la función metalingüística de Jakobson.
- Función comunicativa. Tiene que ver con la situación narrativa y comprende tanto la función apelativa como la fática, pues está atenta a la función del narrador con el narratario. Aquí, el narrador se dirige explícitamente al lector en el interior del texto.
- Función testimonial. Tiene que ver con la orientación del narrador hacia sí mismo, en estrecha conexión con la función emotiva de Jakobson. El narrador cuenta su propia relación con la historia, y nos habla de sus fuentes de información, de la precisión de sus recuerdos, etc.
- Función ideológica. La base está en la evaluación del narrador.

Otro de los apartados esenciales en el estudio del narrador es el de la voz y las personas de la narración (Vargas Llosa, 1997: 53-55; cf. Garrido Domínguez, 1993: 150-155).

Entrando ya en el terreno de la voz en la narrativa⁴¹², tanto Gerarl Prince (Prince, 1982: 8) (an 'I' representing the narrator may or may not appear") como el profesor Pozuelo Yvancos corroboran lo que ya había-

⁴¹² Según Pozuelo, no hay que confundir voz con personas gramaticales (Pozuelo, 1988: 248). Efectivamente, nos encontramos de nuevo con el fenómeno de que la lengua literaria se basa en fenómenos pertenecientes al universo lingüístico (y, éste, a su vez, en el ámbito del "mundo", como demuestra el excelente artículo de Agustín García Calvo (1973)), aunque siempre con un uso matizado y convertido en hecho artístico.

mos expuesto respecto a la comunicación lingüística estándar: en la estructura profunda, todas las novelas están escritas en primera persona⁴¹³: «La acción del novelista es la emisión del enunciado y en este sentido toda novela es el que habla de una primera persona (la tercera persona se reescribiría "Yo digo que X dice...")» (Pozuelo, 1988: 247-248). Este hecho hace posible explicar casos como *La cabeza de la hidra*⁴¹⁴ de Carlos Fuentes y "Un amour de Swann", perteneciente a *Du côté de chez Swann*⁴¹⁵ de Marcel Proust comprobamos cómo parece que la narración se hace a través de una tercera persona, hasta que en un momento determinado aparece explícito el 'yo'. En *El malogrado*⁴¹⁶ de Thomas Bernhard tenemos un excelente ejemplo de esta afirmación, pues nos deja explícito en la microestructura lo que suele estar soterrado en la macroestructura (Bernhard superpone dos primeras personas que se corresponden a dos momentos de enunciación distintos. Es una novela narrada, pues, "doblemente" en primera persona). Los ejemplos del relato de Bernhard son innumerables, pero nosotros señalamos aquí tan sólo, a título de muestra, un fragmento (pp. 104-105. Los subrayados son nuestros):

Sin embargo, no he podido quitarme esa costumbre de escribir aforismos, en definitiva me temo que son ya millones los que he escrito, decía, pensé, y haría bien en comenzar a aniquilarlos, porque no tengo la intención de que un día se empapelen con ellos las salas del hospital y las paredes de las rectorías, como con Goethe, Lichtenberg y compinches, decía, pensé. Como no he nacido para filósofo, me he convertido, no totalmente inconsciente, tengo que decir, en aforístico, en uno de esos repulsivos participantes en la Filosofía, de los que hay a millares, decía,

⁴¹³ Este es un hecho que puede extenderse también al plano de la recepción: implícita (lector implícito) o explícitamente (lector explícito representado o narratario), siempre existe un 'tu' en la estructura profunda. Este hecho lo afirma Prince aplicándolo al narratario (Prince, 1982: 16).

⁴¹⁴ Barcelona, Argos Vergara, 1979. La fecha de la primera edición es incierta. Si bien se acostumbra poner la fecha de 1978, en el *copyright* aparecen las fechas de 1966 y 1979.

⁴¹⁵ Paris, Gallimard, 1988 (aparecida en 1913. Esta edición tiene el texto establecido en 1987). Ya es sabido el valor independiente que ha sido otorgado a "Un amour de Swann", que se constata en que la misma editorial Gallimard tiene un volumen que consta solamente de este relato (1988, reimpr. de una edición de 1954) y en España existe también una versión independiente en Madrid, Cátedra, 1988. Como postula Javier del Prado, editor de esta última, el título del primer volumen de la *Recherche* ha de ser *Del lado de los Swann*, y no *Por el camino de Swann*, como traduce Pedro Salinas en su edición de Alianza.

⁴¹⁶ Barcelona, Círculo de Lectores, 1989 (*Der Untergeher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983). Traducción de Miguel Sáenz.

pensé. En el fondo, no soy otra cosa que uno de esos aforísticos que son un peligro público y, que con su ilimitada falta de escrúpulos y su incurable frescura se mezclan con los filósofos como los ciervos volantes con los ciervos, decía, pensé.

A. LA PRIMERA PERSONA Y LA TERCERA PERSONA

Lo más habitual es que las narraciones estén escritas en primera o tercera persona, o en una combinación de personas diferentes. Francisco Rico (Rico, 1982: 41-42) ve así las diferencias entre una narración en tercera persona y una en primera persona:

La tercera persona novelesca (la preferida por el Dios invisible y omnipresente con que Flaubert identificaba al artista) frecuentemente supone un universo estable y unívoco, de consistencia y significación dadas de una vez por todas. La primera persona, en cambio, se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre la enfrenta, humanizándola.

Desde luego, elegir entre la tercera o primera persona tiene su importancia, pues la relación del narrador con lo que dice al lector se transforma (Butor, 1967: 77). Oscar Tacca (1978: 24-26), sin embargo, cree que la distinción entre narraciones escritas en primera persona y las escritas en terceras personas es una falacia. Para Tacca, hay novelas con forma de tercera persona pero que corresponden a una conciencia de primera persona (y pone los ejemplos, acompañados de referencias bibliográficas, de *El viejo y el mar* de Ernst Hemingway, la trilogía *U.S.A.* de John Dos Passos; y los casos de Franz Kafka y Marcel Proust: Kafka empezó *El castillo* en primera persona y luego pasó a una tercera, mientras que Proust escribió su *Jean Santeuil* en tercera persona y pasó en su obra capital a la primera persona), y también hay casos en los que una novela en primera persona puede tener la forma objetiva de una tercera persona (como puede ser el caso de *El extranjero* de Camus): "no siempre la narración en tercera persona es omnisciente, ni el relato en primera persona subjetivo" (Tacca, 1978: 26). Mieke Bal (Bal, 1985: 127-132), corroborando lo que hemos afirmado nosotros anteriormente, piensa que aunque las novelas estén escritas en primera o tercera persona, en última instancia todas se reducen a la primera

persona⁴¹⁷: la distinción entre estas dos personas se da, para esta autora, porque, aunque el 'yo' emita ambas, en un caso habla como narrador externo y en otra habla para sí mismo. Bal considera poco precisa esta distinción entre 'yo' y 'él'.

A.1 Primera persona

En la narración en primera persona (Gómez Redondo, 1994: 177-186) el autor delega en el narrador la posibilidad de “saber”. Existen para Gómez Redondo (Gómez Redondo, 1994: 179-186) seis variantes de relato en primera persona. Las tres primeras, en las que el yo del narrador se dirige a un él que puede ser un personaje o el lector. Las tres últimas, el yo del narrador se dirige a un tú que puede ser, también, el personaje o el lector:

Relato dirigido de un “yo” a un él:

- El narrador es el protagonista y relata la historia desde un presente que le permite juzgar hechos o comportamientos. Esto confiere a la historia un carácter memorístico que tiñe el relato de omnisciencia y en el que caben muchas reflexiones.
- Narrador personaje secundario que cuenta lo que sabe en función de su conocimiento de la historia gracias a los protagonistas de la misma. Fernando Gómez Redondo hace una distinción muy sutil e importante: ese narrador no es el protagonista de la historia, pero sí lo es del relato.
- Narrador en primera persona protagonista de la historia al que no le interesa tanto contar lo que sabe ahora desde un presente distinto del de la narración, sino que atiende sobre todo al cómo lo ha ido

⁴¹⁷ "En principio no supone ninguna diferencia en el *rango de la narración* que el narrador se refiera o no a sí mismo. Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una "primera persona". De hecho, el término "narrador en tercera persona" es absurdo: un narrador no es un "él" o una "ella". En el mejor de los casos podrá narrar *sobre* algún oro, un "él" o una "ella" (Bal, 1985: 127).

sabiendo. Se pretende que el lector siga el mismo proceso de descubrimiento que el que tuvo en su día el protagonista.

El narrador en primera persona puede ser el protagonista o un personaje secundario. La primera persona (Moreiro, 1996: 145-148), según Michel Butor (Butor, 1967: 79-83) da mayor realismo a la narración, y, así, cuando se quiere dar la impresión de que los sucesos novelescos son verídicos, se acude a esta forma personal (como puede ser el caso de *Robinsón Crusoe* de Defoe). Como es evidente, el narrador no es el propio autor: ni Robinsón es Daniel Defoe ni Marcel es Marcel Proust: «El escritor [...] puede consentir al narrador que, al narrar en primera persona, lleve su propio nombre, pero el lector avisado no los confunde. Son como dos hermanos que llevan el mismo apellido pero quien sobrevive es el que se sube al cuento. El otro, el real, desgastado por la vida se hace polvo.» (Anderson Imbert, 1992: 46)

Darío Villanueva, estudiando el personaje novelesco (1993: 23), afirma que "el personaje adquiere auténtico valor cuando se convierte en visión o en voz configuradora del discurso [...]. Con la primera persona, visión, voz y personaje se funden coherentemente. Lo mismo ocurre con las funciones del narrador y del llamado autor implícito, que se identifican con el que habla en el texto, ya sea desde la periferia de su condición de testigo o desde el meollo del protagonismo central."

La primera persona crea problemas de tiempo en la novela: puede relatar como unas memorias el pasado, y los datos han de ordenarse en función de lo que el personaje no sabía en el momento de la acción pero que sí sabe en el momento de la narración, por lo que revive el acontecimiento. En las crónicas (y en muchas "novelas negras") se tiende, sin embargo, a borrar la distancia entre acción y narración. En el monólogo interior se borra la distinción en primera persona de tiempo de la acción y tiempo de la narración: acudimos al flujo de conciencia interior del personaje en una suerte de "violación" de la intimidad del

pensamiento del personaje (la manera de abrir la conciencia será el recurso a la segunda persona).

Para Francisco Rico (1982: 42), la primera persona "se presta a problematizar la realidad". Esto sería lo que ocurre con el Lazarillo, cuya forma narrativa en primera persona supone una "técnica narrativa [que] queda integrada en una visión del mundo (del protagonista, desde luego, pero ¿también del auténtico autor?)". Por lo tanto, estamos en esta novela ante una obra escrita por un autor que desconocemos que pone en boca de un narrador-personaje en primera persona la cuenta de sus peripecias (García de la Concha, 1981; 183-212). Nótese que, a medida que avanza la novela, el protagonista va teniendo más puntos de coincidencia con el narrador.

La primera persona en la que el 'yo' es el personaje principal (Anderson Imbert, 1992: 58-59) es nota fundamental de la novela picaresca, de carácter autobiográfico, y lleva a Francisco Carrillo (Carrillo, 1982: 83-84) a afirmar que "En la picaresca, los pícaros son narradores y protagonistas al mismo tiempo". Para este autor esta coincidencia proporciona una 'objetividad' bajo un punto de vista individualista que manifiesta la libertad, lo que provoca a veces un sentimiento de soledad y de escepticismo ante la sociedad. Carrillo subraya asimismo que entre el 'yo' del narrador y el 'yo' del personaje media una distancia temporal. En el caso del Guzmán (Rico, 1982: 59-70) la forma autobiográfica proporciona "la historia de una conversión, [...] [el] análisis de una conciencia" (Rico, 1982: 70) en la que esa diferencia entre el pícaro Guzmanillo y el galeote Guzmán hace dividir la estructura novelesca en la acción del personaje (consejas) y las moralidades del narrador (consejos). Según Francisco Rico (Rico, 1982: 80-91), la forma autobiográfica del Guzmán viene exigida por el carácter de confesión de la novela. La única manera de que la finalidad del relato no se antojase ficticia era contarla en primera persona, fundida, así, con la ficción. Mateo Alemán ahonda de esta manera en la conciencia

del personaje, y el lector recibe la novela a través de los ojos de Guzmán: "en dar forma a todos los ingredientes en función de un punto de vista (y explicar el uno por los otros), radica la hazaña literaria de Mateo Alemán" (Rico, 1982: 91).

Otra forma personal que aparece en los relatos es el nosotros o el nos. Para Prince (1982: 18) estos indicadores de primera persona del plural pueden incluir al lector explícito representado o al narratario⁴¹⁸ (en cuyo caso sería un nosotros o un nos inclusivo) o no incluirlo. En el primer caso asistimos a una peculiar forma de concebir la comunicación narrativa, ya que se engloban en una misma forma personal los planos de la enunciación y de la recepción.

También puede darse el caso del narrador en primera persona como testigo (Anderson Imbert, 1992: 59-60).

A.2 Tercera persona

La tercera persona (Anderson Imbert, 1992: 60-62; Gómez Redondo, 1994: 174-177; Moreiro, 1996: 148-153), para Michel Butor (Butor, 1967: 77), es la persona fundamental de la narración:

La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una "figura", nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre éste, siempre como sobreentendida.

Aunque, desde luego, esta forma personal sea de importancia capital en la historia de la narración, creemos, no obstante, que ha de compartir este "honor" junto con la primera persona.

B. SEGUNDA PERSONA

La narración en segunda persona (Butor, 1967: 83-84; Moreiro, 1996: 153-154) se produce cuando se cuenta a alguien su propia historia en aspectos que esa persona no conoce. Las funciones del uso

⁴¹⁸ Bajo su concepción del narratario, Prince se refiere tan sólo a este último.

de la segunda persona en la narrativa (Anderson Imbert, 1992: 70-72) serían las siguientes:

El narrador desea suscitar un sentimiento de complicidad entre el lector y el protagonista, y utiliza el tú para dirigirse tanto a uno como a otro.

El narrador busca una relación estrecha con el receptor, a la vez que le advierte quién es el ostenta la dirección de la narración.

El narrador invita al destinatario a sumergirse en un papel ajeno.

Una forma personal característica en la novela moderna es la utilización de la segunda persona para dirigirse al 'yo'. Es el recurso estudiado por Francisco Ynduráin (1974), que destaca que la primera novela escrita con esta técnica es *La modification* de Michel Butor en 1957 (en la que utiliza la forma vous)⁴¹⁹. La segunda persona es la propicia para describir un proceso de conciencia. Lo utilizan en alguna parte de las obras *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, la primera parte de *Habitación para un hombre solo* de Serrano Poncela, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Las corrupciones* de Torbado, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, *Fauna* de Vázquez Azpiri. Ynduráin advierte que ya en el lenguaje ordinario se utiliza este recurso, por lo que se dan casos en literatura que contienen este recurso como reflejo del habla coloquial (*La colmena* de Cela).

Francisco Ynduráin (Ynduráin, 1974: 210) estudia también una forma de nosotros como 'yo' + 'tú' autorreflexivo (esto es, el 'yo' desdoblado en el acto de reflexión).

C. MEZCLA DE PERSONAS

También es frecuente que haya una mezcla de voces dentro de la narración. Julio Cortázar⁴²⁰ muestra de manera magistral este aspecto:

⁴¹⁹ No obstante, Francisco Ynduráin encuentra casos de este recurso, si bien no de manera sistemática, en Unamuno, el *Guzmán*, San Agustín, Amiel, Diderot, Sterne, Joyce, *La Celestina*, el *Persiles* de Cervantes y *La desheredada* de Galdós.

⁴²⁰ Julio Cortázar: *El final del juego*, 1959, p. 17, *apud* Reisz, 1987: 145.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Un ejemplo evidente al respecto es *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes⁴²¹.

D. LOS DESPLAZAMIENTOS DE PERSONA

Es muy interesante el estudio de los desplazamientos de persona en la novela (Butor, 1967: 85-91). Puede darse un caso de que se emplee una tercera persona en vez de una segunda como fórmula de respeto o cortesía. También podemos encontrar el plural mayestático, en las que 'nosotros'⁴²² o 'vosotros' no son plurales de las formas simples. Puede encontrarse asimismo la tercera persona para referirse a una primera persona, como es el caso de Julio César o Winston Churchill, que consiguen con este procedimiento dar su versión como definitiva. Por último, puede emplearse una segunda persona para referirse al 'yo', como hace Descartes en sus *Meditaciones*.

- En segunda persona
- Narrador “yo” que se dirige a un “tú”:
- Se interpela desde el “yo” del narrador al “tú” del personaje. En este caso, el yo cuenta con la omnisciencia de conocer hasta los pensamientos más íntimos del individuo. El “yo” no adquiere una identidad como personaje, sino que queda oculto del relato y puede, así, interpretar intencionadamente el argumento.
- El “yo” se interpela a sí mismo. Salta desde el relato a la historia, y esto posibilita su existencia como personaje.
- El “yo” interpela al lector para mostrarle la historia

⁴²¹ Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1962).

⁴²² En el caso de la forma personal 'nosotros', nunca es un plural respecto a su forma simple correspondiente.

Otro de los asuntos capitales en el estudio del narrador es el punto de vista. Ofrecemos a continuación un útil y esclarecedor cuadro de los puntos de vista en la narrativa según Enrique Anderson (Anderson Imbert, 1992: 57)

		N = P El Narrador es un Personaje del cuento. N observa la acción desde dentro de la acción misma. N narra con pronombres de primer persona.	N ≠ P El Narrador no es un Personaje del cuento. N observa la acción desde fuera de la acción misma. N narra con pronombres de tercera persona.
		↓	↓
El Narrador puede analizar los procesos mentales de los Personajes, instalándose en la intimidad de ellos.	→	Narrador-protagonista Cuenta su propia historia.	Narrador omnisciente Cuenta como un dios que lo sabe todo.
El Narrador observa desde fuera y sólo por las manifestaciones externas de los Personajes puede inferir sus procesos mentales	→	Narrador-testigo Personaje menor cuenta la historia del Protagonista.	Narrador cuasi omnisciente Cuenta limitándose a describir lo que cualquier hombre podría observar.

Uno de los estudios más importantes sobre el punto de vista es el de Friedman,⁴²³ que parte de los distintos grados de la presencia del autor en la obra para distinguir los siguientes niveles:

- Omnisciencia editorial. El narrador interviene en la historia de modo omnisciente, con todo tipo de comentarios y observaciones, y con un acceso ilimitado a cualquier información.⁴²⁴
- Omnisciencia neutral. El autor cuenta en tercera persona, y se abstiene de intervenir directamente.⁴²⁵

⁴²³ Por supuesto, hay otros estudios interesantes al respecto, que utilizamos a lo largo de este trabajo como el de Óscar Tacca (Tacca, 1978).

⁴²⁴ "Here "omniscience" signifies literally a completely unlimited – and hence difficult to control – point of view. The story may be seen from any or all angles at will." (Friedman, 1955: 1171).

- Yo-testigo. El narrador se sitúa en una posición periférica y aparece como testigo de la situación. Este narrador se limita a sus percepciones.⁴²⁶
- Yo-protagonista. El protagonista se sitúa en un lugar central de la narración y cuenta a partir de sus percepciones, ideas y actitudes.⁴²⁷
- Omniscencia multiselectiva. Se trata de un narrador externo a la historia y que adopta una perspectiva interna de los personajes. No sólo narra las percepciones de los personajes, sino también sus pensamientos.⁴²⁸
- Omnisciencia selectiva. Es este un narrador externo a la historia que adopta la perspectiva de un único personaje.⁴²⁹
- Modo dramático. El narrador no nos cuenta las percepciones, pensamientos o sentimientos de los personajes, sino que se limita a mostrar lo que éstos hacen o dicen.⁴³⁰
- Cámara. La información se expone sin que parezca existir una organización ni selección.⁴³¹

⁴²⁵ “since summary narrative and immediate scene are equally available (the latter largely for external speech and action), the distance between the story and the reader may be near or far, and it may shift at will – often whimsically and without apparent design. The prevailing characteristic of omniscience, however, is that the author is always ready to intervene himself between the reader and the story, and that even when he does set a scene, he will render it as he see it rather than as his people see it.” (Friedman, 1955: 1174-1175).

⁴²⁶ “the narrator is a creation of the author, the latter is from now on denied any direct voice in the proceedings at all. The witness-narrator is a character on his own, right *within* the story itself, more or less involved in the action, more or less acquainted with its chief personages, who speaks to the reader in the first person.” (Friedman, 1955: 1174)

⁴²⁷ “The protagonist-narrator, therefore, is limited almost entirely to his own thoughts, feelings, and perceptions” (Friedman, 1955: 1175-1176).

⁴²⁸ “The next step toward the objectification of the story material is the elimination of not only the author [...], but also of any narrator whatsoever. Here the reader ostensibly listens to no one; the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. As a result, the tendency is almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action; and narrative summary, if it appears at all, is either supplied unobtrusively thoughts and words of the characters themselves.” (Friedman, 1955: 1176)

⁴²⁹ “Here the reader is limited to the mind of only one of the characters. Instead, therefore, of being allowed a composite of viewing angles, he is at the fixed center.” (Friedman, 1955: 1177)

⁴³⁰ “The information available to the reader [...] is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions” (Friedman, 1955: 1178).

⁴³¹ “Here the aim its to transmit, without apparent selection or arrangement, a “slice of life” as it passes before the recording medium” (Friedman, 1955: 1179).

Seymour Chatman (Chatman, 1990: 162 y ss.), a su vez, distingue tres tipos de punto de vista : (Chatman, 1990: 163)

- Punto de vista perceptivo (en el que se toma el punto de vista de manera literal, como ángulo de visión).
- Punto de vista conceptual, en el que no se tiene en cuenta la referencia a una situación física, sino la manera de filtrar los hechos, las actitudes o manera de pensar.
- Punto de vista de interés. No se hace referencia a los aspectos perceptivos o conceptuales, sino que es una visión externa en la que el que detenta el punto de vista no percibe ni literal ni figuradamente lo que ocurre.⁴³²

Los dos primeros son acciones (percibir o concebir), mientras que el tercero es un estado pasivo. Cualquier texto puede tener una combinación de estos sentidos. En el caso de la narrativa, el problema es que el autor implícito, el narrador o los personajes pueden manifestar uno o varios de estos puntos de vista. Por eso se diferencian el punto de vista y la voz narrativa:

“el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista no es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. La perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona.”

(Chatman, 1990: 164)

Las combinaciones, como no podía ser de otro modo, son múltiples (Chatman, 1990: 164 y ss.):

- Los sucesos pueden ser percibidos por el narrador y éste los narra en primera persona.
- El punto de vista puede asignarse a un personaje que no coincide con el narrador.

⁴³² Ilustremos esta tipología con los ejemplos que aporta Chatman. Punto de vista perceptivo: “Desde el punto de vista de John, desde arriba de la Torre Coit, el panorama de la Bahía de San Francisco era impresionante. Punto de vista conceptual: John dijo que, desde su punto de vista, la postura de Nixon, aunque fue alabada por sus seguidores, era muy poco noble. Punto de vista de interés: Aunque no se dio cuenta entonces, el divorcio fue un desastre desde el punto de vista de John.

- Un suceso puede mostrarse ambigualmente y no saberse quién lo percibió.

En el caso de una narración limitada de tercera persona (los sucesos acontecen ante un testigo neutral), es preciso diferenciar entre “punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador no representado” y “punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador representado” (Chatman, 1990: 165)

Según Chatman, podemos utilizar la teoría de los actos de habla para saber quién está hablando, pensando o actuando, si el narrador o un personaje. Este crítico nos hace ver que la teoría de los actos de habla evidencia que los enunciados de la historia no son equivalentes con las oraciones, ya sea en su estructura superficial, ya en la estructura subyacente. Una oración, por ejemplo, puede proyectarse desde el punto de vista locutivo como un suceso y, sin embargo, mostrarse ilocutivamente como una descripción. “Los actos de habla de los personajes difieren lógicamente de los de los narradores. Aun cuando un personaje cuenta una historia dentro de la historia principal, sus actos de habla están en la historia y no en el discurso principal. Al igual que sus otros actos, éstos entran en interacción con los otros personajes, pero no con el narratario ni con el lector implícito. e manera que pueden elegir entre una serie de ilocuciones más amplia que el narrador.” (Chatman, 1990: 177) “Es evidente que tener la intención y otros actos de habla por el estilo son secundarios al acto de habla fundamental del narrador, que es narrar. Por el contrario, narrar no puede ser nunca la función principal de un personaje sin que por ello se convierta en narrador, dejando así la historia y entrando en un discurso secundario. Los personajes usan el lenguaje para discutir, hacer la corte, dirigir sus negocios, entusiasmarse, reflexionar, prometer, comprometerse, mentir, etcétera, siempre dentro de los límites del mundo de la historia.” (Chatman, 1990: 177). Lo que dice Chatman es importante, ya que podemos decir también que la función

fundamental del “autor” es comunicar, y de ahí derivar nuestra tipología.

Por último, y de manera muy breve, veamos otro de los aspectos cruciales en el estudio del narrador: la focalización. La focalización muestra el conocimiento que tiene el narrador sobre lo que cuenta (Genette, 1986; Milly, 1992: 111-121; Garrido Domínguez, 1993: 121-141).

Una de las aportaciones filosóficas más interesantes para el punto de vista enfocado desde el relativismo perspectivista que parte de la Monadología de Leibniz es el de José Ortega y Gasset (1966; 1984c), tan afin a la concepción del punto de vista en la narrativa de Henry James en el prólogo a *El retrato de una dama* (James, 1975b) con su *house of fiction*.

Ya señalaba Genette (Genette, 1986) que no hay que confundir el ángulo de percepción, que él denomina focalización del locutor o voz narrativa. Aunque ambos pueden coincidir, no es totalmente imprescindible que sea así. Tampoco hay que confundir la persona gramatical con la voz narrativa, ya que, como en el caso anterior, pueden coincidir pero pueden no hacerlo (alguien puede contar en tercera persona un relato “autobiográfico”, como es el caso de Julio César en *La Guerra de las Galias*. Por ello, sea cual sea la persona gramatical en la que quede expresado el relato, siempre subyace en su estructura profunda un yo responsable (Garrido Domínguez, 1993: 142)

Pueden distinguirse tres categorías de focalización:

- Focalización cero. Visión omnisciente. El narrador cuenta como si lo supiera todo. En estos relatos no existen restricciones en lo que atañe a la sapiencia del narrador.

- Focalización interna. Se hace coincidir lo que sabe el narrador con lo que sabe un personajes. En este caso, se ha efectuado una selección de la información narrativa.
- Focalización externa. El narrador no sabe nada de antemano ni se introduce en la visión de ningún personaje, sino que se limita a lo que puede constatar y ver de modo directo. En este caso, el campo de selección es aún más restringido.

NARRATARIO

El narratario⁴³³ (Prince, 1971; Prince, 1973; Jouve, 1993: 26-29; Rimmon-Kenan, 1996: 103-105) es un “receptor ficcional al que se dirige la emisión del narrador, que cuenta con un público narrativo imaginario” (Albaladejo, 1992: 74).

El narratario es "la instancia de la recepción incorporada al texto como un destinatario que es elemento estructural del mismo" (Villanueva, 1984: 96), "el destinatario interno del relato más comprometido con la propia organización estructural de la novela" (Villanueva, 1984: 97). Según Prince (Prince, 1973; Prince, 1982; Selden, 1987: 130-132; Bobes, 1993b: 36), siempre se solían distinguir las clases de narrador existentes en una novela, pero nunca se hacía lo mismo con las personas a las que el narrador se dirige. Prince se ocupa con la figura del narratario de la persona a quien se dirige explícitamente el autor, que no tiene por qué ser el lector real, el virtual (aquel que se imagina el autor cuanto está escribiendo), o el ideal (aquel que comprende perfectamente todo lo narrado). El narratario es una categoría que en ocasiones desempeña un papel capital en la narración, como es el caso de *Las mil y una noches*.

Prince (1982: 17 y ss.) concebía al narratario de manera más amplia que nosotros. Así, cuando trata de las formas de aparición

⁴³³ En el plano de la recepción, Antonio Prieto (Prieto, 1975: 160-163) ya veía distancias diferentes entre los receptores explícitos en la obra literaria.

explícita indirecta —esto es, no refiriéndose a ese receptor ni de 'tú' ni de 'usted' (o 'vosotros' o 'ustedes')⁴³⁴—, este autor distingue los siguientes casos: puede aparecer por medio de una primera persona del plural inclusiva que engloba al narrador y al narratario; puede tratarle en tercera persona como 'lector' o 'el que escucha' ("We could hardly do atherwisse than pluck one of its flowers and present it to the reader" (*The Scarlet Letter*) (Prince, 1982: 17); mediante preguntas o pseudopreguntas retóricas ("Sometimes, these [the questions] do not emanate from a character or from the narrator, who merely seems to be repeating them. They can be attributed to the narratee" (Prince, 1982: 18), y también puede darse el caso de que el narrador lance esas preguntas al narratario y a sus experiencias; en forma de negación, rechazando la posible opinión del narratario, para conseguir que éste no haga faltas suposiciones; mediante términos que se refieren a otro texto y que es conocido por el narrador y por el narratario. Gerald Prince (Prince, 1982: 23-24) distingue entre narratario individual o narratario colectivo: "The narratee may be represented as a group addressed by the narrator as an isolated inividual"; el grupo de narratarios al que el autor se dirige puede ser homogéneo (de miembros no distinguibles) o heterogéneo. El narratario puede o no participar en la trama del relato (Prince, 1982: 20)⁴³⁵. Se dan casos en los que puede haber una coincidencia entre el narratario y un personaje, como es el caso de Cipión en *El coloquio de los perros* (Pozuelo, 1988d: 99-100). Aunque, no obstante, Prince opina (Prince, 1982: 20-21) que pueden distinguirse: "When he is [when the narratee is a participant in the events recounted

⁴³⁴ Como podrá apreciarse, este apartado tiene mucho que ver con las figuras retóricas de comunicación con el público. Más que de narratario, hemos de hablar en la mayoría de estos casos de un lector explícito representado. Hemos tratado aquí de este punto con el fin de no adelantar algunas de las funciones comunes que tienen lector explícito representado y narratario que Prince trata en estas páginas.

⁴³⁵ "Just as he may or may not be explicitly designated by a 'you', the narratee may be a participant in the events recounted to him (*Hearts of Darkness, Portnoy's Complaint, Les infortunes de la vertu* [esta obra del Marqués de Sade es más conocida, tanto en francés como en español, por el título completo de *Justine ou les infortunes de la vertu*], *Le noued de vipères*) or he may not (*Eugénie Grandet, Le Rouge et le Noir, Voyage au bout de la nuit*)" (Prince, 1982: 20).

to him], we can make a distinction between the second person as narratee and the second person as character" (Prince, 1982: 20). En una frase como "You ate meat", el personaje es quien comió la carne, mientras que el narratario es al que alguien le contó que se la comía. Como en el caso de la distinción del 'yo' como narrador y como personaje, la diferencia es, pues, cuando menos, temporal. Prince estudia una serie de situaciones en las que el narratario es un personaje: puede jugar tan sólo el papel de oyente del relato (*Heart of Darkness*); puede incluso desempeñar la función como narrador (en *L'Immoraliste* uno de los tres oyentes escribe una larga carta contando las circunstancias que le llevaron a escuchar aquello); puede ser al mismo tiempo el narrador y el narratario-personaje. En este último caso, los destinatarios finales del relato no son tanto los demás como él mismo ("In *La Naussée* [...] Roquentin intends to be the sole reader of his diary and constitutes his own narratee (Prince, 1982: 21). Veamos, además, lo que representa el narratario-personaje para el narrador: "The narratee-character may represent for the narrator someone who is more or less essential, more or less irreplaceable as an audience" (Prince, 1982: 21): no es necesario, por ejemplo, en *Heart of Darkness*, pero sí lo es en *L'Immoraliste* o en *Las mil y una noches*.

Gérard Genette (Genette, 1988: 90-93) precisa en tres puntos la concepción de Prince acerca del narratario: para este autor el artículo de Prince es demasiado desordenado y hace una revisión demasiado rápida de la categoría. Genette opina, además, que es necesario hacer una distinción más acentuada entre lo que puede ser el narratario como lector virtual y el narratario como personaje; y, por último, expone que las novelas narradas en segunda persona tienen un estatuto especial "qui assure l'une des éventuelles fonctions du narrataire: c'est l'identité entre narrataire et héros" (Genette, 1988: 92). A la hora de analizar la figura del narratario en Proust (Genette, 1986: 265-267), este autor dice que "Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la

situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégetique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur" (Genette, 1986: 265).

Según David Lodge (Lodge, 1992: 80), "The narratee is any evocation of, or surrogate for, the reader of the novel within the text itself." El "Dear reader" era una fórmula muy común de la novela victoriana, según Lodge (1992: 80). El narratario cumple la función retórica de controlar el grado de presencia del lector extratextual: "a narratee [...] is always a rhetorical device, a means of controlling and complicating the responses of the real reader who remains outside the text." (Lodge, 1992: 81) Para el crítico británico, el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, por ejemplo, es una continua relación y juego entre narrador y narratario (Lodge, 1992: 80-83).

María Corti (Corti, 1985: 53-54), como Prince, concibe el narratario como el receptor en el interior de la obra —no distinguiendo, por tanto, los dos niveles que tenemos nosotros en cuenta, y dejando esa parcela de difícil distinción que hemos apuntado—. Para esta autora, la categoría de narratario tiene una importancia especial en determinados momentos históricos y en determinados subgéneros, como pueden ser los textos hagiográficos, los cantares de gesta, etc.

No creemos que pueda concebirse la noción de narratario que tiene Germán Gullón (1984) en su análisis de *La familia de Pascual Duarte*, en el que no se refiere en ningún momento al narratario como representado en el mismo texto, sea como entendemos en nuestra terminología como lector explícito representado, sea como narratario. Este autor hace explícita su manera de concebir el narratario de la siguiente manera:

yo prefiero tratarla [la figura del narratario] [...] como una estrategia narrativa, una posibilidad del narrador de desdoblarse, un reflejo en el papel que surge en la punta de la pluma

(Gullón, 1984: 599)

José María Pozuelo (Pozuelo, 1988d: 110) apunta un tipo de narratario que nosotros creemos del mayor interés, ya que vincula esta figura con el fenómeno retórico: sería la del narratario como "función de elemento para la ponderación de la dificultad. Más que de un elemento compositivo, se trata de un lugar retórico común de la retórica latina y que recogerá luego Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio*, que sirve para captar el interés del lector a través del narratario. Pozuelo (1988d: 111) aporta un ejemplo del famoso *Coloquio* cervantino: "¡Oh cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, Cipión amigo, desta morica canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas!".

Desde luego, dentro de la categoría del narratario existen manifestaciones diversas (Chatman, 1990: 275 y ss.), como son la referencia con el pronombre de segunda persona; la evocación con la expresión "lector" o afines; la primera persona del plural; la implicación con el narratario en el asunto (especialmente, las partes del relato que tienen la función de explicación). Una forma más directa sería la indicación de un hueco en el diálogo en el que el narratario podía haber hecho una observación.

Chatman (Chatman, 1990: 272 y ss.) distingue entre narratarios intradieгéticos (aquellos que se encuentran en una historia enmarcada) y narratarios extradieгéticos (aquellos que son exteriores a las historias):

TRANSMISIÓN SIMPLE		
narrador-"autor" representado		narratario-"lector" representado
narrador no representado	historia objeto	narratario no representado
narrador cero		narratario cero

		TRANSMISIÓN ENMARCADA	
narrador	representado	historia	narratario
como personaje de la		objeto	como personaje de la
historia enmarcada			historia enmarcada

Líneas más arriba veíamos que Enrique Anderson hablaba de destinatarios internos, que englobarían al lector explícito representado y al narratario (Anderson Imbert, 1992: 69-72).

Hay diferentes referencias al destinatario interno:

- Lugar y época en la que viven. A través de adverbios en los que el narrador sitúa a sus oyentes o lectores en una coordenada espacio-temporal.
- Condición social. Fórmulas de tratamiento.
- Papel desempeñado en relación con el cuento. El narrador puede simular una respuesta del destinatario, puede hacer comentarios valiéndose de comentario, puede servir de eco de la voz del interlocutor, etc.
- Identidad personal. Son signos que identifican al destinatario: “joven lector”, “querida amiga”

De la misma manera que una narración puede contar o no con un narrador, puede, asimismo, contar o no con un narratario. El narratario puede materializarse como personaje o puede no haber ninguna referencia explícita, pero se sienta su presencia. “El personaje narratario es solamente uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito” (Chatman, 1990: 161).

PARANARRADOR Y PARANARRATARIO

Darío Villanueva (1984: 99) también la posibilidad de tener en cuenta otro subnivel, el de la emisión y recepción inmanente de un relato intercalado entre un paranarrador y un paranarratario enlazados por una narración secundaria. Tal instancia queda sugerida por Juan

Oleza y S. Renard (1984: 533-534) cuando afirman que pueden existir diferentes niveles, a la manera de una "caja china", entre narradores y narratarios. Gerald Prince (Prince, 1982: 15-16) también habla de una jerarquía entre varios narradores, así como una jerarquía entre narratarios (Prince, 1982: 24-26).

María Dolores Asís Garrote (1988: 21) contempla también otro subnivel dentro del nivel textual. Se trata del actor-actor, es decir, de los diálogos entre los mismos personajes dentro de la narración. Es conveniente aceptar esta categoría como perteneciente al plano de la enunciación-recepción, máxime cuando el personaje puede hacer de narrador (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 24).

Jaap Lintvelt (Lintvelt, 1989: 27-28) emplea el término actores para hablar de los personajes. Lintvelt parte del supuesto de que el narrador tiene una función de representación y una función de control, pero no cuenta con la función de acción. Los actores, por su parte, cuentan con esa función de acción, pero nunca con las funciones de representación y de control. (Lintvelt, 1989: 29).

2.5.2 LA DEIXIS

La deixis⁴³⁶ es un fenómeno lingüístico íntimamente ligado a los macroactos literarios de ficción. Como es bien sabido, Karl Bühler dividía el lenguaje en dos campos: el "campo mostrativo" –que podemos denominar también deíctico– (Bühler, 1979: 98-166) y el "campo simbólico" (Bühler, 1979: 167-273).⁴³⁷ Tanto en las manifestaciones lingüísticas del lenguaje estándar como en las obras literarias encontramos tanto una atención al aspecto semántico-significativo

⁴³⁶ Fillmore, 1997; Lamiquiz, 1987: 149-157; Levinson, 1989: 47-87; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 95 y ss.; Calvo, 1994: 97-106; Bertuccelli Papi, 1996: 197-208.

⁴³⁷ Aunque quizá fuera Karl Bühler el teórico que más difusión haya tenido para el estudio lingüístico de la deixis, parece que el término se remonta al siglo II d. C., en concreto a Apolonio Discolo, y, más modernamente, también puede encontrarse sugerido en Guillermo de Humboldt y en Otto Jespersen Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 95n.)

como una inclinación al campo pragmático-comunicativo, del que la deixis es parte esencial. Como afirma Levinson (Levinson, 1989: 47),

“la deixis se ocupa de cómo las lenguas codifican o gramaticalizan rasgos del contexto de enunciación o evento del habla, tratando así también de cómo depende la interpretación de los enunciados del análisis del contexto de enunciación.”

Como tal, la deixis es una categoría fronteriza entre el ámbito semántico y el pragmático (Levinson, 1989: 48, 84 y ss.). En definitiva, esta dualidad fronteriza de la deixis puede resolverse aplicando los conceptos de nuclearidad y marginalidad semántica y pragmática vistos por nosotros en capítulos anteriores: los deícticos son elementos semánticamente adyacentes, aunque pragmáticamente nucleares. En tanto que son elementos nuclearmente pragmáticos, los deícticos suelen tener un valor conativo, pues hacen que el receptor fije su atención en ciertos elementos (Bobes, 1992: 133) y también un valor fático.

Tomando como punto de partida las dos funciones esenciales de la lengua –representación del pensamiento y del mundo, y comunicación (Baylon y Mignot, 1996: 97)– el gran lingüista Émile Benveniste (Benveniste, 1974) empezó a examinar el lenguaje como instrumento de comunicación. La conclusión a la que había de llegar era clara y evidente: la presencia del sujeto era un sistema universalmente atestiguado tanto en el sistema de las personas gramaticales como en el de los tiempos verbales y las relaciones locales. En suma, el sistema lingüístico se organiza en torno a las coordenadas del *ego-hic-nunc* (yo-aquí-ahora)” (Baylon y Mignot, 1996: 98; cf. Cuesta Abad, 1997: 127)⁴³⁸. El responsable de la emisión de un mensaje tiene a su disposición una serie de elementos que parecen existir, de un modo y otro, en todas las lenguas (y esto parece ser un universal lingüístico): se trata de los pronombres de primera persona o las desinencias de primera persona de los verbos (Benveniste, 1974; Baylon y Mignot, 1996: 93).

⁴³⁸ Hay una relación manifiesta entre las ideas de Benveniste, los *shifters* (embragues, conmutadores) de Jakobson y las expresiones performativas.

Como veremos más arriba, entre estas tres coordenadas existe un condicionamiento pragmático, ya que el *hic* y el *nunc* carecen de sentido textual si no están en relación con el *ego* (Lamíquiz, 1994: 84).

El fenómeno lingüístico de la deixis parte, por tanto, de que toda lengua tiene un variado repertorio de morfemas y palabras que cambian de designación en función del contexto en el que se emiten (Simone, 1993: 241). Además, los deícticos también tienen como función esencial coadyuvar a la cohesión del texto (Simone, 1993: 242; 344). En resumen, creemos que la definición de los deícticos realizada por la profesora Bobes Naves se ajusta a lo expuesto hasta ahora:

“Los deícticos son *palabras vacías* que señalan relación y afectan conjuntamente al locutor y al alocutor en la situación interlocutiva, en referencia a las relaciones entre ellos y de ellos con el entorno.”

(Bobes, 1992: 125)⁴³⁹

En esta definición también quedan bien clara la función anafórica de los deícticos. En efecto, los deícticos tienen las funciones de señalar y conectar, bien en el seno del discurso a través de procedimientos anafóricos, bien fuera de él conectando y relacionando a los sujetos de la enunciación con los sujetos y objetos del entorno (Bobes, 1992: 131). La deixis, por lo tanto, está íntimamente ligado al de la enunciación y los deícticos son elementos lingüísticos que se caracterizan básicamente por hacer referencia al proceso de enunciación (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 95). Por eso hay quien define a los deícticos como marcas de la enunciación (Núñez y del Teso, 1996: 136 y ss.)

En cualquier caso, por su diafanidad, exactitud y autoridad, reproducimos el párrafo que dedica Charles Fillmore a la definición de deixis y sus variantes:

“Deixis is the name given to those formal properties of utterances which are determined by, and which are interpreted by knowing, certain aspects of the communication act in which the utterances in question can play a

⁴³⁹ O, como afirma Bertuccelli Papi (1996: 198-199), los deícticos “son los términos y categorías léxicas y gramaticales cuya interpretación presupone necesariamente la referencia a algunos componentes de la situación en la que se producen.”

role. These include (1) the identity of the interlocutors in a communication situation, covered by the term *person deixis*; (2) the place or places in which these individuals are located, for which we have the term *place deixis*; (3) the time at which the communication act takes place – for this we may need to distinguish as the *encoding time*, the time at which the message is sent, and as the *decoding time*, the time at which the message is received – these together coming under the heading of *time deixis*; (4) the matrix of linguistic material within which the utterance has a role, that is, the preceding and following parts of the discourse, which we can refer to as *discourse deixis*; and (5) the social relationships on the part of the participants in the conversation, that determine, for example, the choice of honorific or polite or intimate or insulting speech levels, etc., which we can group together under the term *social deixis*.” (Fillmore, 1997: 61)

Acabamos de ver, líneas más arriba, que el eje deíctico es el *yo* como marco esencial y necesario de referencia. El *yo*, por lo tanto, es un centro deíctico (Levinson, 1989: 56; Bobes, 1992: 129-130; Bertuccelli Papi, 1996: 204-205; Bobes, 1997: 194 y s.), al que Bertrand Russell denominaba “particulares egocéntricos” (Russell, 1983: 97-105): “Llamo ‘particulares egocéntricos’ a las palabras cuyo significado varía con el hablante y su posición en el tiempo y en el espacio. “Las cuatro palabras fundamentales de este género son ‘yo’, ‘esto’, ‘aquí’, ‘ahora’.” (Russell, 1983: 97). Como señala Russell, las marcas deícticas restantes suponen un acercamiento o distanciamiento, temporal o espacial, de la marca que toma como eje al individuo hablante. Los deícticos, por tanto, forman un “sistema de referencias internas” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 98; cf. Serrano, 2000: 200) con el “yo” como eje.

Este centro deíctico gira en torno a las siguientes articulaciones:

- El hablante como persona central.
- El tiempo en el que el hablante produce el enunciado es el tiempo central.
- La situación espacial en la que el hablante produce el enunciado es el lugar central.
- El centro del discurso sería el punto en que se encuentra el hablante al producir el enunciado.
- El centro social sería la posición y rango social del hablante.

Por supuesto, hay casos en los que el centro deíctico se desplaza hacia otros hablantes. Esto recibe el nombre de proyección deíctica (Levinson, 1989: 56; Bertuccelli Papi, 1996: 205).

La deixis no es sino una manifestación lingüística que sustenta por debajo una representación filosófica, y esta última no es sino la noción kantiana de espacio y tiempo como formas a priori de la sensibilidad (Kant, 1989): el sujeto necesita percibir –y, por lo tanto, expresar– en el seno de las coordenadas espacio temporales. Por eso mismo, el sujeto cognoscente –y hablante-escribiente– expresa y comunica sus vivencias en el ámbito de estas coordenadas. Por eso los principales vehículos de expresión deíctica son los pronombres personales, los demostrativos y elementos de expresión espacio temporal como los adverbios (Lamíquiz, 1994: 83).

Si pasamos a los tipología de fenómenos deícticos (Levinson, 1989: 45 y ss.; Bobes, 1992: 131 y ss.; Milly, 1992: 74-75; Lamíquiz, 1994; Bertuccelli Papi, 1996: 199-203; Núñez y del Teso, 1996: 138-139), podemos realizarla del siguiente modo:

- Deixis de persona (Levinson, 1989: 60 y ss.). Señala y codifica a los participantes en el evento de habla. Gira en torno a las tres personas gramaticales básicas: *yo*, *tú*, *él*. *yo-tú* como nombres personales sin posibilidad de plural, y *él* como no-persona. Además, también están los posesivos, que giran en torno a las tres personas. El eje del sistema deíctico es el pronombre *yo* (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 97, cuya realidad es una realidad del discurso y, por tanto, lingüística (relación con García Calvo). El *tú* entra en correlato con el *yo*, del que es su negación (en tanto no-*yo*) (Benveniste, 1974; Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 97-98; Baylon y Mignot, 1996: 94-95). Ambos, *yo* y *tú*, se oponen a la no-persona, *él*.

- Deixis de lugar (Levinson, 1989: 70 y ss.; Fillmore, 1997: 27-44). Señala y codifica las situaciones espaciales con referencia a los participantes del evento de habla, y distingue, básicamente, lo próximo de lo distante. Suele expresarse a través de los demostrativos y algunos adverbios de lugar. También tiene una forma ternaria en el que las tres personas lingüísticas condicionan el reparto espacial. Además del aquí-ahí-allí, también los demostrativos este-ese-aquél pueden cumplir esa función.
- Deixis de tiempo (Levinson, 1989: 65 y ss; Fillmore, 1987: 45-57; Milly, 1992: 123-138; Lamíquiz, 1994: 90-95). Señala y codifica las situaciones temporales relativas al tiempo del enunciado. generalmente, se expresa a través de adverbios de tiempo. La deixis temporal siempre gira en torno al ahora [todo gira en torno al yo-ahora-aquí]. Puede estudiarse según la situación temporal (antes-ahora-después), según la realización temporal (durativa abierta: siempre / nunca-jamás; durativa cerrada: mientras / todavía-aún) o según la realización temporal puntual (pronto-tarde/ya).
- Deixis del discurso o deixis textual (Levinson, 1989: 76 y ss.). Señala y codifica las referencias a porciones del discurso del enunciado mismo. Es una clase de deixis que hace referencia al discurso mismo, es decir, a partes o segmentos del mismo (Bertucelli Papi, 1996: 201-202). “se expresa mediante términos cronodeícticos y topodeícticos (*aquí, allí, arriba, anteriormente, en el capítulo precedente*) y tiene la función de orientar al lector/oyente en el desarrollo del texto, constituyendo así una técnica de organización del mismo. Este aspecto abordado por Marcella Bertucelli es de gran interés: al distinguir la deixis espacial y temporal de la deixis textual se está comprobando cómo las primeras pertenecen al orden externo, mientras que la deixis textual pertenece al orden interno, y es una representación textual de aquéllas.

- Deixis social (Levinson, 1989: 80 y ss.). Señala y codifica las distinciones sociales de los participantes en el acto de enunciación. Por lo tanto, concierne a “aquellos aspectos de la estructura del lenguaje que codifican las identidades sociales de los participantes (mejor dicho, los titulares de los papeles de participante) o la relación social entre ellos, o entre uno de ellos y personas y entidades a que se refieren” (Levinson, 1989: 80) Algunos ejemplos de deixis social serán los pronombres de cortesía y las fórmulas de tratamiento. Como es evidente, el uso de ciertas formas corteses, por ejemplo, presupone una actitud social hacia el interlocutor que evidencia ciertos usos especiales en contextos determinados (Serrano, 2000: 201-203).

Existen expresiones intrínsecamente deícticas –formas que siempre hacen referencia a la situación espacio-temporal de los participantes y expresiones referenciales que pueden tener una función deíctica, que “son formas lingüísticas que exigen un punto de referencia para ser interpretadas, pero este punto de referencia no coincide necesariamente con el *hic et nunc* de la enunciación; por el contrario, el contexto lingüístico puede establecerlo de forma variable.” (Bertuccelli Papi, 1996: 198-199).

Karl Bühler distingue (Bühler, 1979: 98 y ss.) tres tipos de deixis: *ad oculos*, anafórica y *ad phantasma*.

- Mostración de presencia o deixis *ad oculos* (Lamíquiz, 1987: 149-150). Las tres personas lingüísticas estructuran también tres zonas espaciales, en un sistema deíctico ternario.

1ª persona	2ª persona	3ª persona
yo	tú	él
aquí o acá	ahí	allí o allá
este	ese	aquel

- Mostración de ausencia o deixis anafórica (Lamíquiz, 1987: 150-152). En este caso, no hay referencia en los demostrativos a las personas lingüísticas, sino que se hace referencia al carácter lineal del signo en el texto para determinar la distancia del sustantivo al que determina.
- Mostración de fantasía o deixis en fantasma (Lamíquiz, 1987: 152). Se combinan la deixis en presencia y la deixis anafórica. Mediante la imaginación podemos hacer presente lo anafórico, o, al contrario, llevar lo presente a las lindes de lo ausente en anáfora.
- También existe una mostración temporal de los demostrativos (Lamíquiz, 1987: 152-153). El pasado es anafórico y el futuro catafórico. El presente, por el contrario, es una deixis *ad oculos*:

MOSTRACIÓN TEMPORAL					
PASADO		PRESENTE		FUTURO	
ANAFÓRICO		AD OCULOS		CATAFÓRICO	
sin ident.	con ident.	Sin ident.	con ident.	sin ident.	con ident.
<i>aquel</i>	<i>ese</i>	<i>este</i>	<i>este mismo</i>	<i>aquel</i>	<i>ese</i>

Es muy importante el entorno contextual y psicológico de los demostrativos (Lamíquiz, 1987: 153-154)

Y finalizamos la clasificación de los deícticos con un cuadro – basado en Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993: 101– que pone en relación a éstos con otras formas enunciativas que pueden determinar diversas formas de participación en el enunciado:

	DEÍCTICOS	ANAFÓRICOS
PERSONA	<i>Yo (mí), tú (te, ti conmigo, contigo)</i>	<i>Él (su, se sí, consigo)</i>
TIEMPO	Ahora en este momento hoy hace un momento ayer mañana dentro de poco la semana que viene	Entonces En ese momento El mismo día Poco antes El día anterior El día siguiente Poco después Una semana más tarde
ESPACIO	Aquí Este Venir	Allí Ese Ir

La profesora Bobes Naves (1992: 124 y ss.) expone alguno de los índices que caracterizan el diálogo. Curiosamente, estos rasgos están presentes con mayor frecuencia en las obras en las que se mantiene el acto de ficción literaria en sus niveles explícitos. Por ello, repasaremos los rasgos que señala la profesora Bobes:

1. Uso frecuente de los deícticos personales.
2. Uso frecuente de los deícticos espaciales y temporales.
3. Uso de tiempos verbales que encajan en la situación comentada en la enunciación.
4. “predominio de índices de dirección al receptor: frases interrogativas, exhortativas, exclamativas, etc., con las que se requiere el conocimiento, la acción o la atención del interlocutor; el modo imperativo (relación conativa, enunciados performativos directos), etc., debido a la relación interactiva cara a cara que se establece en el diálogo.” (Bobes, 1992: 124).
5. Uso frecuente de términos valorativos en sustantivos, verbos y adjetivos.
6. Abundante empleo de recursos propios de la función fática que mejoren la comunicación con el receptor: precisar, matizar...

Por eso, la profesora Bobes Naves, haciendo referencia a los deícticos sostiene que: “podemos afirmar que unos hechos y unos valores que describimos e identificamos en el sistema lingüístico verbal son explotados en el texto literario y se convierten en signos literarios.” (Bobes, 1992: 135) En efecto, los deícticos son operadores lingüísticos que dotan a los textos literarios de características esencialmente comunicativas. Son, en definitiva, marcadores de macroactos literarios de ficción, pues, de un modo u otro, implican en el interior del texto literario a todas las categorías del proceso enunciativo comunicativo. En perfecta isomorfia con el estatuto comunicativo de la lengua estándar

en general y de la lengua literaria en particular, los deícticos son marcas textuales que reflejan el proceso compositivo-comunicativo de las obras de arte verbales.

3. LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS

Una vez vistos todos los componentes teóricos que nos han llevado al análisis de los macroactos de habla de ficción, las relaciones intertextuales diferidas y las posiciones de núcleos y márgenes pragmáticos, precisamos ahora un estudio detallado de las causas que han empujado a los escritores a esa explicitación del hecho comunicativo en el interior de las obras literarias, y a qué relaciones intertextuales se debe la mencionada explicitación.

Las causas, claro es, son de índole variada y no siempre fáciles de discernir. Por eso, en este trabajo hemos intentado estudiar el fenómeno en los inicios mismos de la literatura española, donde se ve más nítido ese paso entre lo que puede ser, en un principio, una relación intertextual evidente y rastreable, para acabar, poco a poco, perdiendo ese carácter consciente e irse diluyendo en una fórmula que acabará conquistando todas las formas del discurso artístico en la actualidad.

En las páginas que siguen, sin conformarnos con descripciones someras, sino intentando a través de la exhaustividad dejar bien al descubierto cualquier factor que pueda influir para poner en marcha ese mecanismo ficcional, veremos la impronta que dejó la retórica en el fenómeno que estudiamos. Partiremos de una descripción histórica que nos llevará desde la antigüedad clásica hasta la Edad media y en la que realizamos no sólo un análisis de la retórica, sino de todos los factores culturales que pudieron ejercer su influencia en la literatura “cultura” del Medievo, y concluiremos con una exploración en el seno de la técnica retórico-poética antigua y medieval de esos mecanismos. Dedicaremos después otro apartado al estudio de la literatura oral y la influencia que tiene la situación de enunciación oral en una pragmática de corte sintáctico. Por último, recapitularemos los aspectos que no separan,

sino que más bien unen, a la retórica y la oralidad en la Edad Media. Lejos de dicotomías tajantes y fáciles, elaboraremos una situación de síntesis de cuestiones que afectan a la literatura y que están muy lejos de ser tan simples y diáfanas como adscribir una obra a una influencia “cultura” o una influencia “oral”.

3.1 EL INFLUJO DE LA RETÓRICA

La Retórica es una disciplina que ha aportado un análisis del lenguaje sustancioso y determinante a lo largo de muchos siglos, y parece conveniente seguir manteniendo su vigor teórico para el estudio lingüístico y literario de los textos actuales (Harsall, 1998).⁴⁴⁰ Gracias a la Retórica, en efecto, hemos conseguido disponer de un gran caudal de conocimientos teóricos sistemáticos para el estudio de las obras de arte verbales (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 263).⁴⁴¹ Por esa razón, desde hace ya unos cuantos años, hemos vivido lo que podría definirse como un “redescubrimiento de la retórica” (López Eire, 1995: 9 y ss.) que ha demostrado que, a fin de cuentas, la Retórica tiene plena actualidad y vigencia (García Berrio, 1999: 9), sobre todo en el campo de la lingüística del texto y la pragmática (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 268; López Eire, 1998b: 34-35), con una evidente vocación interdisciplinar (cf. Hernández Guerrero, 1998b: 406n.).

El sistema global de explicación que ha aportado la retórica a la historia del pensamiento queda esencialmente constituido en la Antigüedad clásica, que forma la base de la *Rhetorica recepta* (Albaladejo, 1989: 19-21, 29; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 263; cf. Del Río y Fernández, 1998: 89-90). Son sus pilares las obras retóricas de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium*) y la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Esa es la razón de que sea necesaria en la investigación retórica la recuperación del pensamiento histórico (García Berrio, 1984; García Berrio y Hernández, 1988: 11-64; Albaladejo, 1988: 90; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 262) para un estudio valioso de las

⁴⁴⁰ El declive de la Retórica (Marchán Fiz, 1987: 18), desde el punto de vista de su capacidad explicativa general de los textos, comenzó cuando ésta quedó restringida al estudio elocutivo de las figuras (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 262-264. Citan abundante bibliografía). Por ello, no debe restringirse la Retórica a la elocutio, sino que es de todo punto imprescindible acudir al estudio de las otras partes de la retórica (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 266).

⁴⁴¹ “La Retórica [...] atesora efectivamente en la complejidad orgánica de sus registros de los fenómenos más menudos, y hasta en sus más liminares categorías de organización general, insospechadas vías de explicación profunda y rigurosa de intuiciones de la Crítica y la Lingüística actuales, que en ellas se mantienen en modos poco más explícitos que el de simples bocetos y tentativas.” (García Berrio, 1994b: 524).

ciencias del lenguaje en general y las obras de arte verbales en particular.⁴⁴²

Antonio García Berrio ha propuesto una Retórica general (García Berrio, 1984; García Berrio, 1994: 199 y ss.; López García, 1985: 604-606, 615-616; Pozuelo, 1988f: 186; Pozuelo, 1988g: 144; Albaladejo, 1989: 7; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 266-268; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 175-176; López Eire, 1998: 309 y ss.) en la que se asumen las contribuciones de la Retórica y la Poética tradicionales y se amalgaman a las propuesta de la Lingüística del Texto y la Poética lingüística en lo que a la construcción textual se refiere. El ámbito de la retórica es general, y, por ello, puede utilizarse para diferentes clases de estudios y textos. La Retórica general tiene al texto como objeto central de estudio, pero atiende también al hecho comunicativo que le sirve de marco y fundamento (Albaladejo, 1989: 21) y su campo de estudio más viable, según el profesor García Berrio, es el de una “ciencia general de la comunicación persuasiva” (García Berrio, 1999: 11, 13).

3.1.1 LA RETÓRICA COMO CIENCIA DEL DISCURSO Y LA RETÓRICA COMO DISCIPLINA PRAGMÁTICA

La Retórica enlaza sus expectativas teóricas con teorías lingüísticas y literarias de la actualidad como la Teoría de la comunicación y el estudio de la argumentación (López Grigera, 1989: 139; Albaladejo, 1989: 21; López Eire, 1995: 10), la Semiótica (Domínguez Caparrós, 1989: 199), y, fundamentalmente, la Lingüística textual y la Pragmática (Pozuelo, 1988g: 144; Pozuelo, 1988f: 190-195, 197; López García, 1985: 603; Mortara Garavelli, 1991: 11; Albaladejo, 2001b; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 268; Chico Rico, 1998a; Hernández Guerrero, 1998b), lo que viene a convertir a la Retórica en

⁴⁴² El profesor García Berrio nos advierte de los peligros en los que podemos caer si no elegimos las alternativas teóricas adecuadas para esa recuperación histórica. Estos peligros residen, por un lado, en recuperar el pensamiento histórico por puro “narcisismo monumentalista” y, por otro, en convertir a la retórica, más que en centro de la investigación sobre el discurso, en “panretoricismo” (García Berrio, 1999: 10).

una disciplina de sólido e importante contexto disciplinario (Petöfi, 1998: 73-76).

Y, por eso, estamos asistiendo a una revitalización de la Retórica impulsada por la Lingüística, la Filosofía y la Teoría de la Literatura (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 262), ciencias a las que la Retórica alimenta con su compleja, rigurosa y profunda explicación textual (Albaladejo, 1989: 7; cfr. 14-15; Albaladejo, 1994: 56; García Berrio, 1994b: 524; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 263). Este hecho no debe resultarnos extraño, dado que esta disciplina ha sido, durante muchos siglos, el modelo para la generación de textos (López Grigera, 1989: 136). Esta es la razón por la que la Retórica, hoy, es digna de considerarse uno de las piedras angulares para el conocimiento de las obras de arte verbales (López García, 1985: 602; Varios, 1995: 152)

Si bien la Retórica es una ciencia del discurso organizada semióticamente a través de estructuras sintácticas, semánticas y pragmáticas, la raigambre de esta ciencia del discurso es eminentemente pragmática (Albaladejo, 1988: 93). El orador y el receptor quedan vinculados por medio del texto bajo una determinada situación de comunicación regida por unas leyes y unos presupuestos comunicativos previos (Pozuelo, 1988f: 196-202; Albaladejo, 1989: 51; Albaladejo, 1993: 47; Albaladejo, 1994: 56; López Eire, 1995: 15; 135 y ss.; López Eire, 1999: 41 y ss.) en los que está muy presente la alteridad (Albaladejo, 1999c).⁴⁴³

Por tanto, no es exagerado afirmar que el interés de esta disciplina por el receptor ha de ser calificado como decisivo (Kibédi Varga, 1970: 81; González Bedoya, 1989: II, 123-124; Albaladejo, 1989: 11; Perelman, 1989: 52 y ss.; López Grigera, 1989: 139; Robrieux, 1993: 2). Como afirma López Eire de manera figurada, "Sobre el *orador*

⁴⁴³ "El texto está incluido en la estructura pragmática de la comunicación retórica [...] y en él se traducen en construcción sintáctica las relaciones de índole pragmática que existen entre el orador, el receptor y el propio texto retórico." (Albaladejo, 1993: 49)

pende la espada de Damocles: si no *conecta* con sus oyentes a través del discurso, está perdido, fracasa." (López Eire, 1995: 143).⁴⁴⁴

Partiendo del programático texto de Aristóteles en el que el estagirita distinguía los tres *genera causarum*⁴⁴⁵ (Kibédi Varga, 1970: 24-32; Lausberg, 1984: § 59-65 y 139-254; Albaladejo, 1989: 53-57; Albaladejo, 2001b; Yon, 1964: XLIII ; López Eire, 1995: 51-52; Mosterín, 1984: 83 y ss.; Azaustre y Casas, 1997: 14-15; Pujante, 1998: 311 y ss.) y sus receptores correspondientes (Aristóteles, 1971: I, 3 1358a, 37-1358b; López Eire, 1999; Albaladejo, 1994b),⁴⁴⁶ el orador quedará vinculado directamente, en el futuro, a la finalidad persuasiva de un discurso enfocado al oyente (Aristóteles, 1971: I, 2 1355b, 25-34; García Berrio, 1984: 28 y 34-43; Eco, 1988: 393; Albaladejo, 1989: 23).⁴⁴⁷

Otro concepto fundamental para entender esta finalidad persuasiva es la poliacroasis (Albaladejo, 1998b, 1999: 60-61, 199c: 42 y ss., 2000, 2000b, 2001: 15-16, 2001b; Calvo Revilla, 2001; Calvo Revilla, 2003). Los discursos retóricos —y, por ende, cualquier otro tipo de textos susceptibles de recepción múltiple— suelen estar dirigidos a varios receptores, lo que convierte el acto de enunciación en múltiples actos de poliacroasis, esto es, de múltiples actos de audición /

⁴⁴⁴ Y por eso Antonio García Berrio cree que la Retórica es magnífico campo para estudiar la "técnica de la expresividad persuasiva." (García Berrio, 1994: 218)

⁴⁴⁵ "De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas, o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo." (Aristóteles, 1971: I, 3 1358a, 37-1358b, 8)

⁴⁴⁶ El receptor árbitro puede ser, a su vez, receptor árbitro juez en el *genus iudiciale* —que dirime o justo o lo injusto— o receptor árbitro miembro de una asamblea popular en el *genus deliberativum* o forense —que establece lo que es útil o no para la sociedad—, y también puede haber un receptor espectador, como en el *genus demonstrativum* o epidíctico —que provoca elogios o censuras respecto a algo—. (Chico Rico, 1987: 110)

⁴⁴⁷ Roland Barthes amplió el número de géneros retóricos a cinco, pues añadió a los tres canónicos el género homilético y el género erudito, validos para nuestros días (Barthes, 1985b). Véase el muy útil y didáctico esquema de Albert W. Halsall sobre estos cinco géneros, con sus correspondencias en torno al auditorio, finalidad, objeto, tiempo, razonamiento y lugares comunes (Halsall, 1998: 270).

interpretación del discurso, que alcanza a tantos sujetos como oyentes hay. El mayor número de oyentes incrementa en el orador, por lo tanto, que tenga en cuenta las distintas posibilidades de interpretación de su discurso por parte del público.⁴⁴⁸ La poliacroasis va más allá del tipo de receptor establecido por cada género retórico de la causa, y distingue a los oyentes según su ideología, cultura o nivel social.

Fieles a estas concepciones, todos los tratadistas de Retórica incidieron en la tarea de influir convenientemente en el receptor. Porque la Retórica busca el asentimiento racional del receptor, pero también el asentimiento emotivo (Yon, 1964: LI; Eco, 1986: 194; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 65-66). Así, el orador debía tener como fines esenciales el *docere, delectare, y mouere*⁴⁴⁹, y era del todo imprescindible que se ganase el favor del receptor por todos los medios posibles (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, 1, 16-29).⁴⁵⁰ Estos efectos que ha de poseer el discurso retórico —convencer, impresionar y embelesar (López Eire, 1995: 18)—, se relacionan, respectivamente, con la lógica, la psicología y la estética (López Eire, 1995: 19).

⁴⁴⁸ “A cada clase de oyente corresponde, dentro de la estructura del hecho retórico, una clase distinta de discurso, como consecuencia de la adecuación entre texto y oyente, dentro de la conexión entre el ámbito textual-referencial y el pragmático” (Albaladejo, 1999: 57; Chico Rico, 1987: 146-147).

⁴⁴⁹ “Tria sunt item, quae praestare debeat orator, ut doceat, moueat, delectet.” (Quintiliano, 1975-1978: III, 5, 2). Cicerón, por su parte, piensa que los fines del orador son probar (*probare*), gustar (*conciliare*) y conmover (*mouere*): “Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est mixta: ut probemus uera esse quae defendimus, ut conciliemus eos nobis qui audiunt, un animos eorum ad quemquomque causa postulavit motum uocemus.” (Cicerón, *De oratore*, II, XXVII, 115). Para probar se utilizan los *loci*; (Cicerón, *De oratore*, II, XVII, 114-78). ; para *conciliare*, lo más importante para el orador es ganar el favor del que escucha: “nihil est enim in dicendo, Caule, maius quam ut faueat oratori in qui audiet, utique ipse sic moueatur, ut impetu quodam animi et perturbatione magis quam iudicio aut consilio regatur.” ((Cicerón, *De oratore*, II, XLII, 178); y, para *conmover*, el orador ha de suscitar los sentimientos íntimos de los jueces: “Atque illud optandum est oratori, ut aliquam permotionem animorum sua sponte ipsi adferat ad causam iudices, ad id quod utilitas oratoris feret accommodatam” (Cicerón, *De oratore*, II, XLIX, 186).

⁴⁵⁰ “Que l’orateur adopte un ton général d’enjouement qui tient son auditoire en bonne humeur ou qu’il émaille ses propos de saillies qui le mettent en joie ou de traits piquant qui font fuser les rires et déconcertent son adversaire, il tient là un moyen d’agir sur son public qu n’est as négligeable et qui, employé à bon scient, est d’une efficacité certaine et parfois redoutable.” (Yon, 1964: LI-LII)

La Retórica tiene incuestionables conexiones con los actos de habla y los macroactos de habla (Albaladejo, 1989: 50; Albaladejo, 1993: 52; Albaladejo, 1994: 57-58; López García, 1985: 616-618). Ya en un primer momento, la Retórica nos enseña a realizar un acto de habla de manera operativa (López Eire, 1995: *passim*) enfocado a la persuasión del receptor (López Eire, 1999: 47). El discurso retórico, por tanto, tiene una fuerza ilocutiva cuyas implicaciones conversacionales definen las estrategias comunicativas del emisor hacia el receptor (López García, 1985: 619; López Eire, 1995: 20, 150; López Eire, 1999: 47-48).⁴⁵¹

La consideración dialogística de la Retórica lleva a importantes consideraciones dentro de la pragmática sintáctica y, consecuentemente, de los macroactos de habla ilocutivos. El mismo Bajtin había detectado sutilmente las conexiones dialogísticas de la retórica:

“Todas las formas retóricas, con carácter de monólogo por su estructura compositiva, están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta. En general, se entiende incluso esa orientación hacia el oyente como una particularidad constitutiva básica de la palabra retórica. Verdaderamente, es característico de la retórica el hecho de que la actitud ante un oyente concreto, la toma en consideración del oyente, se introduzca en la misma estructura externa de la palabra retórica. La orientación hacia la respuesta es, en este caso, abierta, desnuda y concreta.”

(Bajtin, 1989: 97-98)

En efecto, todos los aspectos dialogísticos y pragmático-sintácticos están perfectamente estudiados en el campo de la Retórica. Así lo manifiesta Tomás Albaladejo. Para este autor, “en el sistema retórico la organización pragmática se asienta sobre las estructuras sintácticas y semánticas, que son las que dan consistencia y corporeización textual y referencial a las estructuras pragmáticas que, de este modo, no son en ningún caso estructuras vacías.” (Albaladejo,

⁴⁵¹ El desarrollo exhaustivo de estas dimensiones pragmáticas será llevado a cabo en otro apartado.

1993: 47; cfr. *ibíd.* p. 49; Hernández Guerrero, 1998b: 420). En lo que afecta al dialogismo, Albaladejo afirma que en la organización dialogística del texto retórico puede haber diálogo interno y, por tanto, una estructura sintáctica pragmática comunicativa alojada en el interior del espacio sintáctico textual (Albaladejo, 1993: 56). Así, las diversas voces del discurso retórico quedan textualizadas.

3.1.2 RETÓRICA, LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

La teoría retórica se ha utilizado con gran provecho para el análisis literario prácticamente desde el nacimiento de aquélla. Hay que tener en cuenta la conexión evidente del discurso retórico con el discurso literario (López Eire, 1995: 11-13), lo que no hace extrañar la relación que pueda tener la Retórica con la Teoría de la Literatura. La aplicación de la Retórica al estudio de la Teoría de la Literatura se debe a tres razones (Varios, 1995: 151): la importancia de la pragmática en las investigaciones actuales, la importancia del receptor, y, por último, el uso de muchos conceptos de la retórica en la teoría narratológica actual.⁴⁵²

Este vínculo entre Retórica y Teoría de la Literatura lo podemos vislumbrar ya en Marco Fabio Quintiliano, cuya obra ha constituido uno de los cauces para aproximar la Retórica a la Teoría de la Literatura (Pozuelo, 1988g; Varios, 1995: 161). Así lo estima José María Pozuelo cuando considera que la *narratio* gana en elaboración artística a medida que va perdiendo interés por los aspectos meramente expositivos y argumentativos. El hispano-latino, en efecto, afirmaba (IV, 2, 128) que la *narratio* debía preocuparse también por mover los afectos. Por otro lado, tiene Quintiliano una cierta preferencia por el *ordo artificialis* (IV, 2, 83), es decir, por un estilo compositivo más artístico.

⁴⁵² Para la colaboración entre Retórica y Poética, véase García Berrio, 1999: 1113).

Nuestro autor, por último, ayuda a conectar la Retórica y la Literatura. En el libro X, por ejemplo, queda bien claro que pueden valorarse los textos literarios desde un punto de vista retórico (Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 65; Robrieux, 1993: 14).

Tendremos que tratar el hecho teórico desde su dimensión histórica desde la Antigüedad a la Edad Media, deteniéndonos en múltiples facetas que explica la transición de aquella a ésta, para luego entrar en las disquisiciones teóricas del sistema retórico.

3.1.3. PANORAMA HISTÓRICO DE LA RETÓRICA

3.1.3.1. SURGIMIENTO DE LA RETÓRICA

El nacimiento de la Retórica en Grecia en el siglo V a. C. viene dado por tres necesidades circunscritas a tres ámbitos distintos (Azaustre y Casas, 1997: 9; Varios, 1995: 153-154; cf. López Eire, 1998b: 22-29): en el ámbito judicial, la Retórica era necesaria pues la elocuencia resultaba determinante en la defensa de las causas judiciales; en el ámbito político, la elocuencia era necesaria para el desarrollo de las actividades públicas en una democracia (cf. Mosterín, 1984: 70-71); por último, en el ámbito personal y privado, la elocuencia se empleaba para los elogios funerarios. Otra razón, de motivos sociales, que podría añadirse para este surgimiento, en la Magna Grecia, (Domínguez Caparrós, 1989: 169-170; cf. López Grigera, 1989: 136), sería el intento, a través de las palabras, de restablecer el régimen de propiedad existente antes de la tiranía.

Todo hombre culto en la Antigüedad, para desempeñar sus funciones, tenía que tener dotes de orador (López Grigera, 1989: 136). En suma, como afirma Tomás Albaladejo:

“La Retórica nació en el mundo antiguo con el fin de sistematizar la actividad comunicativa que se realizaba con los discursos preparados para producir en el destinatario un efecto persuasivo.”

(Albaladejo, 1989: 23)

3.1.3.2. LA RETÓRICA CLÁSICA. GRECIA⁴⁵³

Los griegos fueron los primeros en el esfuerzo de “analizar el discurso humano, por destilar los frutos del análisis en preceptos manejables y transmitir estos preceptos a otros hombres para su uso en el futuro.” (Murphy, 1986: 17).

Antes de Platón, la retórica se centra en Córax, los pitagóricos y, sobre todo, los sofistas (Domínguez Caparrós, 1989: 169-170).

Córax distinguía ya las cinco partes cuantitativas de la retórica: exordio, narración, argumentación, digresión y epílogo. Desde otro ángulo, los pitagóricos efectuarán una retórica más psicológica que científica, en la que el estilo y la argumentación se adecuarán a los oyentes y en la que predominará el uso de la antítesis. La palabra es un componente mágico que, a través de sus poderes, consigue convencer. En cuanto a los sofistas, son los auténticos dinamizadores de la oratoria griega (Bowen, 1985: 133-134). Gorgias (Galino, 1988: 155-157), con su llegada a Atenas en el 427 a.C., prestará atención a los rasgos artísticos de la prosa y se relaciona asimismo con la doctrina pitagórica de la fascinación mágica de las palabras.

Platón (Domínguez Caparrós, 1989: 170-171) habla de la retórica sobre todo en su diálogo *Gorgias* —en el que ataca la concepción retórica de los sofistas— y en el *Fedro*, obra en la que se marcan las directrices de la retórica: la retórica tiene como misión conducir las almas, y para ello ha de conocerlas y entablar un discurso adecuado para cada una de ellas, todo ello a través del método dialéctico. Después, nos encontramos con Isócrates y Anaxímenes de Lámpsaco (Domínguez Caparrós, 1989: 171). Isócrates, orador y teórico, destaca el aspecto técnico de la retórica en detrimento del fondo del discurso. Por

⁴⁵³ Domínguez Caparrós, 1989: 169-174; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 15-51; Varios, 1995: 153 y ss.

otro lado, debemos a Anaxímenes de Lámpsaco la distinción de los tres géneros retóricos: deliberativo, demostrativo y judicial.

Puede considerarse a Aristóteles (Murphy, 1986: 17-21; Domínguez Caparrós, 1989: 171-172; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 36-39; Varios, 1995: 155-158) el fundador de la retórica tal y como la concebimos hoy en día. A partir de Aristóteles, la retórica se irá desarrollando hasta su estado actual. En su *Retórica* estudia los medios de persuasión y la distinción de los aspectos sobre los que hay que persuadir en cada caso. La *Retórica* aristotélica es un auténtico tratado de comunicación, en el que el libro primero, que trata del emisor-orador trata fundamentalmente de los argumentos que debe manejar condicionado por los receptores de cada género retórico. El libro segundo trata del receptor y se tiene en cuenta cómo son recibidos los argumentos y las pasiones. Y, por último el libro tercero trata sobre el mensaje, con las propiedades del lenguaje oratorio en la elocución y cómo están dispuestas las partes del discurso (Domínguez Caparrós, 1989: 172). Por supuesto, el influjo de Aristóteles en las ciencias del lenguaje no se circunscribe a su *Retórica*, sino que es autor de la *Poética*, una de las piezas claves para poder entender la teoría literaria tanto en su vertiente teórica como en el carácter preceptivo con el que le dotaron algunos de sus seguidores.

Teofrasto (Domínguez Caparrós, 1989: 172-173) desarrollará una teoría de la elocución, distingue los tres estilos y profundiza en algunos de los aspectos de la retórica aristotélica. En cuanto a los estoicos (Domínguez Caparrós, 1989: 173), Zenón se ocupará de la relación de la retórica con la dialéctica, pues consideraba a la retórica como una ciencia de la verdad.

Hermágoras (Domínguez Caparrós, 1989: 173-174) mantiene algún punto de contacto con el estoicismo. Su obra es una de las

cumbres de la retórica. La aportación más interesante de Hermágoras fue el estudio de las tesis o aseveraciones en la retórica (antes sólo integrantes de la filosofía), volviendo de nuevo a la discusión en torno a la retórica y a la filosofía. Hermágoras relaciona las tesis con los lugares comunes y las hipótesis con los lugares propios aristotélicos, distinción tomada después por la retórica latina con la denominación, respectivamente, de *genus infinitum* o *communis quaestio* y *genus definitum* o *quaestio finita*. Hermágoras también se preocupaba por establecer la cuestión central en la argumentación retórica, y realiza asimismo una división en la que se postula una retórica filosófica y una retórica jurídica.

3.1.3.3. LA RETÓRICA CLÁSICA. ROMA

La retórica latina (Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 53-68; Varios, 1995: 158 y ss.; Del Río y Fernández, 1998) es deudora, de un modo u otro, de la oratoria griega, pero en la época romana contamos con los mejores teorizadores del sistema retórico en la Antigüedad, como son Cicerón, el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y Quintiliano.

Cicerón (116-27 a.C.) es uno de los grandes autores de tratados oratorios en la época romana, a lo que se suma una ejemplar labor práctica como orador (Murphy, 1986: 21-31; Domínguez Caparrós, 1989: 149-150 y 174; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 55-60; Varios, 1995: 159-160; Del Río y Fernández, 1998: 84-86).

Pese a la influencia que ejercen sobre el pensamiento retórico ciceroniano, por un lado, Aristóteles y Teofrasto, y, por otro, la Academia platónica y la tradición griega posterior, Cicerón tiene una concepción personal de la oratoria, en la que destaca, sobre todo, la conjunción que debe darse entre técnica y conocimientos para ser un buen orador. Preocupado por evitar el excesivo formalismo, Cicerón

opta porque forma y contenido se complementen, aunque con una ligera defensa del contenido. Cicerón es partidario de un discurso intermedio entre el de los asianistas (Hortensio), con su estilo ampuloso y exagerado, y el de los aticistas (los griegos Lisias, Tucídides; los romanos Licinio Calvo, Junio Bruto, Porcio Catón), con un estilo parco y sobrio.

Cicerón dedicó a la Retórica unas cuantas obras, como son: *De inventione* (84 a.C.), *De oratore* (55 a. C.), *Brutus* (46 a.C.) —en la que se acomete por primera vez una historia de la retórica latina y en la que Cicerón se coloca a sí mismo como culminación de la oratoria latina—, *Orator ad M. Brutum* (46 a. c.) —en la que responde a los ataques de los aticistas y en la que aborda los temas de los tres estilos, las figuras, las palabras, la sintaxis y en el ritmo de la prosa—, *Particiones oratoria*, *De optimo genere oratorum* y *Topica ad C. Trebatium*.

La anónima *Rhetorica ad Herennium* (Murphy, 1986: 31-34; Domínguez Caparrós, 1989: 148-149 y 174; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 54-55; Varios, 1995: 159), fechada hacia el año 85 a.C., es la primera reflexión teórica de retórica escrita en latín. En esta obra se intenta verter una serie de reflexiones sobre retórica de obras helenísticas —hoy perdidas—, sobre todo de Hermágoras (s. II a.C.). Consta de cuatro libros: el primer distingue las tres clases de oratoria: forense o judicial, deliberativa y epidíctica; se señalan las partes cualitativas de la retórica y las partes cuantitativas del discurso retórico. El libro II trata de la oratoria forense, el III de la oratoria deliberativa y epidíctica y el IV trata del estilo, en el que estudia, entre otras cosas, la primera división en tres estilos (elevado, medio y bajo) y de las figuras de pensamiento y de dicción.

Marco Fabio Quintiliano, autor calagurritano de considerable magnitud (Curtius, 1984: 103-104; Murphy, 1986: 34-38; Meador,

1988; Albaladejo, 1989: 28-29; Domínguez Caparrós, 1989: 153-154; González Bedoya, 1990: I, 97-112; Mortara Garavelli, 1991: 40-43; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 62-66; Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 62-66; Varios, 1995: 160-167; Del Río y Fernández, 1998: 86-88) fue el último gran tratadista de la literatura latina y un profesional en la enseñanza de la retórica. Su obra *Instituio Oratoria* —editada el año 95 d. C.— es un excelente manual para la formación del orador. Se compone de doce libros: el libro I trata de la enseñanza anterior a la retórica; el libro II de los elementos, naturaleza y esencia de la retórica; los libros III-VII de la *inventio* y *dispositio*; los libros VIII-XI de la *elocutio*, *memoria* y *actio* (o *pronunciatio*), y el libro XII sobre el ejercicio de la elocuencia.

La reflexión teórica de Quintiliano hay que enmarcarla en su tiempo: responde a un intento de resurgimiento de la retórica librándola de las ataduras e intentando una vuelta al período clásico de Cicerón. Además, Quintiliano, pese a no citar fuentes, supone el resumen de la reflexión retórica anterior. El texto completo de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano se descubre en el siglo XV (Woods, 1998: 1531).⁴⁵⁴ Hasta principios del siglo XIX será el maestro de la retórica por excelencia.

Horacio (García Berrio, 1977d; 1980), que no es una autor de Retórica sino de Poética, también tuvo un influjo considerable en la formación de la teoría literaria europea. Teoriza la poesía latina en su *Epistola ad Pisones* (entre 23 y 13 a.C.), considerada con todo derecho como una auténtica *Ars poetica*, pese a no estar estructurada con ese propósito teórico. Sin embargo, el conjunto tiene una coherencia interna en el que pueden distinguirse tres grandes apartados: preceptos

⁴⁵⁴ Para la influencia de Quintiliano y su *Institutio oratoria* en la Edad Media, véase Woods, 1998.

generales sobre la poesía, preceptos sobre géneros literarios y consejos personales al poeta.

En esta epístola ejercen su influjo Filodemo (contemporáneo de Horacio) y Neoptólemo de Pario (segunda mitad del III a.C.). Pese a ese ascendiente, parecen especialmente gratos a Horacio los conceptos de conjunción de utilidad y provecho en el arte, la proporción de dones naturales y artificios adquiridos que se da en los poetas, etc. Insiste en la unidad entre forma y fondo —en contra del uso de algunos literatos de su tiempo (Catulo, Calvo) que se extendían brillantemente en partes que no hacían al caso en el conjunto de la obra—, en la atención que ha de darse en la elección de las palabras en el nivel elocutivo, la atención preferente al teatro en cuanto género literario —que puede explicarse por un influjo aristotélico o por establecer una comparación con el fecundo teatro griego—. Estos aspectos denotan el equilibrio en el pensamiento poético y la actualidad de la obra horaciana.

La obra *Dialogus de Oratoribus* de Tácito (Dominguez Caparrós, 1989: 153 y 175) data del año 81 d.C., aunque no fue publicada inmediatamente. Habla de las causas de decadencia de la oratoria (el sistema educativo, los discursos exentos de contenido y la pérdida de libertad política) y engloba para toda la literatura el término de "elocuencia".

3.1.3.4. HACIA LA EDAD MEDIA

Todos estos postulados serán la herencia que se recogerá en la Edad Media, complejo panorama en el que nos veremos obligados, para entender adecuadamente el fenómeno literario en su variante cultura, a no circunscribirnos a la Retórica, sino que deberemos extender el abanico hacia la influencia clásica en la Edad Media en su conjunto tratando asuntos que van desde la educación hasta los renacimientos

medievales pasando por los concilios o los grupos sociales transmisores de este tipo de cultura.

3.1.3.4.1 CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICO-CULTURALES QUE INFLUYEN EN EL DESARROLLO DE LA RETÓRICA

A. LOS RENACIMIENTOS MEDIEVALES

El periodo histórico de la Edad Media, es bien sabido, ha tenido el dudoso honor de ser considerado como una época de tinieblas entre la Antigüedad y el Renacimiento, pero esta idea contrasta con la existencia de grandes periodos y figuras egregias que aportaron abundante luz a esas supuestas tinieblas. Aunque la cita es larga, no nos resistimos a reproducir aquí unas palabras de Alan Deyermond que resumen de manera ejemplar la cuestión:

"La concepción de la Edad Media como un periodo de largo y uniforme estancamiento cultural y del Renacimiento como un súbito despertar hace mucho que ha sido superada. Hay un renacimiento de la cultura con Carlomagno y otro, más impresionante aún, en el siglo XII. En este siglo se dio en la mayor parte del occidente europeo no sólo un resurgir de la cultura, cuyo logro más permanente fue la fundación de las universidades, sino también cambios de gran trascendencia en otras facetas de la vida. Crecieron las ciudades, y, con ellas, una economía monetaria y una nobleza cada vez más refinada, que se encuentra, parece, estrechamente en relación con la difusión del amor cortes; se abrieron nuevas rutas comerciales; florecieron las peregrinaciones, y las Cruzadas, que comenzaron en 1096, prosiguieron a través de esta centuria. A comienzos del siglo XIII las órdenes mendicantes de frailes --franciscanos y dominicos-- dieron otro modo de expresión a la nueva movilidad del hombre europeo. En la Iglesia y el estado, tendencias centralizadoras les dieron a ambos una mayor estabilidad, que fomentó la expansión de las comunicaciones y la economía, y a la vez se benefició de ellas."

(Deyermond, 1981: 102).

El primer fulgor brilla en el albor del periodo, con la hornada de pensadoras que comienza con San Agustín y continúa después con San Jerónimo, Boecio, Casiodoro o San Isidoro (Bühler, 1977: 204-211; cf. Le Goff, 1969: 181-182), a los que tendremos ocasión de estudiar cuando hablemos de las materias de la enseñanza medieval.

El segundo momento de resplandor es el del renacimiento carolingio (Bruyne, 1958: I, 177-258; Le Goff, 1969: 182-184; Paul, 1973: 115-130; Paul, 1988: I, 3-91; Riché, 1979: 47-119; Bowen, 1986: 30-53; Auerbach, 1993: 111 y ss.; Domínguez Caparrós, 1989: 217-219; Yllera, 1996: 19-21; García de Cortázar y Sesma Muñoz, 1998: 231 y ss.; Varios, 1998: 124-127), cuya renovación cultural estaba motivada, en su base, por circunstancias políticas, tuvo como efecto inicial sintonizar la geografía cultural con la geografía del poder.

Téngase presente que, desde el siglo VI hasta el siglo VIII el público ilustrado había poco menos que desaparecido, y el latín se convirtió en un lenguaje especializado para la liturgia, para las chancillerías y para unos pocos estudiantes. Ese periodo de escasísima cultura se extendió, más o menos, desde el año 600 hasta el año 1100, y el proceso reconstructivo fue muy lento, aunque fueron importantes los esfuerzos de algunas cortes en este intervalo para convertirse en centros de cultura. La educación sólo era posible en las escuelas de la Iglesia. Una de las cortes más importantes fueron la carolingia, que desempeñó una importantísima función para preservar la tradición y transmitir y conservar importantes elementos de la cultura antigua.

Desde luego, los grandes movimientos culturales no surgen de la nada, y el carolingio es producto de una acumulación de pequeños renacimientos acaecidos desde el 680 (Le Goff, 1969: 182; Paul, 1988: I, 66). Aunque los fundamentos económicos y sociales fueran débiles, Carlomagno intentó imponer la centralización también en la cultura, preocupado como estaba por lograr reunir y conservar la herencia de la Antigüedad. Es de destacar que dicha denominación de "renacimiento carolingio" ya existía en 839, lo que demuestra de la conciencia que los mismos contemporáneos tenían de la situación. Se trataba de una cultura latina, bíblica y humanística que Carlomagno intentó difundir por su Imperio. Los difusores de tal empeño debían de ser los clérigos, y

por ello ordenó la apertura de escuelas en las catedrales para la enseñanza de jóvenes de cualquier condición. El motivo de tal empeño, más que erudito, era administrativo, pues se deseaba una maquinaria eficiente a lo largo de todo el Imperio. Se estimuló el cultivo del latín, y se llegó a instaurar un sistema que traspasó lo administrativo y político para pasar a los esquemas conceptuales de los hombres de aquella época. Los monasterios acogían en sus bibliotecas el sustento de obras latinas, y las iniciativas sirvieron para reconocer el valor de lo escrito, aunque tan sólo fuera como medio de organización del saber. Existen varias "hornadas" de eruditos carolinos: la primera, con Alcuino a la cabeza, que fue el primer inspirador de la política cultural de Carlomagno y un gran organizador de la enseñanza en las escuelas palatinas, con dos niveles de enseñanza, uno elemental, con bases en la lectura, la escritura y el canto, y otro más elevado con las siete artes liberales divididas en *trivium* y *quadrivium*. La segunda (Jonás de Orleans y Agobardo de Lyon), más original intelectualmente y con una insistencia constante en la copia de manuscritos, que dio un provecho extraordinario. La tercera fue el apogeo, con Rábano Mauro o Juan Escoto Erígena.

El interés por el conocimiento del latín—que en el siglo VII se encontraba en un preocupante periodo de depauperación—, no era una disposición carolingia *per se*, sino que era una exigencia para ejercitar de manera adecuada los ritos litúrgicos y los sacramentos, y, por lo tanto, era necesario emprender una reforma con el fin de alcanzar un cristianismo cultivado. Y para reformar la vida espiritual en esta época, era necesaria la renovación cultural. Para esta culturización, era indispensable partir del modelo culto por excelencia, el latín, y hacerlo por los rudimentos, que, además, eran los menos peligrosos desde el punto de vista ideológico, esto es, la gramática. Afortunadamente, los estudiosos no se limitaron a la asimilación, comprensión y explicación de las Escrituras, sino que ampliaron su punto de mira.

Los textos fundamentales era, claro es, la Biblia y los textos de los Santos Padres. A ello se añadía todo un conjunto de escritores antiguos que servían de modelo y cuyos vestigios se conservaban en las bibliotecas de la época (Paul, 1988: 76-83): entre los gramáticos, destacaban Donato y Prisciano. Entre los literatos, destacaban Virgilio y Terencio, y también había menciones de Ovidio, así como, aunque en menor medida, de Horacio, Estacio y Marcial. Los historiadores y filósofos, por no estar tan relacionados con el estudio "indirecto" (con fines didácticos de las artes del lenguaje), eran menos apreciados. Nótese, sin embargo, que este interés por los autores antiguos no es tanto un ansia humanista cuanto un interés por las técnicas de composición y elocución literarias: "Lo que importaba no era restituir a esos autores su frescura y originalidad, sino adoptar sus fórmulas." (Paul, 1988: I, 81)

El instrumento de esta expansión cultural serán las escuelas, Además, debemos a este período la transmisión de numerosos textos clásicos, si bien todavía sin desprenderse de la unión entre cultura clásica y cultura cristiana. Por elemental que pudiera resultar, el renacimiento de los estudios clericales o monásticos llevó consigo el de las letras latinas y el de la cultura profana que habían servido para elaborar el saber cristiano (Paul, 1988: I: 63). En teoría literaria, son interesantes las doctrinas de Alcuino, Rábano Mauro, y un anónimo compilador de unos comentarios a la *Poética* de Horacio.

Además, contar con la escritura carolingia suponía una gran ventaja para esa difusión cultural, a lo que hay que sumar la voluntad de reunir los libros fundamentales del saber, con el consiguiente enriquecimiento de los fondos de las bibliotecas, que se nutrían, esencialmente, de obras de gramática, manuales escolares, glosarios, a los que hay que sumar los autores de la Antigüedad, sobre todo, Cicerón⁴⁵⁵ y Virgilio. Por otro lado, los frailes carolingios, "con su

⁴⁵⁵ Para la presencia de Cicerón en la Edad Media, cf. Ward, 1978.

incansable celo en la transcripción de autores paganos y cristianos de la Antigüedad romana, brindaban a las futuras generaciones fuertes incentivos e importantes materiales para el desarrollo de su cultura." (Bühler, 1977: 212-213).

Porque hablar de la unidad de la cultura carolingia significa todo un conjunto de preocupaciones compartidas, como muy bien ha expresado Edgar de Bruyne:

"La unidad de lo que llamamos civilización carolingia se prueba ante todo por las relaciones entre los grandes centros de cultura, la misma preocupación por construir bibliotecas, la misma pasión por los manuscritos antiguos y patristicos, la misma admiración por los autores clásicos, el mismo ardor en componer manuales y florilegios."

(Bruyne, 1958: I, 178)

En suma, como balance y siguiendo a Pierre Riché, contamos con que: "En un siècle et demi, grâce a l'impulsion des princes, à l'apport des lettrés étrangers, à l'activité des écoles, la vie intellectuelle de l'Occident s'est profondément transformée." (Riché, 1979: 111). Y, consiguientemente, gracias a las instituciones y al inmenso bagaje cultural aportado, las bases de la cultura europea se fundaron de manera sólida y profunda. El Imperio entraría en crisis y empezaron las invasiones en el siglo IX, pero nunca se llegó a destruir ese edificio construido por reyes, clérigos y monjes.

Sin quitar un ápice de importancia a este renacimiento, téngase en cuenta que esta época empieza a surgir por Europa otra riquísima cultura que difundirá gran parte del legado clásico de la Antigüedad, como son los árabes.

Aunque quizá no tiene el calibre del renacimiento carolingio o del futuro renacimiento del siglo XII, Jacques Paul, (Paul 1988: I, 177-207) defiende la existencia de un rescoldo cultural desde el siglo X hasta mediados del XI. Según este autor, no todas las regiones sufrieron con idéntica intensidad los descalabros que pusieron fin a la época carolingia, y había muchas personas interesadas en proporcionar cultura y en recibirla. Se mantenían escriptorios, bibliotecas y técnicas

de enseñanza heredados de época carolingia, pero también su interés respecto a diferentes ramas de las artes liberales, a lo que se añade la creación de nuevas escuelas.

El renacimiento del siglo XII⁴⁵⁶, prolongado hasta el siglo XIII, fue, sin duda, el más importante de los acontecidos culturales en el Medievo (Paul, 1988: II, 385-410; Domínguez Caparrós, 1989: 219-226; Yllera, 1996: 21-22). Ya en el siglo XI, empezó a producirse un cambio interno importante en las estructuras culturales (Auerbach, 1993: 271), relacionado probablemente con las reformas monásticas del siglo anterior. Este movimiento luchaba contra los conflictos, ideas controversias y nuevos movimientos. El contexto era el de las nuevas herejías, la guerra santa, las cruzadas; nació el arte europeo primero con el románico y luego con el gótico; empezaron a utilizarse nuevos métodos en la filosofía y en la jurisprudencia; hay más sensibilidad por las lenguas como vehículos de expresión y las lenguas vernáculas empiezan a cobrar importancia, aunque el peso del latín era aún enorme: de hecho, también el latín cobró en este siglo XI nueva vida, como lo puede demostrar su uso más depurado en la liturgia, un enriquecimiento dogmático y compositivo debido a los dominicos y los franciscanos, un uso entre el siglo XI y el XIII del latín por parte de estudiantes itinerantes y el crecimiento de estudiantes. En el siglo XII empezó un nuevo humanismo (Auerbach, 1993: 273 y ss.), con el empleo e imitación de la antigüedad clásica, también humanística. Aunque a ese movimiento de un latín humanístico y retórico se opuso otro en dirección contraria, el uso del latín dialéctico y científico de la escolástica. Ese latín rompía con la tradición de esta lengua como instrumento retórico y literario.

⁴⁵⁶ Para un replanteamiento en las fechas de este "renacimiento", véase Ruiz de la Peña, 1984: 79 y ss.

El renacimiento del siglo XII coincidió con cambios en las estructuras sociales y económicas —crecimiento urbano, la dinamización comercial, etc—, que son agentes determinantes del resurgir cultural los lazos que establecen las Cruzadas con el imperio bizantino, la fundación de las Universidades, la entrada de Aristóteles en occidente. Existen en el periodo importantes escuelas en Chartres — el centro cultural del siglo XII—, Orleans y París —que recoge el testigo de Chartres en el siglo XIII—, y se asiste al nacimiento de las Universidades y, gracias en gran medida a las traducciones árabes, hay gran interés por los autores paganos y se empieza a profundizar en el conocimiento clásico de la Antigüedad. Este renacer tuvo como antecedentes la Escuela de traductores de Toledo y la expansión de la orden de Cluny por Europa, y contó como figuras sobresalientes, nada más y nada menos que a Pedro Abelardo, San Bernardo de Claraval, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Alberto Magno, Roger Bacon, Santo Tomás de Aquino, Ramón Llull, Duns Scoto, Egidio Romano, Guido delle Colonne, etcétera.

En cuanto a la situación cultural en España (Deyermond, 1981: 104-108; cfr. Rubio González, 1987: 243-244) —con la salvedad de Cataluña, quizá con caracteres más franceses que españoles en esa época, y el sur, que se hallaba bajo el dominio árabe— es una excepción de este panorama general europeo. Los rasgos típicos del renacimiento del siglo XII, con el campo de las traducciones al margen (Nieto Soria, 2002: 307 y ss.), no hicieron aparición en España hasta el XIII. De nuevo nos vemos obligados a citar por extenso a Alan Deyermond:

“la primera universidad se fundó probablemente entre 1208 y 1214 en Palencia; la literatura romance culta (la lírica inspirada por la provenzal) surge a fines del siglo XII en Portugal y Galicia; en Castilla no la hallamos (salvo la épica que autores cultos compusieron en el estilo tradicional y una corta obra teatral) hasta las primeras décadas del siglo XIII; la arquitectura gótica, floreciente en Francia desde 1140 en adelante, no afecta a las catedrales españolas hasta los años 1220. [...] los cambios [en las condiciones sociales y económicas] [...] parece que fueron de advenimiento más retardado que al norte de los Alpes. Aún dentro de ese

otro fenómeno del siglo XII que son las Cruzadas, España constituye una excepción dentro del mapa europeo: con el Islam activamente peligroso dentro de la península no pudo darse opción a la partida hacia Tierra Santa a muchos caballeros, y los monarcas hispánicos no mostraron ni siquiera un tibio interés por esta empresa hasta avanzado el siglo XIII. El mismo panorama se nos presenta por lo que atañe a la cultura latina: no se da en España en el siglo XII una importante contribución original en el desarrollo filosófico, y su aportación en el campo literario, aunque respetable, no es sobresaliente"

(Deyermond, 1981: 104-105).

Las causas de este retraso, según Deyermond (1981: 105-106) no pueden ser la falta de contacto con el exterior: contábamos con el Camino de Santiago, la ayuda en la lucha de la Reconquista, el influjo de los monjes del Cluny (cf. Giménez Resano, 1976: 31-32), el establecimiento de barrios comerciales en muchas ciudades. La causa concluyente radica en las mismas circunstancias internas del país. Por un lado, las invasiones almorávides y almohades motivaron que, de la convivencia cultural se pasara a una situación tirante que impedía el floreciente enriquecimiento de unos con otros (Deyermond, 1981: 107). Por otro lado, en el reinado de Doña Urraca se separaron los reinos castellano y leonés; el poder central se debilita en detrimento de la nobleza; la situación demográfica en el norte empeora por la repoblación en zonas fronterizas:

"En tales circunstancias históricas, lo que resulta más sorprendente no es la ausencia de un renacimiento en el siglo XII, sino la capacidad de que dieron muestra Castilla y León de mantener a una altura considerable el nivel de la literatura hispano-latina y de promocionar un centro importante de traductores en Toledo. Al cambiar estas circunstancias, se verificó un rápido despertar cultural y literario."

(Deyermond, 1981: 107).

Este cambio fue propiciado por las victorias militares contra los almohades en las Navas de Tolosa (1212). Pocos años después Fernando III, uno de los más grandes reyes de Castilla, subió al trono, y unió de nuevo a Castilla y León en 1230, reemprendió con brío inusitado la Reconquista retomando —a veces con la colaboración aragonesa— plazas de gran importancia como son Córdoba, Valencia, Murcia, Sevilla y Cádiz, quedando tan sólo el reino de Granada.

La nueva situación hizo mejorar la situación económica y el desarrollo de la educación. Al poco de la victoria sobre las almohades se funda la Universidad de Palencia, a la que seguirán con el tiempo las de Valladolid y Salamanca. Y el desarrollo, naturalmente, se percibió en la literatura: "Castilla, a mediados de siglo, contaba ya con una floreciente tradición de poesía narrativa culta y con las primeras obras importantes en prosa romance." (Deyermond, 1981: 108).

Abellán (1979: I, 225 y ss.) también destaca el siglo XIII como un siglo en el que se da un renacer cultural paralelo a una nueva situación histórica. Abellán (1979: I, 227-229) subraya, además de un empleo cada vez mayor del castellano, la función de bibliotecas y universidades. Según García de Cortázar (1983: 369),

"la afirmación de las lenguas romances como vehículo de expresión literaria y científica, los contactos culturales entre la Cristiandad y el Islam y la generalización de los centros del saber con la renovación de su técnica y de su consideración [...] son síntomas e instrumentos del renacimiento cultural de la España cristiana del siglo XIII."

B. EL PAPEL DE LA IGLESIA: EL CLÉRIGO COMO PROTOTIPO DE INTELLECTUAL MEDIEVAL

En líneas superiores hemos podido comprobar cómo la historia cultural de la Edad Media está frecuentemente mediatizada por factores religiosos (Sanz Sancho, 2002). La Iglesia, en efecto, es el eje sobre el que giran muchos ángulos distintos del Occidente del Medievo. La Iglesia detentaba el monopolio de la cultura medieval (Badel, 1984: 38) y era la auténtica conciencia de la sociedad europea (García de Cortázar y Sesma Muñoz, 1998: 385 y ss.), fundamentalmente desde los siglos X al XIII, pues a partir de ese momento, aunque muy lentamente, va naciendo el espíritu laico que supone el paso de la escolástica al humanismo (García de Cortázar y Sesma Muñoz, 1998: 709 y ss.) en el que las exigencias burguesas, en creciente alza, tendrán como fin el surgimiento de la imprenta.

La concepción teocéntrica del Medievo constituye, en efecto, una de las claves para establecer el rango de importancia de la Iglesia en la época medieval. En una época en la que el poder económico, político y espiritual van de la mano en la Iglesia, pero quizá ninguna influencia haya llegado tan lejos como la influencia cultural. Por eso, no es de extrañar que la identificación entre hombres de letras y clérigos⁴⁵⁷ era absoluta (Paul, 1988: I, V; Vàrvaro, 1983: 72-77; López Estrada, 1983: 124; Verger, 1999: 124 y ss.).⁴⁵⁸ Así las cosas, el clérigo, hombre culto que ha tenido formación religiosa, se oponía, en general,⁴⁵⁹ al laico (Paul, 1973: 13).⁴⁶⁰

La Iglesia era la promotora de la cultura: las bibliotecas conservaban el patrimonio cultural (Mitre, 1985b: 15-16)., pero no era esta una preservación pasiva, sino que los monjes ayudaban a difundir esta cultura gracias a la labor realizada en los escriptorios (Badel, 1984: 96-101; León-Casado, 1985: 20-22; González Gallego, 1987: 345-347), por no mencionar la producción directa de textos. Toda esta dimensión

⁴⁵⁷ "L'histoire intellectuelle est également celle des institutions chargées d'élaborer le savoir [...] Au Moyen Age, l'enseignement est d'abord une affaire de clers, c'est-à-dire, d'hommes rattachés juridiquement à l'Église. [...] Il n'y a rien de plus fondamental dans l'histoire intellectuelle de l'Europe au Moyen Age que l'alliance conclue entre l'Église et la culture." (Paul, 1973: 10-11).

⁴⁵⁸ También menciona Francisco López Estrada a los letrados y humanistas: al letrado como hombre de saber, hombre de leyes aficionado a la literatura a través de la retórica, imprescindible para el ejercicio de su profesión (López Estrada, 1983: 125). Hay que matizar que no es muy clara la frontera que media entre el clérigo, el letrado y el humanista. La derivación del intelectual medieval hacia el "humanista" (en el sentido lato del término) se produjo en los últimos siglos de la Edad Media a partir de los *studia humanitatis* (López Estrada, 1983: 126). El clérigo y el letrado partían de un latín de uso utilitario (uno bajo el punto de vista religioso; otro, bajo el punto de vista jurídico), mientras que el "humanista" se basa en un latín poético, siempre con posibilidades de extensión hacia la lengua romance, en la que prevalece un criterio estético y centrado ya en el hombre. López Estrada también señala (1983: 307) que la palabra *cléricus* o *clérigo* empieza a cobrar una designación más amplia que se refiere al ámbito intelectual oponiéndose --que no siempre enfrentándose-- al caballero, referido al ámbito de las armas. Con el tiempo, también los caballeros empezaron a ampliar su formación interesándose por la cultura, como se hará patente sobre todo en el siglo XV.

⁴⁵⁹ Aunque hubiera algunos laicos que supieran leer, muy pocos eran los que sabían escribir, y menos eran los que sabían escribir y menos aún los que sabían el latín (Riché, 1979: 297-310).

⁴⁶⁰ "Si dans le cosmos culturel du Moyen Âge chrétien, on a établi certaines équations (latin = science clercs), il semble difficile de refuser ce qu'elles impliquent, à savoir l'influence qu'a eue une certaine idée de la langue sur la formation d'une certaine idée de la culture et de l'éducation. Le rôle de l'Église est sans doute précisément de prêcher, d'enseigner à ceux qui ne connaissent pas la langue, c'est-à-dire aux laïcs illettrés; mais quel sera le contenu de cet enseignement et comment le dispensera-t-elle à ceux qui ne savent plus (ou n'ont jamais su) la langue=science?" (Coletti, 1987: 18).

cultural, nótese bien, gira en torno a la escritura, lo mismo que la notoria labor de las escuelas, primero las monacales, luego las episcopales y las universidades (Mitre, 1985b: 14-15). Añádanse a estos otros factores no por indirectos menos importantes como las disposiciones conciliares que afectan a la cultura, la fuerte impronta cultural de la Ruta Jacobea, el establecimiento de los monjes francos en la Península, y nos podemos hacer idea de la fuerza de la Iglesia para el establecimiento del saber en la Edad Media.

Y ese establecimiento del saber gira, fundamentalmente, en torno a la cultura escrita, y más específicamente la cultura latina. Así, observamos que "la culture latine médiévale repose sur l'écriture et le livre." (Zumthor, 1972: 45) Durante mucho tiempo, esta cultura tendrá el monopolio de del saber y del libro, y está teñida de la visión clásica (Zumthor, 1972: 45; Bühler, 1977: 15), pues el canon de autoridades (Zumthor, 1972: 45-46) se establece sobre la base de los autores de la Antigüedad.⁴⁶¹ Estos autores serán citados, imitados, desglosados, glosados... de modo que "une partie des textes latins écrits jusqu'au XII^e siècle et même plus tard apparaît comme une littérature engendrée par la littérature et y retournant." (Zumthor, 1972: 46). Y ese conocimiento y difusión de la cultura latina fue, entre otras cosas, la que aportó el rasgo de internacionalidad tan importante para la difusión de ideas (Vârvaro, 1983: 76). Los clérigos empleaban la cultura latina por la vía intelectual, pues usan a los escritores latinos como modelos de imitación y como fuentes de autoridad, pero también a través de la vía litúrgica (Menéndez Peláez, 1993: 55-56).

Sin embargo, el hecho de que la cultura medieval escrita bebiese en formas latinas de la Antigüedad y difundiese unos cánones similares en cierta medida a éstas no significa que, para mejorar la eficacia de

⁴⁶¹ En muchos casos, el conocimiento de los autores no se daba a partir de obras completas ni en fuentes directas, sino en "sumas", "flores" o "florestas" (López Estrada, 1983: 145-147), que suponen una mezcla de máximas, frases y consejos de obras profanas y religiosas, del pasado y del presente.

comunicación con el pueblo, se fuese extendiendo el uso de las lenguas vernáculas. Y, actuando de manera responsable, había que dotarles de la dignidad adecuada para cumplir su cometido de manera análoga a la que había tenido el latín en su origen (López Estrada, 1983: 307).

C. LOS CONCILIOS MEDIEVALES Y SU INFLUJO EN LA CULTURA MEDIEVAL

Los concilios medievales son una muestra palpable de la influencia de la Iglesia en la Edad Media y algunas disposiciones conciliares fueron concluyentes para la cultura medieval. Aunque en los apartados correspondientes veremos influencias concretas, ofrecemos a continuación algunas ideas sobre el concilio más influyente para la literatura del Medievo español —y para la cultura europea en general— del siglo XIII (Gómez Redondo, 1998: 25; Sanz Sancho, 2002: 73-74, 145-146).⁴⁶²

El IV Concilio de Letrán⁴⁶³, en efecto, se celebró, a instancias de Inocencio III, en la basílica de San Juan de Letrán, entre los días 11 y 30 de noviembre del año 1215. Las órdenes mendicantes (Sanz Sancho, 2002: 182-188), sobre todo franciscanos y dominicos, fueron el instrumento de difusión de los ideales del concilio lateranense (García de Cortázar, 1983: 356-357). Entre otros asuntos, se dictaron normas morales y doctrinales para elevar la calidad cristiana de los clérigos. Por ejemplo, se prohibió a los clérigos que desempeñasen oficios que no eran propios de su dignidad, como el de juglares y cómicos —lo cual, no se olvide para reflexiones posteriores, significa, valga la perogrullada, que algunos ejercían tales ocupaciones—.

⁴⁶² La formación cristiana del pueblo a través de la catequesis y de la predicación había preocupado ya en los Concilios de Arlés 813 y de Coyanza (1055) (Sanz Sancho, 2001: 63).

⁴⁶³ Foreville, 1965; Lomax, 1969; Menéndez Peláez, 1984; Menéndez Peláez, 1993: 157-160; Foreville, 1965; Lomax, 1969; Menéndez Peláez, 1984; Menéndez Peláez, 1993: 157-160; Gómez Moreno, 1990a: 93-94.

Fue éste un concilio clave para la labor didáctica y de difusión de las lenguas vernáculas. Con su apoyo a la predicación en lengua vulgar, se estimularán las producciones de *exempla* y de literatura moral tan próxima a la teoría y práctica del sermón. Por otro lado, el ideal de formación cultural de los clérigos ayudó muy positivamente al contacto de éstos con la cultura de la Antigüedad y con el estudio de las artes liberales, aspectos ambos tan importantes para la producción literaria medieval (cf. Reynolds, 1996: 12).

D. LA INFLUENCIA FRANCESA: CLUNIACENSES Y CISTERCIENSES. EL CAMINO DE SANTIAGO

La influencia francesa (cf. Lacarra, 1985: 12) para la cultura medieval española fue enorme, como se hace patente con la llegada de los franceses de Cluny (Jiménez Fraud, 1971a: 25-28) en el siglo XI y del Cister en el XII (Vàrbaro, 1983: 12).⁴⁶⁴

Los cluniacenses (Sanz Sancho, 2002: 182-188) se habían instalado en España a lo largo de las cuatro rutas de peregrinación de los caminos franceses hasta Santiago, y tuvieron muchas colonias en España, que favorecieron los intercambios culturales, ideológicos y artísticos. Su influencia abarcaba tanto la que se alcanzaron por medio de los mismos monjes y sus actuaciones como, claro está, de los monasterios por ellos fundados y la espiritualidad (Sanz Sancho, 2002: 116-118). Y las consecuencias para la literatura española serían decisivas en la épica, en la poesía trovadoresca o en el mester de clerecía, por poner alguno de los ejemplos más evidentes (López Martínez, 1986: 409-411; Lapesa, 1985b: 44.).

Por eso en España, sin olvidar el ascendiente de la cultura musulmana, contó como elemento cultural de primer orden la llegada

⁴⁶⁴ Sobre el Cluny y el Cister, véase León-Casado, 1985: 22-23.

de la cultura transpirenaica de los monjes cistercienses, a lo que se añade, vinculada en parte a ellos, la importancia del Camino de Santiago, auténtico camino también para el desarrollo y comunicación e ideas, estilos y concepciones de la vida y del saber:

"Los intercambios comerciales van acompañados de los culturales. Peregrinos, monjes y guerreros introducen, a través del Camino, la organización feudal característica de sus tierras de origen y, también, el espíritu de libertad de los burgueses europeos, sus conceptos del arte y sus formas literarias. El Camino es una ventana abierta a Europa y, al mismo tiempo, es la primera vía de acceso a la cultura griega conservada por los musulmanes y a la ciencia desarrollada por éstos, cuyo conocimiento modificará sustancialmente el panorama cultural europeo."

(Martín, 1985: 8 y 10).

3.1.3.4.2. LA IMPORTANCIA DEL SISTEMA EDUCATIVO

A. LA ENSEÑANZA EN EL MUNDO CLÁSICO

La enseñanza de la técnica retórica será influyente en la democracia griega y en Roma, y volverá a ser importante en el período patrístico, en el que se intenta construir discursos sólidos tanto para encaminar a los hombres de manera convincente hacia la religión cristiana como para ajustar el nivel cultural cristiano con el pagano. En efecto, según afirman Moreno, Poblador y del Río (1986: 103), en la etapa republicana cobran bastante importancia en la educación el *grammaticus* y el *rhetor*. Como afirman estos autores (Moreno, Poblador y del Río, 1986: 104), en Roma desde el año 146 a.C., con la conversión de Grecia en provincia romana, se llega a una concepción supranacional de la educación en torno a la idea de la *humanitas*.

En Grecia, la educación integral en la época áurea cultivaba la inteligencia y el espíritu (las letras y la música) y el cuerpo (la gimnasia) (Galino, 1988: 149). En la época helenística, la renovación didáctica continuó, y las enseñanzas, cuyos principios partían desde Alejandría, incluían la gramática, la filosofía, la geometría, la música, la pintura, la medicina, etc. (Galino, 1988: 226).

Roma recogerá esta herencia (Galino, 1988: 226; Murphy, 1998: 61), y así, Cicerón (*De Oratore*, I, 8-12) nos habla de las enseñanzas impartidas en las escuelas de su tiempo: filosofía, matemáticas, música, literatura y retórica. Aquí estaba, pues, el embrión de las siete artes liberales, pues dentro de las matemáticas se incluía la aritmética y la astronomía. Varrón, en sus *disciplinae*, habla de nueve: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía, música, medicina y arquitectura. Vitrubio citará, por su parte, citará once: literatura, dibujo, geometría, óptica, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, derecho y astronomía. Séneca emplea explícitamente el término "artes liberales", pero sólo habla de la música, geometría, aritmética y astronomía, excluyendo deliberadamente la retórica y la filosofía. Galeno hablará de la escultura, dibujo, medicina, retórica, música, geometría, aritmética, dialéctica, literatura y derecho.

Por lo tanto, aún no estaba el sistema de estudios definido enteramente, pero se incluyen literatura o gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía (Galino, 1988: 226), disciplinas que luego formarán las artes liberales (o *liberales disciplinae*, *bonae artes*, etc.).

En las postrimerías del imperio romano, la teoría literaria descansa en las enseñanzas de Quintiliano (Domínguez Caparrós, 1989: 209-211; Woods, 1998) y su sistema de teoría, lectura y explicación de autores, y ejercicio de composición literaria.

En lo que a Gramática se refiere, encontramos a Elio Donato y su *Ars Minor* y *Ars Maior*. Respecto la explicación de autores, Mario Victorino comenta a Cicerón; Servio Honorato Mauro comenta a Virgilio; el Seudo-Acrón comenta el *Arte Poética* de Horacio. La explicación puede ser objetiva, pero también puede buscar errores o comprobar la corrección estilística. Servio Honorato Mauro empezará a segmentar el

estudio de los autores con diversas interpretaciones del texto siguiendo un rígido esquema (vida del autor, título, género literario, finalidad de obra). En los ejercicios de composición destaca Prisciano y sus *Praeexercitamina*. En cuanto a los tratados sistemáticos, las obras suelen dividirse en tres partes: ortografía (el núcleo de la gramática), doctrina del estilo (imágenes y figuras para el *ornatus*) y una prosodia o métrica. En los ejercicios de composición literaria se utilizan los *loci* retóricos y se ajustan a la creación literaria los lugares comunes a los que los alumnos han de recurrir en sus ejercicios (Domínguez Caparrós, 1989: 211; cf., para la época medieval, López Estrada, 1983: 158-161; Woods, 1998).

B. LA EDUCACIÓN MEDIEVAL Y LAS MATERIAS DE ENSEÑANZA: LA RETÓRICA EN EL MARCO DE LAS ARTES LIBERALES

La educación medieval tiene como principal soporte el eje curricular articulado en torno a las artes liberales —frente a las artes mecánicas o serviles (Bruyne, 1987: 47 y ss.; Lausberg, 1984: §§ 12-15; Tatarkiewicz, 1990b: 86-87)—, cuyo análisis es irremplazable si se desea conocer la cultura medieval.⁴⁶⁵ Los contenidos culturales recibían, gracias a ellas, una magnífica sistematización didáctica (Zumthor, 1975: 94 ; Riché, 1979: 246-284; Murphy, 1971: 11-17).⁴⁶⁶ Al ser un elemento culto destinado a receptores cultos, dichas artes eran, mayoritariamente, estudios en latín dirigidos a un público en latín (Alvar, 1991: 112).

⁴⁶⁵ Para las artes liberales, además de los estudios que iremos citando al hilo de nuestra exposición, puede consultarse la siguiente bibliografía: Para las artes liberales, Díaz y Díaz, 1969; Gibson, 1969; Delhayé, 1969; Le Goff, 1969: 614; Weisheipl, 1969; Várvaro, 1983: 13-15; Rico, 1984; Paul, 1988: I, 191-198; Wagner (ed.), 1987; Alvar, 1991: 112-119.

⁴⁶⁶ "Une *ars* est une technique, système de règles tirées de l'expérience, fondées sur la nature, et logiquement élaborées; elle est objet d'un enseignement (*doctrina*), lequel, conduisant à une science, engendre une *facultas*, d'où procèdent les ouvres. Les *artes liberales* constituent la plus haute pédagogie scientifique et littéraire." (Zumthor, 1975: 94).

Como pequeña señal de la importancia que tenían los textos elegidos en cualquiera de las siete artes para la futura formación del estudiante, reproducimos las palabras de Hugo de San Víctor (1097-1141) en su *Didascalium de studio legendi*:

Has septem quidam tanto studio didicisse leguntur, ut plane ita omnes in memoria tenerent, ut quascumque scripturas deinde ad manum sumpsissent, quascumque quaestiones solvendas aut comprobandas proposuissent, ex his regulas et rationes ad definiendum, id de quo ambigetur, folium librorum non quarent, sed statim singula corde parata haberent.⁴⁶⁷

La base de las artes liberales era más o menos común a toda Europa (González Gallego, 1987: 349), aunque es probable que algunos conocimientos pudiesen oscilar dependiendo de la información que de algunos autores podía guardarse o no en las bibliotecas respectivas.

Desde otro ángulo, el fin de las artes liberales era poco uniforme, y abarcaba desde la educación firme del individuo para liberarlo de la ignorancia y la elementalidad, propuesto por Felipe de Harvengt (muerto en 1183), hasta un alcance místico como instrumento de perfeccionamiento para el conocimiento de Dios en la abadesa Herrada de Landsberg (Vârvaro, 1983: 14) o en Conrado de Hirsau.

Las artes liberales sirvieron para clasificar de modo didáctico el contenido y las formas de expresión transmitidos por los autores (Zumthor, 1972: 47).⁴⁶⁸ Estas artes abarcaban la totalidad del saber humano para los medievales, y constituyen una serie cerrada cuya entidad no se rompía con otras disciplinas más que poco a poco a partir del siglo XII (Zumthor, 1972: 47). Estas formas literarias latinas no

⁴⁶⁷ "En verdad se lee que estas siete [artes] se aprendían con tal afición que fácilmente todos las tenían en su memoria. Asimismo, cualesquiera textos tomasen en sus manos, cualesquiera cuestiones se propusieran resolver o comprobar, partiendo de aquellas reglas y razones para explicar lo que desearan, no necesitaban las hojas de los libros, sino que les bastaba con tener sólo su memoria preparada." *Apud* Vârvaro, 1983: 19.

⁴⁶⁸ La estética medieval, en general, será deudora de la estética de la Antigüedad (Bruyne, 1958: I, 8-9). Para Edgar de Bruyne, pueden ser consideradas fuentes de la estética medieval la Biblia (Bruyne, 1987: 17-21), las obras filosóficas (Bruyne, 1987: 22-45), los manuales técnicos (Bruyne, 1987: 46-62), la literatura de los Padres griegos y latinos (Bruyne, 1987: 63 y ss.).

tenían parangón con ninguna otra equivalente en lengua romance, así que las influencias de la gramática y la retórica no empiezan a notarse hasta el siglo XII (Zumthor, 1972:48).

Pero comencemos ahora con un repaso histórico de las materias curriculares de la Edad Media, no sin antes poner en el contexto preciso de dichas materias en la época romana.

La retórica, piedra angular de la antigüedad griega y de la república romana, va perdiendo fuerza en la época imperial cuando sólo mantiene vigor el género epidíctico, mientras el género deliberativo se destierra de la práctica oratoria y el género forense se encorseta en un excesivo formulismo (Varios, 1998: 153 y ss.). Con la caída definitiva del imperio romano se derrumbó también el interés estético clásico (Tatarkiewicz, 1990: 71 y ss.) y nuestra disciplina, como puente para el tránsito de la Retórica desde la Antigüedad hasta la Edad Media (Spang, 1972: 30)— va quedándose confinada, pues, a las escuelas, y se alía con la gramática para ser el instrumento que aporte el conocimiento y el dominio de la lengua hablada y escrita (Varios, 1998: 153; cf. Reynolds, 1996: 9). No habrá ya novedad hasta que se analicen otros géneros nuevos del discurso, como las cartas a partir del siglo XI, o los sermones a partir del siglo XIII, a la que se suma la *ars poetriae* en el siglo XII (Varios, 1998: 154-155). No se olvide, por otro lado, que este conocimiento de la Antigüedad clásica en el cristianismo era con frecuencia harto deficiente, lleno de lagunas y desconocimientos, a lo que se suma el sesgo religioso de ese conocimiento.

El siglo V será fundamental para la enseñanza posterior en el Medievo y, por ende, para el estatus de la retórica. No hay que perder de vista que las artes liberales no recalaron en el mundo medieval por una única vía, sino que San Agustín, por el lado patrístico, favoreció la entrada de los estudios gramaticales en la formación cristiana porque

los consideraba un auxilio fundamental para el conocimiento de la Biblia; y Marciano Capella, desde el ángulo romano, fue el autor del primer tratado sobre las mismas (Moreno, Poblador y del Río, 1986: 165-166; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 71-72).

Vasile Florescu (Florescu, 1982: 71-98) ha sabido reflexionar con especial perspicacia la situación de los teólogos retóricos frente a la retórica. La polémica entre cristianismo y paganismo,⁴⁶⁹ en efecto, tuvo gran repercusión en la Retórica medieval (Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 72-73). Los dirigentes del cristianismo, tras una etapa de aversión a la palabra humana (*verbum*) frente a la palabra divina (*Verbum*), se dieron cuenta que el estudio de las letras era necesario, si se utilizaba con mesura, y por eso Tertuliano llega a vislumbrar la conveniencia de la formación gramatical y retórica incluso en escuelas paganas.⁴⁷⁰ Por eso, tras las dudas de San Ambrosio y San Jerónimo, San Agustín intentará adaptar la retórica a esas necesidades, dado que la retórica podía proporcionar excelentes servicios a la doctrina cristiana para su mejor comprensión (Curtius, 1984: I, 114-116; Riché, 1979: 27-28; Florescu, 1982: 77-78).⁴⁷¹

Esa es la razón por la que San Agustín, profundo deudor en muchas ocasiones de la estética antigua, puede ser considerado el

⁴⁶⁹ La Edad Media, tras ello, será un tiempo de "pervivencia de una sociedad antigua bautizada por el cristianismo" (García de Cortázar y Sesma Muñoz, 1998: 92). Para una visión general, véase Vârvaro, 1983: 35-42; García de Cortázar y Sesma Muñoz, 1998: 88 y ss.

⁴⁷⁰ "Malgré tout ce qui opposait culture païenne et christianisme, les Chrétiens de l'Antiquité tardive ont accepté l'éducation classique et les valeurs humanistes qu'elle présentait. Tout en mettant en garde les fidèles contre l'immoralité des textes profanes, tout en rappelant que le culte des muses ne devait pas les détourner du culte du vrai Dieu, les Pères de l'Église, qui eux-mêmes avaient été formés sur les bancs de l'école romaine, ont rassuré les consciences chrétiennes." (Riché, 1979: 27).

⁴⁷¹ Esta aceptación no suponía que muchos teólogos vieran los modelos paganos como algo peligroso e incitador (Riché, 1979: 35-27; Florescu, 1982: 82-83). Si aparecían estos modelos paganos, era a través de la gramática, por medio de la cual se intenta adquirir una expresión correcta que puede suponer, incluso, un modo de defensa contra la herejía: "Ainsi, donc le besoin de maintenir l'unité dogmatique et de langue a fait que l'on tolérât la grammaire." (Florescu, 1982: 83).

fundador de los estudios estéticos medievales (Tatarkiewicz, 1990: 51-61). Por el contexto histórico en el que vivió y por su propia circunstancia personal, San Agustín fue punto de confluencia entre lo antiguo y lo medieval, entre lo pagano y lo cristiano. Los pilares de su estética son la armonía, el orden, la unidad y la proporción. Con el tiempo, por supuesto, el doctor de Hipona fue articulando su estética sobre principios teodiceicos religiosos. Con la caída definitiva del imperio romano se derrumbó también el interés estético clásico que había llegado a San Agustín (Tatarkiewicz, 1990: 71 y ss.).

De Doctrina Cristiana (San Agustín, 1957: XV) será la obra magna de referencia sobre la retórica y las enseñanzas clásicas a partir del siglo V y a lo largo de toda la Edad Media (Murphy, 1986: 59 y ss; 101-142; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 77-80; Woods, 1998b: 636). En los cuatro libros de su obra *De doctrina christiana*, San Agustín nos ofrece una doctrina retórica sistematizada en la que los tres primeros libros nos aportan los principios para poder entender los elementos bíblicos, mientras que el cuarto se dedica al modo de explicar lo entendido (Domínguez Caparrós, 1989: 213; cf. Martín Pérez, 1957). En la primera parte, pues, se cristianizan las teorías paganas sobre la interpretación para entender las Sagradas Escrituras, mientras que en la segunda parte se procede a la confección de una oratoria sagrada a través de una cristianización de la retórica (Martín Pérez, 1957: 50). Muy al modo clásico, Agustín de Hipona tiene también en cuenta aspectos pragmáticos como el enseñar, el mover o el deleitar, adecuando el discurso a su auditorio (Martín Pérez, 1957: 51-52).

Otro de los cimientos para la difusión de la cultura en la Edad Media será Marciano Capella. Debemos a Marciano Capella (Riché, 1979: 13; Murphy, 1986: 56-59; Mortara Garavelli, 1991: 47-48; Varios, 1998: 153) la clasificación de las artes en lo que se denominará las “siete artes liberales” —un tratado hoy perdido establecía nueve, e

incluía la medicina y la arquitectura —, en una clasificación que triunfará en la Edad Media. En su obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (410-439), siete vírgenes, cada una con un emblema, ofrecen regalos al matrimonio en un esquema repetido hasta la saciedad en el futuro: gramática, retórica y dialéctica; aritmética, geometría, astronomía y música. Con la posterior división en *trivium* y *quadrivium*, se abarcaba una educación completa que comprendía la enseñanza de palabras y los conceptos matemáticos. El libro III de Marciano Capella está dedicado a la gramática, el IV a la dialéctica y la retórica en el V. La novedad e importancia de esta obra reside más en este establecimiento de las artes liberales que en su contenido retórico, que no aporta novedades significativas.

El siglo VI parece decisivo para el porvenir de las artes liberales: en primer lugar, Casiodoro (Curtius, 1984: I, 116; Bruyne, 1958: I, 44-83; Tatarkiewicz, 1990: 87-88; Dronke, 1984b: 8) les abre las puertas en la escuela conventual de Vivarium, en Bruttium y, aunque desvinculadas del antiguo ideal de formación válido hasta entonces, entran en el monasterio con misión propedéutica, como ejercicios racionales necesarios para mejor comprender la ciencia sagrada y con valor de instrumentos utilísimos para perpetuar el saber antiguo (Moreno, Poblador y del Río, 1986: 165-166), a lo que hay que sumar la traducción de autores clásicos y el fomento de la copia de manuscritos antiguos para a perduración el saber.

En segundo lugar, Boecio (Bruyne, 1958: I, 13-43; Tatarkiewicz, 1990: 83-86; Auerbach, 1993: 258 y ss.) englobó en el *quadrivium* —o *quadrivium*— la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. La gramática, la retórica y la dialéctica se reunieron con el nombre de *trivium*. El mérito de Boecio no radicó tanto en la creación de sistemas totalmente originales sino, más bien, en mantener vivo el recuerdo de conceptos procedentes de la Antigüedad grecorromana. Aunque practicante del cristianismo, su formación y mentalidad eran romanas.

En la época que va desde los siglos VI al VIII, los bárbaros asimilan la cultura latina y se crea la cultura medieval, una cultura ya totalmente cristiana centrada en las escuelas monacales y episcopales, en cuyas bibliotecas perviven obras clásicas. Durante el reinado de Teodorico (493-526) penetrarán los primeros testimonios aristotélicos gracias a Boecio, que, además, gracias a su educación en Atenas, introduce otras manifestaciones del saber clásico.

Hacia la mitad del siglo VIII, fue Alcuino (Bühler, 1977: 211-214; Moreno, Poblador y del Río, 1986: 165; García y García, 1985: 6), quien dispuso los estudios sobre la base de las siete artes liberales y, hasta el siglo XII, el currículo escolar se circunscribió a las mismas.

El siglo X será testigo de una cierta decadencia de la gramática en beneficio de la retórica. Por fin, a partir del siglo XI, se elaboran definitiva y completamente el *trivium* y el *quadrivium* (Moreno, Poblador y del Río, 1986: 165-166).

A partir de entonces, con el desarrollo de las Universidades (Nieto Soria, 2002: 331-333, 350 y ss.), fue ampliándose el horizonte de estudios y las artes liberales serán la antesala curricular para la profundización de conocimientos de las disciplinas superiores (Paul, 1973: 149-150). Las Universidades modificaron profundamente el ambiente cultural de la época (Vàrvaro, 1983: 35) y, por consiguiente, convierten los esfuerzos dispersos individuales anteriores en logros fundados sobre una sólida base. Las artes liberales se ajustan ahora a los nuevos moldes del aristotelismo, surge la escolástica y, con ella, el enciclopedismo propio del siglo XIII. Y todo ello girando en torno a una lengua —el latín—, aglutinante de todo el orbe medieval occidental, y que llegó, incluso, a influir en las literaturas en lengua vulgar.

Por lo que a España respecta, y con alcance y relevancia en toda Europa, nos topamos con la importante e influyente obra de Isidoro de Sevilla. San Isidoro (Curtius, 1984: I, 116-117; Bruyne, 1958: I, 104-118) es uno de los personajes principales para explicar la transición de la cultura clásica a la cultura medieval. En su obra *Etimologías*, dedica los dos primeros libros a la gramática y a la retórica. San Isidoro supone la recolección del pensamiento clásico y una asunción de la cristianización en la teoría literaria llevada a cabo por la patristica. Es conveniente hacerse una idea del ambiente escolar y la formación que se recibía en época de San Isidoro (Díaz y Díaz, 1982: 70-94). San Isidoro, al principio de sus *Etimologías* (I, 2), nos habla de las siete artes liberales.

Según Pierre Riché, la cultura clásica sobrevive en España en las grandes ciudades en los siglos VI y VII (Riché, 1979: 22-25) y algunas — como Toledo y Sevilla— cuentan con importantes bibliotecas. Valga de ejemplo el que San Juan de Toledo influirá, con su *Ars Gramática*, en los anglosajones Aldhelmo, Beda el Venerable y Alcuino, así como entre los carolingios. En efecto, la cultura se encuentra totalmente establecida en el siglo VI, se fundan escuelas episcopales y se fomenta la instauración de escuelas rurales. Será en el siglo VI cuando el II Concilio de Toledo (527) decidió la creación de escuelas para el estudio de las artes liberales (Alvar, 1991: 112).

A partir del siglo XII, la difusión de la cultura, así como el nacimiento de los Estudios Generales durante el siglo XIII supusieron la aplicación de los estudios del *trivium* y del *quadrivium* de manera sistemática. Alfonso X dio cumplida legislación para su enseñanza, que clasificó de dos maneras:

Estudio General, en que hay maestros de las Artes, así como de Gramática y de Lógica y de Retórica; y de Aritmética y de Geometría y de Música y de Astronomía; y otrosí en que hay maestros de Decretos y Señores de Leyes. [...] La segunda manera es la que dicen Estudio Particular, que quiere tanto decir como cuando algún maestro amuestra en alguna villa apartadamente a pocos escolares."

En las líneas siguientes daremos un somero repaso a las disciplinas integrantes del *trivium* (Riché, 1979: 246-266; Reynolds, 1996: 17 y ss.), que reunía las materias de corte humanística. En la enseñanza del *trivium* la gramática ocupa un puesto principal, y estudia las figuras retóricas y la métrica. La poesía se estudiaba tanto en la gramática como en la retórica (Zumthor, 1975: 95), y era muy importante la explicación de autores: “Los autores son tanto clásicos (Cicerón, Horacio, Virgilio, Ovidio) como de la decadencia. Y hay que señalar la falta de sentido del concepto ‘clásico’ en el pensamiento medieval, pues no hay un autor que tenga más valor que otro por ser más clásico [...]. Del comentario de estos autores se sacarán *reglas sobre la composición literaria*, que entrarán a forma parte de los tratados técnicos” (Domínguez Caparrós, 1989: 220).

Las artes que afectaban a la literatura de manera más significativa eran la gramática y la retórica, cuyas fronteras no llegan a estar totalmente delimitadas

En el siglo XII se produjo un “reajuste” de los estudios del *trivium* (Domínguez Caparrós, 1989: 221-222), pues se asignará a la dialéctica un puesto de privilegio, bajo el nombre de lógica, y la poética, reunida en torno a la gramática y la retórica (Dronke, 1984b: 9; Reynolds, 1996: 27 y ss.), ocupa un lugar aparte. Las consecuencias para el estudio literario serían enormes, porque, bajo el nombre de poética, se establece un territorio dedicado a los estudios literarios. Así, aunque la dialéctica triunfa sobre la retórica con la llegada de Aristóteles, “Resurge el concepto de *poética*, y la *retórica* se desmembra en una serie e tratados que se aplican a campos especiales (*artes poetriae, dictaminis*,

⁴⁷² La cita se encuentra en López Estrada, 1983: 129. El tratamiento de las disciplinas del *trivium* y del *quadrivium* las podemos encontrar, también, en la *General estoria*, Parte I, Libro VII, 35 y 36, respectivamente. Nosotros hemos manejado las ediciones de Benito Brancaforte (Alfonso X el Sabio: *Prosa histórica*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 194), 1984: 149-151) y de Milagros Villar Rubio (Alfonso X: *General Estoria. Antología*, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 26), 1984: 88-91).

praedicandi). El campo literario se encuentra estudiado especialmente en las *artes poetricae* y en las *artes dictaminis*." (Domínguez Caparrós, 1989: 222).

La gramática (Murphy, 1971: 42-54 ; Zumthor, 1975: 95-96; Riché, 1979: 246-254; Gramática Vârvaro, 1983: 15-19; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 75-77), evidentemente, era la primera disciplina del currículo, y más aún cuando la aprendían escolares cuya lengua materna no era la latina (Vârvaro, 1983: 16; cf. Woods, 1998: 1537-1538). Tenía un cuerpo preceptivo de materiales muy unificado desde el punto de vista teórico, y el estudio de los usos gramaticales concretos se reflejaba en las *artes dictaminis* y las *artes praedicandi* (Murphy, 1986: 199, 201; Camargo, 2002).⁴⁷³

La gramática, desde el siglo IV, se enseñaba en los manuales de Donato, pero en la Edad Media también utilizarán las obras de Prisciano (Paul, 1973: 50-51; Reynolds, 1996: 10 y ss.; Murphy, 1998: 1998). Con el *Ars Minor* y el *Ars Mayor* de Donato, que era el autor de referencia imprescindible (Riché, 1979: 231), se aprendían las cuestiones elementales (en dos niveles), y se empleaba a Prisciano y su *Institutio de arte gramática* —también se podía recurrir a Alcuino— para profundizar. Se aprendía leyendo a los autores (*lectio*) —y se tenía muy en cuenta, en tanto *ars recte loquendi*, la corrección del discurso hablado y escrito— y comentando (*ennarratio*) los textos bajo la dirección de un maestro (Murphy, 1986: 146 y ss.). Adviértase la fuerte influencia de Quintiliano sobre esta concepción gramatical en el Medievo, que la definía como "recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem" (Quintiliano: *Institutio Oratoriae* II, 1, 4), la Edad Media se

⁴⁷³ Isidoro de Sevilla definía en sus Etimologías (I, 5) a la Gramática de la manera que sigue: "Grammatica est scientia recte loquendi, et origo et fundamentum liberalium litterarum. Haec in disciplinis post litteras communes inventa est, ut iam qui didicerant litteras per eam recte loquendi rationem sciant." (Etimologiarum, I, 5). "Gramática es la ciencia que enseña a hablar correctamente, y es origen y fundamento de las letras liberales. Entre las disciplinas aparece colocada después de las letras comunes, en la idea de que quienes ya conocen aquéllas, puedan, gracias a ésta, aprender las normas del bien hablar."

distinguió en que se acentuaba más el segundo de los aspectos señalados por Quintiliano (Copeland, 1991: Reynolds, 1996: 20): la interpretación y estudio de los autores.⁴⁷⁴ Esto puede comprobarse con la interpretación dada por Rábano Mauro en el siglo IX con una alteración significativa de los términos de Quintiliano: "Grammatica est scientia interpretandi poetas atque historicos et recte scribendi loquendique ratio". El aspecto lingüístico sólo será puesto de nuevo de relieve a partir de la segunda mitad del siglo XII con la llegada de manuales que favorezcan el estudio lingüístico, aunque ello no impedía que la enseñanza gramatical siempre llevara entrelazados los aspectos lingüísticos con los literarios (Murphy, 1998: 65), como se demostraba en la *lectio*. La comprensión se basaba en varios niveles de dificultad, desde el nivel léxico hasta el nivel semántico o el de la intención del autor. Los textos comentados eran esencialmente de autores clásicos como Virgilio (especialmente), Cicerón, Salustio, Horacio, Terencio, Ovidio, Tibulo, Lucano, Estacio o César (Riché, 1979: 25-26; cf. López Estrada, 1983: 138-145). Cualquier pasaje escabroso era amortiguado o eliminado por el comentario alegórico (Paul, 1988: I, 193). Hay que tener en cuenta que en la Edad Media no les importaba alterar el sentido original del texto: la cultura medieval se asienta sobre las bases de la herencia de la antigüedad grecolatina y el cristianismo (García y García, 1985: 4), aunque a los medievales no les importó excesivamente

⁴⁷⁴ Por ello, es de gran interés el sentido hermenéutico de la recepción de las obras. Leer, para los medievales, es un modo de interpretar: "In the twelfth century, the conjunction of naked satire and an intention list hermeneutics represent a similar development by promoting a reading that acknowledges texts to be useful, valuable and even pleasurable in themselves, and not in what they veil." (Reynolds, 1996: 149) La gramática, como disciplina del *trivium*, tiene conexiones con la hermenéutica (Copeland, 1991: 55-62). Copeland se basa en la interpretación de Capella de la asociación de la gramática a la interpretación: "Grammar claims for herself the whole compass of literary activity, from language to text to writer to style; and by emphasizing her role as exegete, she implies that the concern with the reception of texts, that is, their affective power, also comes under her aegis" (Copeland, 1991: 56). Es en la predicación donde cobra la función oratoria de la retórica (Copeland, 1991: 59), y es en la predicación donde la exégesis cumple una función decisiva. Los comentarios académicos también son deudores de la función hermenéutica de la interpretación (Copeland, 1991: 63 y ss.) mediante la cual puede incluso alterarse el sentido inicial del texto clásico comentado. De esta manera, los comentarios adquieren a veces un carácter de "rhetorical performance" (Copeland, 1991: 86).

deformar el sentido de los textos clásicos para que fueran entendidos por los destinatarios tal y como deseaban.⁴⁷⁵

El uso de escritores motiva que la gramática tuviese en la Edad Media tintes de ciencia del lenguaje, pero también de estudio de la literatura con gran repercusión en las literaturas románicas (Zumthor, 1975: 96; Murphy, 1998). Estas literaturas, por lo tanto, avanzaban en muchos casos, paradójicamente, de manera autónoma y sin formas de expresión equivalentes en la tradición clásica.

La retórica⁴⁷⁶ (Zumthor, 1972: 49-54; Zumthor, 1975: 96-97; Riché, 1979: 254-258; Vârvaro, 1983: 19-26; Camargo, 1986; Alvar, 1991: 113-114; Alvar y Gómez Moreno, 1987: 123-140; Woods, 1991, 1998, 1998b, 2000), por su parte, es el *ars bene dicendi*, y un arte esencial para la Edad Media: "On ne saurait trop insister sur l'importante de l'étude de la rhétorique dans le Haut Moyen-Âge." (Riché, 1979: 257). El término *bene* para designar a la retórica es bien distinto del término *recte* para designar a la gramática. En el caso de la retórica, los matices estéticos –e incluso éticos– son patentes.⁴⁷⁷ Pero, siendo más precisos, según Vârvaro (1983: 19), la retórica transforma su contenido en la Edad Media. Habiendo sido definida en la

⁴⁷⁵ La palabra que puede definir a los intelectuales y escritores respecto de los antiguos es la de anacronismo (López Estrada, 1983: 137-138; Vârvaro, 1983: 66-72): "no hubo esfuerzo intelectual por separar la noticia antigua de la circunstancia y del oyente o lector de la obra, situado en la Edad Media, y comprender que pertenecía a un género de vida distinto. [...] El entendimiento de la literatura antigua era, pues, fundamentalmente anacrónico, y así todo venía a quedar evocado en un mismo plano histórico de presente, sin profundidad temporal. [...] El anacronismo actuó así como un hábito mental que confunde y unifica la perspectiva histórica, pero que en compensación permite una reanimación más viva del pasado en función del presente" (López Estrada, 1983: 137-138).

⁴⁷⁶ Aquí no estudiamos el sistema teórico de la retórica medieval, que analizamos en el apartado correspondiente.

⁴⁷⁷ San Isidoro la define así en sus *Etimologías*: "Rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus, ad persuadendum iusta et bona." (II, 1) ("Retórica es la ciencia del bien decir en los asuntos civiles, con los recursos de la elocuencia propios para persuadir lo justo y lo bueno."). "Coniuncta est autem Grammaticae arti Rhetorica. In Grammatica enim scientiam recte loquendi discimus; in Rhetorica vero percipimus qualiter ea, quae didicimus, proferamus." (II, 1) ("La retórica aparece inseparablemente ligada al arte de la gramática. Con la gramática nos instruimos en la ciencia de hablar correctamente; con la retórica aprendemos de qué modo deben exponerse los conocimientos adquiridos."). Isidoro habla de los *genera causarum* (II, 3-5).

Antigüedad por Quintiliano como "ars bene dicendi" —y aun siendo repetido el concepto en la Edad Media por Rábano Mauro—, en la práctica las partes de la retórica "quedaron reducidas a algunos sectores: la *inventio* para las técnicas del exordio, de la *narratio*, y todavía más de la *amplificatio*, y la *elocutio* para toda la teoría del *ornatus*".

Los tratados que influyeron fueron (Paul, 1973: 48-49; López Estrada, 1983: 150-151; Camargo, 1986: 97 y ss; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 71; Reynolds, 1996: 7 y ss.; Woods, 1998; Woods, 1998b: 636): Cicerón, con *De inventione*, *Topica*, *De oratore* — esta última al final de la Edad Media—, la *Rhetorica ad Herennium*, Quintiliano y su *Institutio Oratoria*, el *Ars poetica* de Horacio y Elio Donato con el *Ars minor* y el *Ars maior*.⁴⁷⁸

Los autores de los tratados retóricos podían no darse perfecta cuenta de la influencia de su doctrina y las posibles derivaciones que podían tener en el futuro. Los métodos de enseñanza fueron los que aseguraron un lugar privilegiado para la retórica, deudora del sistema clásico de la retórica romana, y que fuese posible extender su estudio al dominio de la literatura (Kibédi Varga, 1970: 13; Camargo, 1986: 96; Woods, 1998).

Como hemos visto antes, la gramática y la retórica están muy relacionadas y es muy difícil desligar una de la otra (cf. Copeland, 1991: 9 y ss.; 55-66; Reynolds, 1996: 19, 27-28). Por otro lado, el grado de

⁴⁷⁸ Según Alvar (1991: 113-114), "no hay ninguna noticia anterior a los inicios del siglo XV sobre la enseñanza de retórica en la Universidad; en las bibliotecas se conservan algunos manuscritos del *De inventione* de Cicerón y de la anónima *Rhetorica ad Herennium*, igual que en el resto del occidente europeo." Según Faulhaber (Faulhaber, 1979) la situación en España sería la siguiente: Quintiliano no fue utilizado como fuente retórica hasta el siglo XV, sino que "Las fuentes clásicas para la retórica medieval son el *De inventione* de cicerón y la *Rhetorica ad C. Herennium*, atribuida [...] a Cicerón durante toda la Edad Media, y conocidas las dos obras como *Rhetorica vetus* y *nova* o *Rhetorica prima* y *Secunda* (Faulhaber, 1979: 11). Faulhaber afirma (1979: 14) que "la retórica no parece formar elemento corriente de la enseñanza española hasta principios del s. XV. [...] Contra la opinión casi unánime de los críticos que han estudiado la influencia retórica en la literatura medieval castellana, la tradición más influyente en el s. XIII es la ciceroniana, seguida (sobre todo a finales de siglo) por la del *ars dictandi*."

convivencia entre ambas se extendía también a la dialéctica (cf. López Eire, 1998b: 32).

La dialéctica (Riché, 1979: 261-266) cobrará una importancia decisiva, por delante de la gramática. San Isidoro tiene una visión de la dialéctica fundada sobre todo en Casiodoro y Marciano Capella:

"Dialectica est disciplina ad disserendas rerum causas inventa. Ipsa est philosophiae species, quae Logica dicitur, id est rationalis definiendi, quaerendi et disserendi potens. Docet enim in pluribus generibus qua quaestionum quemadmodum disputando vera et falsa diudicentur."

(*Etimologías*, II, 22)⁴⁷⁹

La dialéctica —o lógica— se basaba fundamentalmente en la lógica aristotélica, la cual no se conocía sino fragmentariamente o a través de comentarios, a lo que añadían los *Tópicos* de Cicerón. El estudio de la lógica había de servir para adecuar las categorías a la expresión lingüística, con el fin de dar exactitud en la palabra.

La dialéctica empieza a ser importante con la instauración del método escolástico, y será en París, a partir de Abelardo, cuando cobre una gran vigencia (Le Goff, 1969: 632; Florescu, 1982: 83-84) por delante de la gramática (Le Goff, 1969: 614). La aparición de la dialéctica es vital para el método escolástico, y supone la instauración del recurso al razonamiento (Le Goff, 1969: 467-468): "En el ápice del método escolástico está la afirmación del individuo en su responsabilidad intelectual." (Le Goff, 1969: 468)

C. EL SISTEMA DE ENSEÑANZA MEDIEVAL: ESCUELAS Y UNIVERSIDADES

De las siguientes palabra de Bowen puede deducirse la importancia que tiene un estudio de los sistemas educativos que

⁴⁷⁹ "La dialéctica es la disciplina que expone los fundamentos de las cosas. Es una parcela de la filosofía a la que se da el nombre de lógica, esto es, la capacidad racional de definir, investigar y exponer. Enseña de qué manera, en muchos tipos de cuestiones, puede por medio de la discusión dialéctica, delimitarse lo verdadero de lo falso."

inciden y se desarrollan durante el período medieval: "La educación presenta una característica especialmente destacada: más que ningún otro proceso cultural arrastra consigo toda la tradición de su pasado y la proyecta en el presente" (Bowen, 1985: 15).

Como es bien sabido, el sistema de enseñanza medieval (López Estrada, 1982: 129) se estructura en torno a las escuelas (Nieto Soria, 2002: 299), las universidades y las artes liberales.

Para el desarrollo de las actividades propias de los clérigos, era necesaria e indispensable una formación cultural mínima. Esa formación se obtiene en las escuelas monásticas y, posteriormente, en las escuelas episcopales y presbiterales. En el deber de los monasterios de formar adecuadamente a los monjes (González Gallego, 1987: 348; Nieto Soria, 2002: 281-283), la enseñanza no se limitaba a la instrucción religiosa, sino que abarcaba desde la iniciación en los rudimentos de la lectura y escritura hasta la formación general o especializada en diversas materias. La labor docente no se limitó exclusivamente a los aspirantes a ingresar en los monasterios en sentido estricto, sino que, aunque también se emplease para ellos el término de "clérigos", acudían a ellos también laicos, sobre todo a partir del siglo XII (González Gallego, 1987: 348-349). Este sistema dejaba una impronta educativa que ayudaba a un denominador común a muchos autores cultos vinculados, a su vez, con los moldes en que éstos se han formado (Riché, 1979: 37; Vârvaro, 1983: 26-27, 31; cf. Murphy, 1998).

San Isidoro elaboró un magnífico diseño de escuelas y de manuales para enseñar en ellas. El modelo de Isidoro de Sevilla estaba destinado a la formación de los clérigos y giraba en torno al obispo. Los escolares tenían como formación esencial leer y recitar salmos e himnos litúrgicos, y luego pasaban al estudio de las siete artes liberales. A los dieciocho años podían continuar la carrera como clérigo o no hacerlo.

En caso negativo, se dedicaban a la vida laica. Si continuaban, estudiaban la Sagrada Escritura, los dogmas, la moral, la disciplina de la Iglesia o el derecho canónico. Algunos de sus manuales (*Sententiae* y *Etimologiae*) se utilizan junto a otros antiguos como los de San Agustín. En la Alta Edad Media, existían escuelas monacales, catedralicias y parroquiales. En las dos primeras era frecuente una doble escuela, una mayoritaria para clérigos y otra para los seculares que querían formarse, cosa poco frecuente. No era extraño tampoco que el futuro clérigo iniciase su aprendizaje al lado del párroco (García y García, 1985: 6)

Jacques Paul traza el estudio y la evolución de las escuelas de enseñanza desde el siglo IV hasta el año 1000 (Paul, 1973: 51-52). La autoridades carolingias formaron escuelas públicas, y fueron justamente famosas las escuelas palatinas de Aquisgrán, París y Tours (García y García, 1985: 6).

El siglo X fue un siglo de mediocridad intelectual (Riché, 1979: 119). Empezaron las relaciones culturales con Oriente (Riché, 1979: 131-136), que fue una vía de penetración de la cultura griega a través de los árabes y los testimonios bizantinos.

La reforma monástica fue una reforma religiosa, pero también cultural (Riché, 1979: 137). En España (Riché, 1979: 157-161), las fundaciones de monasterios iban acompañadas de donaciones de terreno y de libros. En lo que afecta a las escuelas urbanas (Riché, 1979: 162-186), el desarrollo del espacio urbano creará unas condiciones nuevas en el ámbito cultural (Riché, 1979: 162).

En los siglos X y XI se renueva la cultura antigua y se aumenta el número de autores antiguos citados. En muchas disciplinas, estos autores cuentan ya con un valor intrínseco, independiente de su posible uso doctrinal y religioso (Riché, 1979: 185).

Entre los siglo XI y XII , está ya consolidado el programa de enseñanza de las escuelas monásticas (González Gallego, 1987: 349-350). Jacques Paul distingue dos tipos de enseñanza en los monasterios

(Paul, 1973: 146): las escuelas destinadas a proporcionar esencialmente una formación elemental antes de ser admitidos como monjes en un orden, y las escuelas internas de los monasterios en las que los monjes perfeccionan su saber. En las escuelas urbanas, la enseñanza es competencia de una autoridad religiosa, y tanto maestros como discípulos son clérigos (Paul, 1973: 147).

Entre el siglo XII y el XIII, el tránsito de las escuelas monacales a las escuelas urbanas catedralicias (García y García, 1985: 8-12; Bowen, 1986: 60-64; González Gallego, 1987: 349; Paul, 1988: II, 393-400) tiene sentido si se estudian varios factores. En una sociedad fundamentalmente rural, era lógico que el saber en la alta Edad Media se refugiase, sobre todo, en los monasterios y, por ende, que las escuelas monacales tuviesen un importante desarrollo. A comienzos del siglo XII se produce un renacimiento en varios sentidos: la reforma gregoriana, el redescubrimiento de Aristóteles, el incremento demográfico que acarrea el aumento de la industria y el comercio. Esto motiva el desarrollo de las escuelas catedralicias en las ciudades. En las escuelas monásticas era más importante la tradición y la autoridad, mientras que en las urbanas se insiste en el uso de la razón. En España no hubo unas escuelas catedralicias tan importantes como en Francia. Brillaron las de Toledo, Sigüenza, Burgo de Osma, Palencia, León, Santiago, además de otras de la Corona de Aragón y Portugal. Había una gran presencia y conexión con Francia: muchas bibliotecas conservaban manuscritos franceses. (García y García, 1985: 8). Estas escuelas catedralicias, a medida que van adquiriendo relevancia, se convertirán en "Estudios Generales" o Universidades (González Gallego, 1987: 351-352).

En un marco de necesidades sociales más amplias, la misma Iglesia se encarga de elaborar el programa didáctico en las escuelas catedralicias con una modernización en el contenido y en la técnica de la enseñanza (González Gallego, 1987: 351). En este deseo de

universalizar la enseñanza residen los propósitos de los concilios lateranenses III y IV, y se tomaron medidas para que hubiese profesores de Gramática y Teología en todas las escuelas catedralicias (González Gallego, 1987: 351). En efecto, la Iglesia refuerza su legislación sobre las escuelas. El III Concilio de Letrán de 1179 (Paul, 1988: 393) dice en su canon 18 que en cada iglesia catedralicia habrá un maestro encargado de la enseñanza gratuita de clérigos y laicos pobres, pero también abría la posibilidad de que los maestros inauguraran escuelas a cambio del pago de sus alumnos, y eso repercutió indudablemente en el desarrollo producido en la enseñanza durante el siglo XII. En estas escuelas se desarrollaba el *trivium*, y en cada una de ellas podía alcanzarse cierto grado de especialización en lugares de intensa actividad intelectual. Así, en los enclaves en los que había varios centros escolares podía haber una distribución de especialidades.

El IV Concilio de Letrán (1215) en su canon 11 vuelve a reforzar esta idea, y distinguía las escuelas catedralicias, donde se enseñaba gramática y otras asignaturas, y las escuelas de las sedes arzobispales, donde había que enseñar a Escritura a los sacerdotes y otros clérigos. Dichas exigencias están plasmadas también en el Concilio de Valladolid de 1228, así como en el concilio legatino de Valladolid en 1322.

Entre los siglos XII y XIII, esta educación hecha por clérigos y destinada fundamentalmente a clérigos no será exclusiva, ya que las familias acomodadas contrataban los servicios de maestros para la educación de sus hijos, y podemos encontrar, así, tanto maestros dedicados al ejercicio de esta enseñanza o también otros hombres cuyo oficio principal podía ser otro, pero que hacían compatible su labor con la de la enseñanza en ciertas localidades (González Gallego, 1987: 367). En los siglos XIV y XV también se instaurarán escuelas gremiales, en las que la enseñanza era de carácter profesional, a la que a veces se añadía una enseñanza primaria elemental (González Gallego, 1987:

367).⁴⁸⁰ En España, también se crearon, al margen de las escuelas monásticas y catedralicias, escuelas municipales (García de Cortázar, 1983: 367). Esta progresiva —y matizable— secularización de la cultura se avalará posteriormente con la creación de los primeros Estudios Generales (García de Cortázar, 1983: 367), en las que "la función de enseñar dejaba de ser un cargo eclesiástico más entre otros muchos para convertirse en un oficio de plena dedicación: profesores y alumnos se transformaron en un grupo de profesionales del conocimiento científico." (García de Cortázar, 1983: 368-369)

Las universidades medievales (Le Goff, 1969: 682-683; Jiménez Fraud, 1971a; Paul, 1973: 281-303; Vârvaro, 1983: 31-35), como hemos dicho antes, tienen su germen en las escuelas catedralicias.⁴⁸¹ Las primeras universidades (París, Bolonia, Oxford) nacen como organizaciones espontáneas, y luego empieza a haber universidades nacidas de fundación papal (Tolosa), real (Nápoles), o de escisiones de una universidad (Cambridge respecto a Oxford; Padua respecto a Bolonia). Desde luego, no eran idénticas ni en la organización ni en el tipo de estudios.

Alberto Jiménez Fraud (Jiménez Fraud, 1971a: 11-12) establece como causas para la aparición de los Estudios o Universidades el renacimiento cultural del siglo XII, la necesidad de adquirir cultura para acceder a la burocracia y las necesidades espirituales de la época, que impulsaban a la adquisición de conocimientos.

Las Universidades son un fenómeno típicamente urbano, y constituyen centros culturales más ambiciosos y con más ansias de renovación que las escuelas: conocimiento del mundo griego, a menudo por mediación

⁴⁸⁰ Sobre el sistema educativo en los gremios y su importancia en la educación, cfr. Bowen, 1986: 76-79.

⁴⁸¹ Las Universidades españolas nacen en el siglo XIII: 1212 Palencia, 1215 Salamanca, 1260 Valladolid. España contrasta con otros países, que en el siglo XII contaban ya con importantes centros universitarios (Jiménez Fraud, 1971a: 11).

árabe, la difusión del derecho romano, tremendamente útil para las monarquías y el desarrollo económico (Martín, 1985b: 12).

El movimiento educativo intenta alejarse de los poderes locales y busca el patrocinio pontifical: Roma es menos peligrosa porque se antoja un poder más alejado, aunque a la larga esto supuso un fuerte control de la enseñanza y que la Universidad estuviese al servicio de la supremacía del Papa respecto de los reyes y los obispos (Martín, 1985b: 132-14). La Universidad, por lo tanto, supera muy pronto el marco local en el que se surgió para convertirse en una institución nacional y, en algunos casos, internacional, aunque el patrocinio papal le resta la independencia laica que tuvo un sus orígenes urbanos (Martín, 1985b: 14).

El estudio de las Universidades medievales es importantísimo porque su nacimiento es prácticamente contemporáneo al florecimiento de la literatura romance. Antes de su aparición, las escuelas y estudiantes no eran demasiado abundantes. A partir del siglo XI irán en aumento. La cultura va en aumento y en el siglo XII empieza a no ser tan válida la dicotomía entre el *miles* y el *clericus* y empieza a haber letrados entre los nobles. El proceso fue lento, pero aumentaba gradualmente. Aunque el desarrollo de las escuelas no sea uniforme, las escuelas capitulares fueron extendiéndose en detrimento de las monásticas porque estaban situadas en las ciudades y porque el abanico de enseñanzas era más amplio. Ejemplo de lo que venimos diciendo lo tenemos en las escuelas de Chartres. Lo mismo ocurría en París, que tenía una escuela capitular vinculada a Nôtre Dame, donde empezó a cobrar vigencia el método dialéctico aplicado al ámbito de la teología a partir del siglo XII, a la vez que había hecho su aparición la lógica aristotélica. Esto hizo de París el centro de atención intelectual de Europa. No obstante, la organización no era buena y hacia mediados del XII los maestros decidieron formar una corporación que hiciera un grupo más coherente. Así, fue reglamentándose el ingreso en dicho

cuerpo; dicha reforma, por supuesto, no fue ajena a graves problemas y dificultades. Las Universidades son, pues, según Alberto Vârvaro (Vârbaro, 1983: 35) instrumentos imprescindibles para interpretar muchas de esas obras en lengua vulgar.

D. MÉTODOS DE ENSEÑANZA

La enseñanza en las escuelas medievales (Paul, 1973: 150-154) seguía un método magnífico que mejoraba la comprensión de las ideas de los autores, pero también la manera de que el alumno, partiendo de ellas, argumentase a favor o en contra, y estableciese sus propias conclusiones y pensamientos.

Principalmente, consiste en el comentario y explicación de los *auctores*.⁴⁸² Basándose en el sistema romano para la enseñanza de la gramática y la retórica, el pilar de enseñanza era la *lectio*: análisis gramatical, análisis lógico del sentido, discusión general del contenido, la enseñanza que puede sacarse del texto: “la lectio est un exercise frustueux d’enrichissement de l’esprit et de critique des notions.” (Paul, 1973: 150) Tres etapas caracterizaban el trabajo de comentario, definidas cada una de ellas por un término técnico: *littera*, *sensus*, *sententia*. “La primera operación consistía en fijar el contenido del texto [...]. La segunda tarea consistía en establecer el sentido de las palabras y de la frase. [...]. Finalmente, el maestro consideraba la opinión expuesta por el autor en la frase o el párrafo.” (Paul, 1988: II, 399,). Por supuesto, el maestro partía de las *sententiae* previas y las corroboraba o discutía hasta llegar a su conclusión.

⁴⁸² En la Edad Media es muy importante, por lo tanto, el criterio de autoridad (López Estrada, 1983: 135-136. Cfr. Le Goff, 1969: 161-163, 433-439, 615): “La fórmula de *Magister dixit* representa una aportación positiva para la obra, pues se prefiere el apoyo de la cita (que significa la tradición y, en el caso conveniente, la erudición del que la conoce y la menciona en la fuente) a la propia reflexión que pudiera haber sido original. La autoridad se asegura con la cita (*exemplum*) o, a veces, basta la mención del autor antiguo (*sententia*).” (López Estrada, 1983: 135)

Tras ella, se llevaba a cado la *quaestio*, con la que se inicia el debate con los argumentos a favor o en contra del punto en disputa en la que se da una forma general a la discusión de los problemas intelectuales. Y, por último, la *conclusio*, con la recapitulación de las ideas más relevantes que han tenido lugar en el comentario.

3.1.4 LA TEORÍA LITERARIA MEDIEVAL EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS CIENCIAS DEL DISCURSO MEDIEVALES (*ARTES POETRIAE, ARTES DICTAMINIS Y ARTES PRAEDICANDI*)

Si damos un breve repaso a la teoría literaria medieval⁴⁸³, lo primero que nos encontramos es con una teoría que ha sido tachada de poco original, como si la originalidad fuese algo que importase a estos autores, mucho más preocupados por asimilar y difundir un sistema — basado en la literatura latina— que había funcionado y logrado explicar convenientemente todo tipo de textos durante siglos (Yllera, 1996: 16)

Otro aspecto sobre el que hemos de insistir en este breve recorrido es que el sistema teórico-literario del Medievo es la inexistencia de un tratamiento totalmente autónomo (Varios, 1998: 163 y ss.). La poética, en efecto, queda subordinada a las disciplinas del *trivium*, con lo que la poesía se asocia frecuentemente a la gramática y la retórica —en un proceso de convivencia que nació ya en Grecia y que

⁴⁸³ Aquí sólo nos detenemos un poco en una breve descripción que incide más en la anécdota histórica que en otro tipo de pormenores, que revisamos con más profundidad cuando hablemos del sistema retórico medieval.

se especifica en la Edad Media en las *artes dictaminis*, las *artes praedicandi* y las *artes poe-triae*— y la lógica (cf. Faral, 1971; Chico Rico, 1987: 88-89; Albaladejo, 1989: 31 y 103-105; García Berrio, 1984: 46; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 69, 83-88; Yllera, 1996: 23-25; Gómez Alonso, 2001: 666).^{484 485}

Si pensamos en la situación española, Charles Faulhaber (Faulhaber, 1973; Faulhaber, 1979), a la hora de estudiar los estudios de retórica en los fondos bibliotecarios medievales, insiste en que la preeminencia del *De inventione* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium*, y tratados sobre el arte de la predicación, de la composición de cartas y de teoría poética.⁴⁸⁶

Realizado sumariamente un análisis histórico, en el apartado dedicado al sistema retórico medieval nos detendremos en los pormenores de las *artes poe-triae*, las *artes dictaminis* y el *ars praedicandi*.

3.1.5 EL SISTEMA RETÓRICO Y LA IMPORTANCIA DE LA PRAGMÁTICA

Visto por extenso un panorama histórico en el que se ha hecho especial hincapié en todos los aspectos que, de un modo u otro, ejercían su influjo en el horizonte intelectual “culto” medieval, se hace necesario

⁴⁸⁴ Es muy importante la consideración del *ars dictaminis* y del *ars praedicandi* como precedentes de la lingüística del texto (García Berrio, 1978: 245-264, 260-262; Albaladejo, 2001c: 637) por un estudio que bien puede denominarse “una teoría de las macroestructuras *ante litteram*.” (Albaladejo, 200c: 638)

⁴⁸⁵ Y, así, entre las fuentes de la poética en la Edad Media, se encuentran, según Faral (1971: 99-103): *De inventione* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium*, la *Epistola ad Pisonem* de Horacio, y el estudio de los modelos, típico procedimiento de las escuelas medievales para la enseñanza de las disciplinas del *trivium*, y, en concreto, de la gramática y la retórica.

⁴⁸⁶ “la retórica no parece formar elemento corriente de la enseñanza española hasta principios del s. XV. [...] Contra la opinión casi unánime de los críticos que han estudiado la influencia retórica en la literatura medieval castellana, la tradición más influyente en el s. XIII es la ciceroniana, seguida (sobre todo a finales de siglo) por la del *ars dictandi*. Las *artes poe-triae* que tanto han dado que hablar brillan por su ausencia hasta el s. XIV y nunca llegan a tener tanta importancia como los tratados clásicos, el *ars dictaminis* y el *ars praedicandi*.” (Faulhaber, 1979: 14)

ahora un repaso de la técnica retórica con especial énfasis en los elementos pragmático-sintácticos que sustentan la teoría principal de nuestro trabajo.

3.1.5.1 EL SISTEMA RETÓRICO ANTIGUO: PARTES CUALITATIVAS, PARTES ORATIONIS Y FIGURAS PRAGMÁTICAS

La retórica clásica distinguía cinco partes cualitativas u operaciones de la Retórica (Yon, 1964: XLVI-CXCI; Kibédi Varga, 1970: 32; Spang, 1972: 65-71; Albaladejo, 1989: 57 y ss.; Mortara Garavelli, 1991: 67 y ss.; Lausberg, 1984, § 255 y ss.), que eran *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* (o *pronuntiatio*).

Antes de exponer estas partes cualitativas del discurso retórico, conviene mencionar la operación –o “anteoperación”– retórica denominada *intellectio*, mediante la cual el orador examina todos los aspectos relativos a la causa y definida por Francisco Chico como “el examen minucioso de la realidad extensional sobre la que la *inventio* va a operar encontrando o hallando las ideas o elementos semántico-extensionales necesarios para la constitución de una estructura de conjunto referencial concreta e intensionalizándolos” (Chico Rico, 1989: 69).⁴⁸⁷

El maestro Quintiliano definía las partes de la retórica de la manera que sigue:

“Opertet igitur esse in oratore inuentionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem. Inuentionis est excogitatio rerum uerarum aut ueri similitudinum, quae causam probabilem reddunt. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quibus locis sit collocandum. Elocutio est idoneorum uerborum et sententiarum ad inuentionem adcommodatio. Memoria est firma anime rerum et uerborum et dispositiones receptio. Pronuntiatio est uocis, uultus gestus moderatio cum uenustate”.

(*Rhetórica ad Herennium*, I, 2).

⁴⁸⁷ Para la *intellectio*, véase: Lausberg, 1984: § 97, Chico Rico, 1987: 93 y ss.; Chico Rico, 1989; Chico Rico, 1998b; Albaladejo, 1989: 65-71; Albaladejo y Chico Rico, 1998; Azaustre y Casas, 1997: 24.

La operación retórica de *inventio*⁴⁸⁸ puede relacionarse con la semiótica en su dimensión semántica y, más concretamente, con la dimensión semántico-extensional que se relaciona con el referente del texto literario (Albaladejo, 1986; Albaladejo, 1988: 91). La finalidad de la *inventio* es establecer los contenidos del discurso seleccionando el material, fundamentalmente, del inventario o catálogo de topoi o *loci*

El orador también ha de determinar si va a tratar de un problema de orden general (*genus infinitum*, “*quaestiones infinitas*” según Cicerón en *De oratore*, II, X, 42) o de un problema de orden particular o situación precisa o persona concreta (*genus finitum*, “*quaestiones certas*”, según Cicerón, *De oratore*, II, X, 42).

El orador delimitará el asunto sobre el que va a hablar en el establecimiento de la causa, y elegir los medios de que va a disponer para convencer al auditorio: utilizar la argumentación y demostración probando lo que dice (*probare*); tratar de ganarse al receptor apelando al sentimiento (*conciliare, delectare*), apelando al sentimiento; o apelar a la pasión y suscitar odio o piedad (*movere*). Estos efectos se consiguen con el uso de los medios expresivos adecuados (Domínguez Caparrós, 1989: 179).^{489 490}

El orador utiliza los tópicos o lugares para realizar su argumentación. Además, decidirá los elementos que va a emplear y en qué orden los va a presentar, aunque en las cuestiones, como casi todas

⁴⁸⁸ Yon, 1964: XLVI-LIX; Kibédi Varga, 1970: 33-69; Azaustre y Casas, 1997: 23-69.

⁴⁸⁹ Los fines del orador son probar (*probare*), gustar (*conciliare*) y conmover (*movere*): “Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est mixta: ut probemus uera esse quae defendimus, ut conciliemus eos nobis qui audiunt, un animos eorum ad quemquomque causa postulavit motum uocemus.” (Cicerón, *De oratore*, II, XXVII, 115). En el probar se utilizan los *loci*, etc. (Cicerón, *De oratore*, II, XVII, 114-78); en el *conciliare* (gustar), lo más importante para el orador es ganar el favor del que escucha: “nihil est enim in dicendo, Caule, maius quam ut faueat oratori in qui audiet, utique ipse sic moueatur, ut impetu quodam animi et perturbatione magis quam iudicio aut consilio regatur.” (Cicerón, *De oratore*, II, XLII, 178); en el *movere* (conmover) el orador ha de suscitar los sentimientos íntimos de los jueces: “Atque illud optandum est oratori, ut aliquam permotionem animorum sua sponte ipsi adferat ad causam iudices, ad id quod utilitas oratoris feret accommodatam” (Cicerón, *De oratore*, II, XLIX, 186).

⁴⁹⁰ El orador busca persuadir y conmover: “quem ad modum fidem faciat eis quibus uolet persuadere, et quem ad modum motum eorum animis adferat.” (Cicerón, *Partitiones oratoriae*, II, 5). Y se convence, entre otras cosas, con los argumentos.

las que afectan a la *inventio*, la vinculación con la *dispositio* es prácticamente indisoluble.⁴⁹¹

Aunque en un principio pueda no parecer evidente, en la operación de *inventio*, junto con la *dispositio*, está muy presente el fenómeno pragmático. Así se manifiesta en las *partes orationis*, como tendremos ocasión de comprobar más abajo, a lo que hay que añadir el estudio de la manera adecuada de ganar de forma más apropiada al receptor para la causa.

La *dispositio* (Yon, 1964: LIX, LXIV; Kibédi Varga, 1970: 69-81; Lausberg, 1984: §§ 443-452; Albaladejo, 1989: 75 y ss.; Azaustre y Casas, 1997: 69-80) está en íntima relación con lo que en lingüística se da en denominar macroestructura, que pertenece al ámbito de la sintaxis en el sentido semiótico del término (Albaladejo, 1986: 17; Albaladejo, 1988: 91-92).

El orador, tras la operación de *inventio* —lo que no supone una necesaria sucesión temporal en la elaboración del discurso— se plantea la necesidad de disponer y ordenar los argumentos para sacar el mayor rendimiento posible de su exposición. En esta parte cualitativa de la retórica es donde cabe el estudio de las *partes orationis* (Lausberg, 1984: § 261-442; Kibédi Varga, 1970: 71-81; Chico Rico, 1987: 87-88; Albaladejo, 1989: 82-103; Domínguez Caparrós, 1989: 180; Mortara Garavelli, 1991: 69-117)⁴⁹² están divididas en *exordium*, *narratio*, *argumentatio* (dividida en *probatio* y *refutatio*) y *peroratio*.^{493 494} Roland Barthes

⁴⁹¹ En efecto, la *inventio* y la *dispositio* mantienen entre sí una estrecha y necesaria relación, relacionándose la primera con la estructura de conjunto referencial y la segunda con la macroestructura (Albaladejo, 1989: 77).

⁴⁹² Como apunta Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1989: 44-45n y 82) las *partes orationis* —que podemos enumerar como *exordium*, *narratio* (*probatio* y *refutatio*), *argumentatio* y *peroratio*—, pertenecen tanto al nivel de *inventio* como al de *dispositio* (Lausberg, 1984: § 261, 338, 444 y 445). Así, hay autores que elaboran el estudio del nivel horizontal de la retórica en uno u otro nivel, aunque la mayoría se decanta por analizarlas dentro de la *dispositio*.

⁴⁹³ Cicerón, *De inventione*, I, 20-119; Cicerón, *De oratore*, LII, 310-333.

⁴⁹⁴ Para no alargar en exceso nuestra exposición, sólo trataremos las *partes orationis* con fuerte impronta pragmática. Así, no trataremos la *narratio* (Lausberg, 1984: § 289-347; Albaladejo, 1989: 85-91), porque se aleja más de nuestros propósitos, aunque "la presentación de los

delimitó perfectamente (1985: 148 y ss.; cfr. Robrieux, 1993: 22) las funciones de las *partes orationis* retóricas. Según el crítico francés, el *exordium* y la *peroratio* cumplían una función afectivo-pasional, mientras que las otras partes cumplían una función demostrativo-argumentativa. Tratemos, pues, de estas partes esencialmente pragmáticas, como son el *exordium* y la *peroratio*. Cicerón lo expresa perfectamente bien cuando asigna a la narración y la confirmación las funciones de expresión del hecho, y al exordio y la peroración las funciones de conmover el ánimo:

“Duae ualent ad rem docendam, narratio et confirmatio, ad impellendos animos duae, principio et peroratio.”

(Cicerón, *Partitiones oratoriae*, I, 4).

“Sed his partiubs orationis, auqe, et si nihil docent argumentando, persuadens tamen et commouendo proficiunt plurimum quamquam maxime proprius est locus et in exordiendo et in perorando”

(Cicerón, *De oratore*, II, LXXVII, 311).

“prima et postrema ad motum animi ualet; is enim est inities et perorationibus concitandus.”

(Cicerón, *Partitiones oratoriae*, VIII, 27).

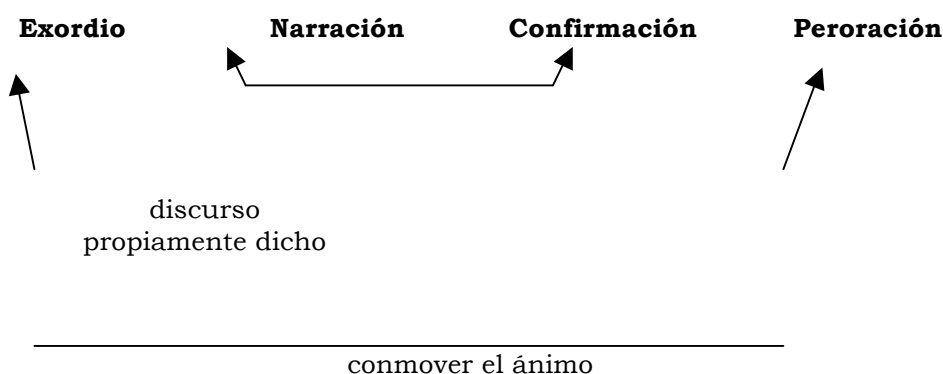
Así, en el discurso retórico, aunque la atención al receptor era constante en la totalidad del discurso,⁴⁹⁵ ésta se hacía especialmente insistente en el inicio y en el final de éste. Son, pues, por así decirlo, partes en cierto modo "marginales" en lo que concierne al contenido del discurso, pero partes "nucleares" en cuanto intención pragmática. Expuesto en forma de esquema, el asunto podría reflejarse así:⁴⁹⁶

hechos está dirigida a la persuasión" (Albaladejo, 1989: 87), ni de la *argumentatio*, dividida en *probatio* y *refutatio* (Lausberg, 1984: § 348-430; Albaladejo, 1989: 91-100).

⁴⁹⁵ “Nam et principia et ceterae partes orationis [...] habere hanc uim magno opere debet, ut ad eorum mentes, apud quos agetur, mouendas permanere possint.” (Cicerón, *De oratore*, II, LXXXVII, 310).

“Verum hae tres utilitates tametsi in tota oratione sunt comparandae, hoc est, ut auditores sese perpetuo nobis adtentos, dociles, beniuolos praebeant, tamen id per exordium causae maxime conoarandum est.” (*Rhetórica ad Herennium*, I, 11).

⁴⁹⁶ Puede ser interesante el contraste entre estas distinciones de la retórica y las efectuadas por Kant entre “convicción” (*Überzeugung*) y “persuasión” (*Überredung*) en su *Crítica de la Razón Pura* (II, 2, 3): “El tener algo por verdadero es un suceso de nuestros entendimiento, y puede basarse en fundamentos objetivos, pero requiere también causas subjetivas en el psiquismo del que formula el juicio. Cuando éste es válido para todo ser que posea razón, su fundamento s objetivamente suficiente y, en este caso, el tener por verdadero se llama *convicción*. Si sólo se basa en la índole especial del sujeto, se llama *persuasión*”. (Kant, 1989, 639 y ss.) La primera



El *exordium* (Lausberg, 1984: §§ 263-288; Albaladejo, 1989: 82-85; Mortara Garavelli, 1991: 70-76; González Bedoya, 1989: II, 135; Robrieux, 1993: 21) era la primera parte del discurso retórico, y en él los oradores debían de plantearse congraciarse con el auditorio y predisponerlo para las partes restantes. Así lo estima Cicerón, para el que el exordio ha de proporcionar una idea general del discurso (Cicerón, *De oratore*, II, LXXVIII, 315) y tiene que “ganarse al público”: “quaque continuo eum qui audit permulcere atque allicere debet.” (Cicerón, *De oratore*, II, LXXVIII, 315).

En una de sus partes, el *prooemium* o *principium* (Lausberg, 1984: § 266-279), rige la regla del *iudicem benevolum, docilem, attentum parare*: hay que conseguir que el juez o el público sean “benévolos, dóciles y atentos en relación con el discurso” (Albaladejo, 1989: 82; cf. Hernández Guerrero, 1998b: 410-412), para lo cual el orador puede pedirles atención o elogiarlos.^{497 498} Al tratar del *prohemium*, Quintiliano

tiene que ver sólo con el pensamiento, y pertenece al ámbito epistemológico o de conocimiento científico, mientras que la persuasión tiene un componente psicológico y subjetivo que la acerca a la retórica (Cf. López Eire, 1999: 25, Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 65-71; Albaladejo, 2001: 16).

⁴⁹⁷ “Exordium est oratio animum auditores idonee comparans ad reliquam dictionem; quod eveniet, si eum benivolum, attemtum, docilem confecent.” (Cicerón, *De inventione*, I, XV, 20).

“Sumuntur autem trium rerum gratia, ut amice, ut intelligenter, ut attente audiamur.” (Cicerón, *Partitiones oratoriae*, VIII, 28).

Los medios para conseguirlo (*Rhetórica ad Herennium*, 7): dociles, incicando lo esencial y consiguiendo que estén atentos (“Dociles auditores habere poterimus si summam causae exponemus et si attentos eos faciemus; nam docilis est qui adtente uult audire”). Atentos, si hablamos de personas importantes, nuevas, extraordinarias, de asuntos relacionados con el Estado, de los receptores mismos, del culto a los dioses, y todo ello pidiendo que se escuche atentamente (Attentos habebimus si pollicebimur nos de rebus magnis, nouis, inusitatis uerba

(IV, 1, 1-2) insiste en el intento de predisposición del receptor.⁴⁹⁹ Para Quintiliano, el orador ha de conseguir, además, que el exordio tenga un carácter fresco y que no parezca hecho al caso, sino improvisado.⁵⁰⁰

Al haber diferentes tipos de causas, hay dos clases de exordio: el directo, que intenta rendir directamente a un auditorio ya dispuesto, y el indirecto, que intenta rendir al auditorio sin que éste se dé cuenta:

“Igitur exordium in duas partes dividitur, in principium et insinuationem. Principium est oratio perspicue et protinus perficiens auditorem benivolum aut docilem aut attentum. Insinuatio est oratio quaedam dissimulatione et circumitione obscure subien auditoris animum.”

(Cicerón, *De inventione*, I, XV, 20).

Para el autor de la *Rhetorica ad Herennium*, el exordio se utiliza en el género de la causa honorable, aunque puede utilizarse en otros casos. Es causa honorable la que todos parecen defender o la que todos parecen rebatir (*Rhetorica ad Herennium*, I, 5 y ss.). Existen, en este caso, dos tipos de exordium (*Rhetorica ad Herennium*, 6): el exordio simple (principium) y el exordio indirecto (*insinuatio*). El exordio simple sirve para preparar el ánimo del receptor:

facturos aut de rebus his quae ad rem publicam pertineant aut ad eo ipsos qui audient aut ad deorum immortalium religionem; et si rogabimus ut attente audiant; et si numero exponemus res quibus de rebus dicturi sumus”). En cuanto a la benevolencia, para predisponer positivamente a los oyentes podemos hablar de nosotros, de nuestros adversarios, de los oyentes o de la causa (*Rhetórica ad Herennium*, I 8) (“Beniuolus auditores facere quattuor modis poterimus ab nostra, ab aduersariorum nostrorum, ab auditorum persona, ab rebus ipsis.”). En el caso de que hablemos de los oyentes, intentaremos apelar a su valor, a su sabiduría, a su clemencia, a la calidad de su juicio... (“Ab auditorum persona beniuolenta collegitur, si res eorum fortitet, sapienter, mansuete, magnifice iudicatas proferemus; si, quae de iis existimatio, quae iudicii expectatio sit, aperiemus” (*Rhetórica ad Herennium*, I, 8)). Además, puede implorarse la ayuda de los oyentes: “Item si nostra incommoda proferimus, inopiam, solitudinem, calamitatem; et si orabimus ut nobis sint auxilio et simul ostendemus nos in aliis spem nobuisse habere.” (*Rhetórica ad Herennium*, I, 8).

⁴⁹⁸ Uno de los medios para que sean benévolos, es elogiarlos: *ab iudicium (auditorum) persona* (Albaladejo, 1989: 84).

⁴⁹⁹“Causa principii nulla alia est, quam ut auditorem, quo sit nobis in ceteris partibus acomodator, praeparemus. Id fieri tribus maxime rebus inter auctores plurimus constat, si beniuolum, attentum, docilem fecerimus, non quia ista non per totam actionem sint custodienda, sed quia initiis praecipue necessaria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus admittimur.” (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, 1, 5).

⁵⁰⁰“Multum gratiae exordio est quod ab actione diuersae partis materiam trahit, hoc ipso, quod non compositum domi, sed ibi atque ex re natum” (IV, 1, 54). Por ello, el estido ha de ser distinto del de la argumentación simple (“simplici atque inlaboratae”, Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, 1, 60).

“Principium est cum statim auditoris animus nobis idoneum reddimus ad audiendum. Id sumitur ut attentos, ut dociles, ut beniuolos auditores habere possimus.”

(*Rhetórica ad Herennium*, I, 6).

El exordio indirecto (*insinuatio*) se emplea cuando no defendemos una buena causa, esto es, cuando no contamos con la simpatía del oyente, cuando los oyentes están convencidos de lo que anteriormente se ha dicho en nuestra contra, cuando el oyente está cansado por haber escuchado a los que han hablado antes. Si están aburridos, acudiremos a algo que les divierta:

“si defessi erunt audiendo, ad aliqua re, quae risum mouere possit, ab apologo, fabula ueri simili, imitatione deprauata, inuersione, ambiguo, suspicione, inrisione, stultitia, exsuperatione, collatione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, nouitate, historia, uerso, ab alicuius interpellatione, aut adrisione; si promiserium aliter ac parati fuerimus, nos esse dicturos; nos nos eodem modo, ut ceteri soleant, uerba facturos; quid allii soleant, quid nos facturi simus, breuiter exponemus.”

(*Rhetórica ad Herennium*, I, 10).

Las diferencias, por ende, entre el exordio directo y el indirecto consisten (*Rhetorica ad Herennium*, I, 11) en que en el directo, el orador va directamente al propósito de conseguir un auditorio benévolo, atento y dócil, mientras que en el indirecto se intentará, disimulando, llegar al mismo resultado a través de otros caminos.

Son muy importantes para nuestro propósito los tópicos de la creación literaria, como la tópica del exordio (Azaustre y Casas, 1997: 48 y ss.). En la parte introductoria de las obras suelen darse cita estos tópicos: *humilitas*, afirmación de ofrecer cosas nunca vistas ni oídas, escribe porque se lo pide un conocido, obra concebida como dedicatoria o consagración, obligación de divulgar conocimientos, escribir para evitar la ociosidad, defensa de la utilidad didáctica del libro, aunque no sea muy bueno; invocación a las musas (o a Dios, la Virgen y los santos), falsa traducción.

En cuanto a la *peroratio* (Lausberg, 1984: § 431-442; Albaladejo, 1989: 100-103), sus funciones principales eran las de efectuar una recapitulación del discurso para refrescar la memoria del receptor, así

como mover los afectos de los receptores (Lausberg, 1984: § 431; cfr. Albaladejo, 1989: 100-101; Mortara Garavelli, 1991: 117). De esta manera lo expresa Quintiliano, ya que para el hispano-latino éste es el lugar para dar una rápida visión de conjunto de lo expresado anteriormente (VI, I, 1), así como procurar suscitar los sentimientos (VI, 1, 30-34).

Para el influjo en los afectos encontramos el denominado *affectus* (Lausberg, 1984: § 436-439), esencial para ganarse al receptor:

”La *peroratio* es la última oportunidad de disponer al juez (público) en sentido favorable a nuestra causa y de influir en él en sentido desfavorable para la causa contraria. Mientras que en las demás partes del discurso el empleo de los afectos es moderado [...], en la *peroratio* pueden abrirse de par en par las puertas de los afectos”

(Lausberg, 1984: § 436).

La *peroratio* tiene varias partes. De las que señala Cicerón, nos detenemos en la *conquestio* (Cicerón, *De inventione*, I, XV, 20-21), a través de la que se intenta, conectando con los propósitos del *exordium*, buscar la piedad del receptor: “Conquisti est oratio audtoun misericordiam captans.” (Cicerón, *De inventione*, I, LV, 106). Uno de los medios para conseguirlo, de los muchos que señala Cicerón, es la *obsecratio*: con lenguaje humilde y suplicante, se implora la piedad de los oyentes: “per obsecrationem sumutur; in quo orantur modo illi, qui audiunt, humili et supplici oratione, ut misereantur.” (Cicerón, *De inventione*, I, LVI, 109).

La *conclusio* o *peroratio*, por tanto, ha de contener una recapitulación (*enumeratio*), una amplificación (*amplificatio*) y debe de apelar a la piedad (*conmiseratio*) (*Rhetorica ad Herennium*, II, 47). “Conclusiones, quae apus Graecos epilogi nominantur, tripartitae sunt. Nam constant ex enumeratione, amplificatione et conmiseratione.” Y siempre debe de haber “pequeñas” *conclusio* en otros lugares: “Quattuor locis uti possumus conclusionibus: in principio, secundum narrationem, secundum firmissimam argumentationem, in conclusione” (*Rhetórica ad Herennium*, II, 47).

La *enumeratio* asume la recogida y resumen de los puntos que se han tratado (*Rhetorica ad Herennium*, II, 46), la *amplificatio* persigue conmover a los oyentes por medio de un lugar común (“Amplificatio est res quae per locum communem instigationis audorum causa sumuntur.” (*Rhetórica ad Herennium*, II, 47). Y la *conmiseratio* (*Rhetórica ad Herennium*, II, 50) sirve, entre otras cosas, para conmover la misericordia en los oyentes de manera breve, nada seca y más rápida que una lágrima: “Conmiserationem breuem esse oportet, nihil enim lacrima citius arescit.” En la *amplificatio* puede darse la *cohortatio*, que encoleriza a los oyentes, o la *conquestio*, que suscita la piedad de los mismos (*Rhetórica ad Herennium*, III, 24):

“Amplificatio diuiditur in cohortationem et conquestionem. Cohortatio est oratio quae aliquod peccatum amplificans auditorem ad iracundiam adducit. Conquestio est oratio quae incommodorum amplificacione animum auditoris ad misericordiam producit.”

(*Rhetórica ad Herennium*, III, 24)

En íntimo paralelismo con lo que sucedía en el exordio, también existe una tópica de la conclusión (Azaustre y Casas, 1997: 56 y ss.). Las fórmulas para la conclusión de una obra literaria podían ser, entre otras, indicar que una parte de la obra o la obra entera se ha acabado, apelar al cansancio o a la musa fatigada, decir se hace de noche, etc. Para Quintiliano, la diferencia entre el *exordium* y la *peroratio* estriba en que en el inicio se intenta predisponer al juez con mayor comedimiento, mientras que al final se utilizan medios mucho más exaltados.⁵⁰¹

La *elocutio* (Lausberg, 1984: § 453-1082; Albaladejo, 1989: 117-155; Yon, 1964: LXIV-CLXXXVIII; Mortara Garavelli, 1991: 124-128) es una operación retórica con evidentes conexiones, en el orden lingüístico-textual, con la microestructura (Albaladejo, 1988: 92; Albaladejo, 1989: 117). La *elocutio*, pues se correspondería plenamente

⁵⁰¹“in ingressu parcius et modestius praetemptanda sit iudicis misericordia, in epilogo uero liceat totos effundere adfectus, et fictam orationem induere personis et defunctos excitare et pignora reorum producere: quae mimus in exordiis sunt usitata.” (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, 1, 28).

con el nivel de superficie textual del texto retórico, y es en ella donde quedan representados los aspectos macroestructurales de la *dispositio*. En el nivel pragmático, la operación de *elocutio* es decisiva para que el discurso cumpla la finalidad retórica de influencia en el receptor por medio de las figuras frente al público (Albaladejo, 1989: 129). Los tratados retóricos permitían en su estudio de la elocución un complejo y elaboradísimo elenco de cuestiones relacionadas con los procedimientos del lenguaje y del estilo (García Berrio, 1994: 200; Albaladejo, 1989: 123). El aprovechamiento de tales procedimientos en la teoría lingüística y, sobre todo, en el estudio literario ha sido tan grande que ha provocado una hipertrofia, en un primer momento de la *elocutio* y, después, de la retórica misma, cuyo estudio llegó a identificarse con un catálogo de “figuras retóricas” listo para el acercamiento a las obras literarias (Albaladejo, 1989: 123-124; Pozuelo, 1988: 12-13; Domínguez Caparrós, 1989: 181; Mayoral, 1994: 15).

En lo que a nuestros intereses, dentro del ornatus elocutivo (Lausberg, 1984: § 538-1054) respecta, hay un grupo específico de figuras —no diferenciada como tal en un conjunto definido (Mayoral, 1994: 275)— que tienen que ver directamente con la representación sintáctica del macroacto de ficción. Reciben, según los autores, diferentes nombres: figuras pragmáticas, figuras enunciativas o dialogísticas, figuras de alocución, figuras frente al público, etc., y son las vamos a tratar a continuación. Para su análisis, puede empezarse con la interesante aportación que hace Quintiliano de las figuras de carácter simulado o fingido que tan sabiamente ha sabido poner de relieve José Antonio Mayoral (Mayoral, 1994: 276). En efecto, Quintiliano afirma (IX, 2, 26; Mayoral, 1994: 276) que, para crear emoción, las figuras más apropiadas son las que consisten en la simulación: el fingimiento de la cólera, de la alegría, del temor, de la

extrañeza, de la pena, de la indignación, o del deseo...⁵⁰²De esta manera, sólo pueden ser tenidas por figuras si son simuladas (Quintiliano, IX, 2, 27; Mayoral, 1994: 276; Spang, 1972: 200-201; Azaustre y Casas, 1997:129 y ss.)⁵⁰³. Estas figuras, por tanto, quedan así estrechamente unidas a la concepción moderna de la literatura concebida como un tipo específico de acto de habla⁵⁰⁴.

Las figuras pragmáticas están estrechamente vinculadas a los elementos del acto de enunciación, es decir, al emisor, al receptor, al mensaje y al contexto (Mayoral, 1994: 275). En cuanto a la clasificación de las figuras pragmáticas, José Antonio Mayoral (Mayoral, 1994: 277-278; cf. Mayoral, 1998: 679 y ss.; López-Casanova, 1994: 59-82; Robrieux, 1993: 69-80) las divide en dos grupos principales: un grupo de figuras estaría constituido por los recursos que crean por sí mismos un proceso de fingimiento del propio acto enunciativo, y, en segundo lugar, un grupo de figuras adscribibles a los fingimientos de las funciones del lenguaje que afectan al emisor y al receptor.

En el primer grupo destaca Mayoral la prosopopeya y el dialogismo (Mayoral, 1994: 278).

La prosopopeya o personificación (Mayoral, 1994: 278-284; Robrieux, 1993: 70) es abordada por Quintiliano. Para nuestro autor (IX, 2, 29), la intervención imaginaria de personajes es muy apta para dar animación al relato.⁵⁰⁵ Como nos señala Mayoral, se dan casos de auténtica participación en el acto comunicativo del emisor y posibles

⁵⁰²“Quae uero sunt augendis adfectibus accommodatae figurae constant maxime simulatione. Namque et irasci nos et gaudere, et timere et admirari et dolere et indignari et optare auqque sunt similia his fingimus.” (IX, 2, 26)

⁵⁰³“Quod adeo verum est ut ipsius etiam magistri, si tamen ambitiosis utilia praeferet, hoc opus sit, cum adhuc rudia tractabit ingenia, non statim onerare infirmitatem discentium, sed temperare vires suas et ad intellectum audientis descendere.” (Quintiliano, IX, 2, 27)

⁵⁰⁴Esta relación entre la retórica y los actos de habla también ha sido evidenciada por Tomás Albaladejo y Ángel López García (Albaladejo, 1989: 50; Albaladejo, 1993: 52; Albaladejo, 1994: 57-58; López García, 1985: 616-619; López-Casanova, 1994: 59).

⁵⁰⁵“Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fisiones personarum, quae □□□□□□□□ dicuntur. Mire nanquam cum uariant orationem, tum excitant.” (IX, 2, 29).

receptores ficticios (Mayoral, 1994: 279-280), que alcanza en la personificación con enunciación intratextual explícita su forma más genuina (Mayoral, 1994: 281).

El dialogismo (Mayoral, 1994: 284-285; Robrieux, 1993: 79 ; Mortara Garavelli, 1991: 303) como figura, supone, por su parte, la representación ficticia de las manifestaciones conversacionales de un diálogo, o incluso de un soliloquio (Mayoral, 1994: 284).

Al segundo grupo pertenecen todas esas figuras vinculadas, como hemos dicho, a la representación ficticia de las funciones apelativa y expresiva (Mayoral, 1994: 277-278; López García, 1985: 646).

Las figuras vinculadas a la función expresiva (Mayoral, 1994: 285-294) pueden subdividirse, a su vez, atendiendo a los enunciados desiderativos, dubitativos y exclamativos.

Dentro de los enunciados desiderativos (Mayoral, 1994: 286-288), la optación tendría carácter positivo (Mayoral, 1994: 286-287), mientras que su versión negativa sería la execración desde el punto de vista del yo textual, y la imprecación desde la perspectiva del tú textual.

En los enunciados dubitativos (Mayoral, 1994: 288-291; Robrieux, 1993: 76; Mortara Garavelli, 1991: 305-306), Quintiliano afirmaba que existe *dubitatio* “Cuando fingimos que no sabemos por dónde empezar, por dónde acabar, ni qué cosa diremos o callaremos.” (Quintiliano, IX, 2, 19)⁵⁰⁶. También se pueden distinguir aquí las vertientes inclinadas al yo textual (y aquí puede darse la subdivisión entre las acciones en general y las acciones verbales) y las inclinadas al tú textual (que quedan recogidas en la *communicatio*). La *dubitatio* (Lausberg, § 776-778) consiste en el fingimiento cara al público de una dificultad oratoria con la que el orador trata de fortalecer su credibilidad con una petición de asesoramiento. Para Quintiliano, la *communicatio*

⁵⁰⁶“Adfert aliquam fidem ueritatis et dubitatio, cum simulamus quaerere nos unde incipiendum, ubi desinendum, quid potissimum dicendum, an omnino dicendum sit.”

(Lausberg, § 779) es una suerte de deliberación mantenida a los receptores y que tiene como efectos es el de predisponer positivamente hacia la causa e, incluso, conmover.⁵⁰⁷La *communicatio* está relacionada con las figuras dialécticas *permissio* y *concessio* (Lausberg, § 852-857; Mortara Garavelli, 1991: 305). La *permissio* es, en último término, irónica y supone una invitación a perseverar en un defecto o actitud reprehensible (Robrieux, 1993: 63), como destaca Quintiliano (IX, 2, 25).⁵⁰⁸La *concessio*, por su parte, es, para Quintiliano una figura a través de la cual, convencidos de la excelencia de la causa, admitimos hechos que nos son desfavorables.⁵⁰⁹

En los enunciados exclamativos (Mayoral, 1994: 291-294; Mortara Garavelli, 1991: 308), la figura más importante es la exclamación. La *exclamatio*, para Quintiliano, no consiste en exclamaciones auténticas, sino fingidas.⁵¹⁰

Por otro lado, nos encontramos con las figuras vinculadas con la función apelativa (Mayoral, 1994: 294-299.), que se manifiestan a través de oraciones interrogativas y de mandato.

El correlato de las oraciones interrogativas lo encontramos en la interrogación retórica (Lausberg, 1984: § 766-779; Albaladejo, 1989: 146; Robrieux, 1993: 79-80; Mortara Garavelli, 1991:308). Esta interrogación constituye un hecho de naturaleza pragmática, ya que la pregunta no supone una demanda de información, sino una instancia de carácter enfático despojada de su función dialógica. De esta manera aparece formulado por Quintiliano: “Hay figura siempre que haya el

⁵⁰⁷“Praemunitio etiam est ad id quod adgrediare, et traiectio in alium, communicatio, quae est quasi cum iis ipsis apud quos dicas deliberatio, morum ac uitae imitatio uel in personis uel sine illis, magnum quoddam ornamentum orationis et aptum ad animus conciliandos...” (IX, 1, 30)

⁵⁰⁸“Paene idem fons est illius quam ‘permissionem’ uocant qui communicationis, cum aliqua ipsis iudicibus relinquimus aestimanda, aliqua nonnumquam aduersariis quoque”

⁵⁰⁹“et concessio, cum aliquid etiam inicum uidemur causae fiducia pati” (IX, 2, 51)

⁵¹⁰“Haec quotiens uera sunt, non sunt ea forma de qua nunc loquimur; admimulata et arte composita procul dubio schemata, sunt extimanda.” (IX, 2, 27)

propósito, no de obtener una información, sino de instar a alguien” (IX, 2, 7).⁵¹¹

Las oraciones de mandato encuentran vínculos con figuras como, por ejemplo, la apóstrofe, la *obsecratio* y la *licentia*. La apóstrofe (Lausberg, § 762-7; López Grigera, 1989: 143; Albaladejo, 1989: 145; Robrieux, 1993: 69; Mortara Garavelli, 1991: 73, 306-308) aparece especialmente en el *exordium* y en la *narratio*, y así nos lo muestra Quintiliano.⁵¹² Como figura, según Quintiliano (IX, 2, 38), consiste en dirigirse a alguien que no sea el juez (IV, 1, 63), lo que proporciona, entre otros elementos, vivacidad y fuerza de convicción, y consigue excelentes resultados tanto para atacar a los adversarios como para invocar a alguien o generar odio.⁵¹³ La *obsecratio*, por su parte (Lausberg, § 760), introduce una súplica insistente⁵¹⁴, mientras que la *licentia* (Lausberg, § 761) es un reproche dirigido al público por un orador que cree a los receptores capaces de enfrentarse a una desagradable verdad objetiva.

La operación retórica de *memoria* (Yon, 1964: LXIV, Lausberg, 1984: §§ 1083-1090; Albaladejo, 1989: 157-164; Gómez Alonso, 1997a; Gómez Alonso, 1997b; Gómez Alonso, 1998; Gómez Alonso, 2001), “operación por la que el orador retiene en su memoria el discurso” (Albaladejo, 1989: 157) y de la que depende “la conservación de las

⁵¹¹“Figuratum autem quotiens non sciscitandi gratia adsumitur, sed instandi.”), y matiza aún más en IX, 2, 8-11. Acerca de la interrogación fingida, véase IX, 2, 15.

⁵¹²IV, 1, 63-70 y IV, 2, 106, respectivamente.,

⁵¹³“Interim tamen et est prohoemio necessarius sensus aliquis et hic acior fit atque uehementior ad personam directus alterius.” (IV, 1, 64). Asimismo, “Sermo uero auersus a iudice et breuius indicat interim et coarguit magis” (IV, 2, 106). “Auersus, quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire mouet, siue aduersarios inuadimus [...], siue ad inuocationem aliquam conuertimur [...], siue ad inuidiosam inplorationem.” (IX, 2, 38).

⁵¹⁴“quare et obsecratio illa iudicum per carissima pignora, utique si et reo sint liberi, coniux, parentes, utilis erit; et deorum etiam inuocatio velut ex bona conscientia profecta uideri solet.” (Quintiliano, VI, 1, 33).

estructuras sintácticas del texto retórico y de las semánticas de su referente con el fin de que sea pronunciado dicho texto sin necesidad de recurrir a la lectura en el momento de la exposición ante el destinatario.” (Albaladejo, 1989: 157) No nos detendremos en el estudio de esta operación retórica, ya que no tiene una evidente estirpe pragmático-sintáctica, aunque, como ha estudiado Juan Carlos Gómez Alonso (Gómez Alonso, 1997a), tiene, junto con la *actio*, una importantísima influencia en la construcción del discurso retórico (cf. Gómez Alonso, 2001: 663), aunque no hay que olvidar que el hecho de que las operaciones de *memoria* y *actio* están vinculadas estrechamente en la emisión del discurso retórico (Albaladejo, 1999b), y, por tanto, a la oralidad. Por eso algunos de estos importantes aspectos de la memoria no los tratamos en este apartado, sino en el que dedicamos a la oralidad.

La última operación retórica es la *actio* (Yon, 1964: CLXXXVIII-CXCI; Gómez Alonso, 1997a; Albaladejo, 1989: 165-174; Albaladejo, 1999b; Azaustre y Casas, 1997: 158-160), mediante la cual el discurso retórico tiene lugar (López Eire, 1995: 45), y a la que son inherentes el acompañamiento de elementos verbales, entonación, gestos, un contexto preciso muy determinado, etc. (López Eire, 1995: 46; Azaustre y Casas, 1997: 160; Hernández Guerrero, 1998). Como en la *memoria*, el aspecto oral vuelve a ser decisivo (Albaladejo, 1999b), y por ello también tendrán cabida algunas observaciones respecto a esta operación cuando hablemos de la *performance* oral.

3.1.5.2 EL SISTEMA RETÓRICO EN LA EDAD MEDIA

A. ARTES POETRIAE

En lo que a las *artes poetriae* se refiere (Bruyne, 1958: II, 20-56; Faral, 1971. Murphy, 1986: 145-201; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 85-87 Varios, 1998: 171-174; Woods, 1998b: 636), los

autores fundamentales son: Mateo de Vendôme (*Ars versificatoria*), Godofredo de Vinsauf (*Poetria nova*), Gervasio de Melkley (*Ars versificatoria*), Evrard l'Allemand (*Laborintus*), Juan de Garlande (*Poetria*). También puede mencionarse a Ekkerhard IV (*De lege dictamen ornandi*) y Mabode (*De apto genere dicendi*).⁵¹⁵

Estos tratados surgieron de la fragmentación especializada de la gramática, y están dirigidos a un público especializado. Sus fuentes son Cicerón (*De inventione*), de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium* y el arte poética de Horacio, a lo que se suma los principios deducidos de la lectura e imitación de los autores clásicos. Como ha señalado certeramente James J. Murphy, los autores se sirven de unos principios inventivos, compositivos y estilísticos comunes y, por ende, anteriores —o independientes— de las particularidades genéricas del verso o de la prosa (Murphy, 1998: 63).

Las *artes poetriae* tratan, en esencia, de tres elementos: la disposición, la amplificación y la abreviación, y el estilo (Domínguez Caparrós, 1989: 223). La influencia retórica sobre estas obras es notable (Woods, 1991, 1998, 1998b, 2000), ya que la mayor parte de los autores dividen sus estudios en las partes tradicionales de la retórica.

Roger Dragonetti, por ejemplo, en su estudio sobre la técnica poética de los trovadores medievales y la retórica medieval (Dragonetti, 1979) pone de manifiesto la relación existente entre esa técnica y las poéticas medievales. Por ello, tratará de las *partes orationis* de la retórica (Dragonetti, 1979: 140-193) y —algo del máximo interés— las va

⁵¹⁵ Entre 1175 y 1280 se produjeron seis grandes tratados preceptivos sobre la versificación: *Ars versificatoria* (h. 1175) de Mateo de Vendôme (Murphy, 1986: 172-179); *Poetria nova* (1208-1213) (Gallo, 1987; Murphy, 1986: 179-180; Woods, 1991; Woods, 2000) y *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (después de 1213) (Murphy, 1986: 180-182) de Godofredo de Vinsauf; *Ars versificatoria* (h. 1215) de Gervasio de Melkley (Murphy, 1986:182-184); *De arte prosayca, metrica et rithmica* (después de 1229) de Juan de Garlande (Murphy, 1986: 184-188; Murphy, 1998: 63-64); y *Laborintus* (después de 1213 y antes de 1280) de Eberhar el Alemán (Murphy, 1986: 188-191). Todos estos autores, más que profesores de retórica, lo eran de gramática. En España "Es posible que las *artes poetriae* se conocieran en el siglo XIV: el *Breve Compendium Artis Rethorice* de Martín de Córdoba debió ser escrito entre 1300 y 1350, pero es un caso aislado y refleja el ambiente cultural en las escuelas del norte de Europa." (Alvar, 1991: 114).

a relacionar con el género lírico, pues, según afirma, el esquema de las partes orationis se utiliza en todos los géneros, incluido el género lírico (Dragonetti, 1979: 140). Como elemento propio de la retórica, uno de los tópicos del *exordium* —y de la *peroratio*— es la *captatio benevolentiae* (Dragonetti, 1979, 141), que pasará a analizar en los trovadores.

Parece claro que, como ocurrirá en la mayoría de las teorizaciones sobre el lenguaje en el Medievo, el modo de comenzar y el modo de terminar la obra son determinantes (cf. Camargo, 2002: 15)⁵¹⁶, aunque las *artes poetriae* también tratan del cuerpo de la obra (Faral, 1971: 59).. Por ejemplo, en cuanto a la *dispositio*, Edmond Faral distingue (1971: 54 y ss.) el modo de comenzar, el cuerpo de la obra y el modo de terminar. Las maneras de comenzar estaban relacionadas con el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis* (Faral, 1971: 54-59; Camargo, 2002: 15 y ss.). En cuanto a las maneras de terminar. Según Mateo de Vendôme, contenía “L’emplée d’une idée générale et l’adresse de remerciements à la divinité inspiratrice.” (Faral, 1971: 59).

Faral también trata de la *amplificatio* frente a la *abreviatio* (Faral, 1971: 61-85). La *amplificatio* tiene como uno de los recursos la apóstrofe (Faral, 1971: 70-72), que, por influencia clásica, consiste en la alusión directa al receptor o a cualquier persona en concreto.⁵¹⁷

En este breve repaso se puede comprobar, por lo tanto, que la presencia de las alusiones al receptor no es ni mucho menos casual en las artes poéticas medievales.

⁵¹⁶ “A common characteristic in the arts of poetry and prose is the detailed consideration given to the ways of beginning a text. In fact, many arts of poetry and prose limit their entire discussion of *dispositio* or arrangement to the question of how one begins.” (Camargo, 2002: 15)

⁵¹⁷ Edmond Faral analiza en su obra a los autores de *artes poetriae* más importantes: Mateo de Vendôme (Faral, 1971: 1-14) ; Godofredode Vinsauf (Faral, 1971: 15-33) ; Gervasio de Melkley (Faral, 1971: 34-37); Évard L’Allemand (Faral, 1971: 38-39) ; Juan de Garlande (Faral, 1971: 40-46).

B. ARTES DICTAMINIS

Las *artes dictaminis* —o *ars dictandi*— (Murphy, 1971: 55-70; Murphy, 1986: 202-274; Florescu, 1982: 91-92; Camargo, 1986: 107-111, 1991, 1995, 2002; Vilaplana, 1991; Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 84-85; Varios, 1998: 155-157), cuyas primeras nociones se deben a maestros de retórica (Camargo, 1991: 20) configuran una nueva y original forma retórica propia de la Edad Media (Zumthor, 1975: 98-99; Murphy, 1986: 202; Vilaplana, 1991: 523)⁵¹⁸ en la que el carácter comunicativo simultáneo entre productores y receptores del hecho retórico es sustituido por un carácter comunicativo diferido al tratarse de una comunicación escrita (Chico Rico, 1987: 111-112; Vilaplana, 1991: 523; Gómez Alonso, 2001: 667). Este hecho es de una importancia capital, pues ayuda a configurar un tipo de “receptor modelo” radicalmente distinto al “receptor modelo” característico del discurso retórico oral. Los tratados sobre el arte epistolar son una retórica aplicada que evidencian la relación existente entre el concepto del lenguaje que tenían en la época y sus usos sociales (Murphy, 1986: 274). Con ello, perduraron los intereses retóricos en días en los que no podía aplicarse la retórica de Cicerón con todas sus connotaciones políticas.⁵¹⁹

En efecto, partiendo de principios retóricos clásicos, las *artes dictaminis* llegarán a conformar un magnífico abanico de soluciones teóricas para dirigirse a los destinatarios:

“Essentially the *ars dictaminis* applied Ciceronian rhetorical principles to letter-writing. A five-part letter format was developed. In a hierarchical society extreme importance was of course attached to the social level of both letter-writer and addressee –a concern which resulted in complex theories of salutation level and stylistic variation.”

(Murphy, 1971: 55)

⁵¹⁸ “Constituye éste [el *dictamen*] el más potente y principal cauce en que se manifiesta la retórica durante la Edad Media.” (Vilaplana, 1991: 523).

⁵¹⁹ Martín Camargo (Camargo, 2002) ha explicado con especial clarividencia el papel que tuvieron los maestros del arte de composición epistolar —los *dictatores*— en la enseñanza de las técnicas retóricas durante la Edad Media.

Las *artes dictaminis* "constituyen la Retórica de la composición epistolar" (Albaladejo, 1989: 31; cfr. García Berrio, 1984: 26)⁵²⁰, y se dividen normalmente en las siguientes partes (cf. Camargo, 1991: 22 y ss.), según Alberico de Montecassino: *salutatio*, *exordium (benevolentiae captatio)*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*. Destaquemos, como variante del discurso retórico, la *salutatio* (Camargo, 1991: 19), que es "la salutación al destinatario de la carta". Al *exordium*⁵²¹, corresponde, según Tomás Albaladejo la función "propia del exordio del discurso retórico tradicional" (Albaladejo, 1989: 103). La *conclusio*, como la *peroratio* en el discurso retórico, a la vez que recapitula los aspectos más importantes del texto, apela a los afectos del destinatario (Albaladejo, 1989: 104). Por lo tanto, también encontramos en este arte epistolar los fundamentos de apelación directa al receptor en las partes iniciales — sobre todo en ellas— y finales de la composición.

Al margen de la división de la carta en distintos apartados, podemos encontrar también otro tipo de cuestiones, como el uso de los artificios retóricos (las *flores retoricæ*), así como agudas observaciones sobre el ritmo. Recuérdese que el mismo Alberico no cree que el *ars dictandi* se constriña al género epistolar, sino que "designa toda composición literaria y artística." (Bruyne, 1958: II, 17). En realidad, todos los teóricos de las *artes dictandi* toman a las epístolas como una subespecie dentro de la prosa artística (Bruyne, 1958: II, 17) para dividir, por un lado, prosa y verso —éste último ya de por sí artístico—, y, dentro de la prosa, delimitar la prosa con valor estético de la prosa válida solamente para la comunicación estándar.

Pero insistimos en que los aspectos más tratados por las *artes dictaminis* medievales, además de los apartados de las cartas, insiste en

⁵²⁰ "The *artes dictaminis* [...] may be defined as that department of medieval rhetoric which taught the rules for composing letters and other prose documents." (Camargo, 1991: 20)

⁵²¹ Hay que prestar atención a la importancia que tiene en esta parte la *benevolentiae captatio*, de ahí que muchas veces aparezca incluso este nombre en vez de aquél para denominarla.

los fenómenos pragmáticos que atienden a sus destinatarios en la parte inicial de las composiciones, como vamos a tener ocasión de comprobar.

El carácter pragmático de las cartas y su atención al destinatario queda evidenciada desde el principio mismo de los tratados epistolares, aunque no le haya tocado el turno aún a la aparición de tratados epistolares como género retórico propio.⁵²² En el siglo IV de nuestra era encontramos un análisis de la epístola dentro del *Ars rhetorica* de C. Julio Víctor (Murphy, 1986: 203 y ss.; Camargo, 2002: 2) en su piensa que la epístola sigue los preceptos del *sermo*. Julio Víctor afirma que las cartas han de adecuarse a las necesidades comunicativas según sean cartas oficiales o familiares. El estilo está condicionado, naturalmente, por las diferencias sociales entre emisor y destinatarios, y los saludos y la firma de las cartas muestran los diferentes grados de amistad y la posición social.

Pero ya sabemos que el auténtico motor del arte epistolar fue Alberico de Montecassino con sus obras *Dictaminum radii* (o *Flores rhetorici*) y el *Breviarium de dictamine*. En *Dictaminum radii* (Murphy, 1986: 211-215) Alberico centra su estudio en los exordios y los *colores*, siendo el estudio de aquellos “es un elemento nuevo en la historia de la retórica medieval y presagia ya lo que llegaría a ser el factor principal de la teoría del *ars dictaminis*.” (Murphy, 1986: 212). Los exordios, con todas sus características de índole pragmática, serán pues centro de atención del *ars dictandi* desde ese momento. Encontramos además en esta obra las divisiones compositivas que han de tener las epístolas: *salutatio*, *benevolentiae captatio*, *narratio*, *petitio*, *conclusio* (Bruyne, 1958: II, 16). Alberico dedica toda la segunda parte de la obra a analizar las propiedades del proemio, para pasar a las divisiones del discurso y las reglas de la *salutatio* en la tercera parte. La parte más interesante y original (y también la más extensa) es, como hemos indicado, la dedicada a los proemios o exordios y a las *salutationes*.

⁵²² Para la evolución del género epistolar, *vid.* Camargo, 1991: 29-41.

Alberico parte de las cuatro partes del discurso, siguiendo la herencia clásica valiéndose de Isidoro de Sevilla como intermediario (exordio, narración, argumentación y conclusión) para centrarse fundamentalmente en la primera de ellas. Sin mencionar a Cicerón, Alberico cita los objetivos del exordio del rétor latino, es decir, que el público esté “atento, dócil y bien dispuesto”, pero lo significativo es que no emplea el término oyentes (auditores), sino el término “lector” (“Attemtum ergo lectorem reddere si volueris, vera, honesta, utilia, pollicearis” (III, 1) (Murphy, 1986: 213n.), y estudia las figuras o *colores* para influir en ese lector, y aquí aparece por vez primera la *captatio benevolentiae* como parte esencial de la epístola junto a la *salutatio*: “Colores autem eius dico quibus capitur benevolentia, docilitas, attentio.” (Murphy, 1986: 213).

Alberico distingue entre la *salutatio* y el *exordium* (III, 5-6). La *salutatio* se encuentra en primer lugar, y es independiente del exordio. Está claro que el primer elemento secuencial de una carta ha de ser la consideración del destinatario y el destinador de la epístola. Aquí trata el de Montecassino los diferentes niveles de destinatario y productor, así como el tema, la intención del escritor y los estilos adecuados para el propósito de la carta.

Por el completo análisis que hace Alberico de los recursos para la composición de cartas, puede asignársele sin ninguna duda la paternidad del *ars dictaminis* medieval.

La otra obra de Alberico sobre este particular lleva por título *Breviarium de dictamine* (Murphy, 1986: 216-218), El *Breviarium* tratará de las cartas y sus formas, la *amplificatio* y una sección sobre el ritmo, que sirve de nexo entre la prosa silábica y el ritmo de la prosa.

Ya en Bolonia, enclave donde se traslada el centro teórico sobre el arte epistolar (Murphy, 1986: 219 y ss.), nos interesa la obra de Adalberto Samaritano (*Praecepta dictaminum*, 1111-1118) (Murphy,

1986: 220 y ss.) porque distingue tres tipos de carta según los destinatarios y porque se centra en uno de los aspectos pragmáticos de estas composiciones como son los saludos.

Hugo de Bolonia (*Rationes dictandi prosaice*, 1119-1124) (Murphy, 1986: 220), además de distinguir el dictamen prosaico del dictamen métrico, vuelve a insistir en los tipos de carta acordes con sus destinatarios, e incluso consigna las formas gramaticales de esta salutación, aunque vacila al tratar la salutación como una parte de la carta –por un lado, no la menciona como parte, ya que sólo distingue el exordio, la narración y la conclusión; por otro, la compara con el exordio y la conclusión en su eficacia para captar la benevolencia del lector–. Tal es la importancia que concede Hugo a la salutación que la mayor parte de su tratado lo dedica a ésta y a la descripción de las partes de la carta. En el capítulo décimo expone una vasta tipología de saludos, que pasan, por ejemplo, desde el saludo del Papa al emperador hasta el saludo de una ciudad a otra, sea ésta hostil a enemiga, pasando por los saludos a un maestro, a un amigo, a un soldado, etcétera. Esta tipología nos importa porque Hugo no se limita a poner meros ejemplos, sino que crea auténticos modelos para ser empleados de forma literal bajo la forma de *reproductio*, hasta tal punto de que es el primero que recoge un término específico para las colecciones de cartas (*dictamina*) que queda separado de los tratados teóricos (*ars dictaminis*).⁵²³

Las *Rationes dictandi*, (Murphy, 1986: 228- 231), de autor anónimo (h. 1135), un manual del arte epistolar en toda regla, vuelve a concederse un especialísimo interés a la *salutatio*, que ocupa casi la tercera parte de libro. Establece cinco partes en una carta: *salutatio*,

⁵²³ Murphy aprovecha para señalar las distinciones terminológicas en lo tocante a las cartas que existían hacia 1124 (Murphy, 1986: 227): *dictamen* (el conjunto de escribir, tanto en prosa como en verso o, también formas mixtas), el *dictamen prosaicum* (la escritura de cartas en prosa, o por extensión, cualquier escrito en prosa), el *ars dictaminis* (el tratado o manual sobre la escritura de cartas), el *dictator* (el maestro de las *artes dictaminis*) y el *dictaminum* (colección de modelos epistolares).

benevolentiae captatio, narratio, petitio y conclusio, a cada una de las cuales dedica un capítulo (del V al IX, respectivamente). Define este tratado la *captatio benevolentiae* como "una cierta ordenación adecuada de las palabras para influir con eficacia en la mente del receptor." (Murphy, 1986: 230).

El esquema ciceroniano de las partes del discurso ha encontrado ya equivalencias en la concepción de la carta según los boloñeses (Murphy, 1986: 232-233; Vilaplana, 1991). El exordio (y sus funciones tradicionales) se divide en dos partes, que serán las consideradas esenciales por todos los autores: *salutatio* (que capta la atención) y *captatio benevolentiae* (que mantiene al receptor receptivo y bien dispuesto). Se presta muy poco interés tanto a la *narratio* como a la *petitio* o la *conclusio*.

Las doctrinas básicas del *ars dictaminis* están ya plenamente establecidas hacia 1140 (Murphy, 1986: 221), y ya no habrá más que diferencias de matiz, y no de sustancia. La tendencia posterior en Italia llevará al *ars dictandi* a la total automatización. Lorenzo de Aquileia (Murphy, 1986: 265 y ss.) en su *Practica sive usus dictaminis* (¿1300?), por ejemplo, recoge toda la tradición anterior. Pero ahora la escritura de cartas está al alcance de cualquier sabedor de los rudimentos de la escritura, y no queda restringido a aquellos con un dominio teórico o artístico especial. Los modelos son cerrados con cláusulas alternativas. Se enumeran varios términos para empezar, una serie de verbos y una serie de cláusulas para acabar.

No obstante, a nosotros también nos interesa esa derivación hacia los modelos, porque tendrán acogida también en tópicos formularios de procedencia similar a los de las composiciones con carácter oral transmitidas por los juglares. Por eso es muy atinada la observación que hace Zumthor sobre la retórica y la composición de la obra. Dice Zumthor (Zumthor, 1989: 251-252) que en las *artes dictandi* se insistía mucho en la importancia del exordio para los aspectos compositivos y

estilísticos. En la literatura destinada a la ejecución ante un público — nosotros también diríamos que en la literatura como comunicación diferida— es necesaria una fuerte marca que separe el mensaje poético de los mensajes ordinarios que las *artes dictaminis* parecen indicar: "¿*Dentro de* la perspectiva de una actuación, lo que más importa, en efecto, no es esa señal inicial, que separa el flujo de los mensajes ordinarios, al que comenzando así, declara situarse en el plano de lo atemporal?" (Zumthor, 1989: 251-252)

C. ARS PRAEDICANDI

Las *artes praedicandi* son los tratados retóricos medievales más próximos a la concepción clásica, basada en el discurso oral (Albaladejo, 2001c: 642; cf. Gómez Alonso, 2001), y poseen una dimensión pragmático-perlocutiva (Albaladejo, 2001c: 643).

La predicación era uno de los medios de los que disponía la Iglesia para la educación del pueblo (Riché, 1979: 320-325; Sanz Sancho, 2002: 190), por lo que el *ars praedicandi* puede ser considerada la retórica de los cristianos (Florescu, 1982: 92). No obstante, puede afirmarse, con Vittorio Coletti, que no se limita sólo a la difusión de la doctrina, sino también es un modo de aprehensión del lenguaje: "la prédication, surtout celle qui s'adresse au peuple, est l'un des plus puissants moyens de diffusion, non seulement de la Parole Chrétienne, mais de la parole tout court." (Coletti, 1987: 56 ; cf. Owst, 1966: 3).

Vasile Florescu afirma (Florescu, 1982: 93) que el público ya estaba convencido doctrinalmente, con lo que el predicador no tenía que atender tanto al convencimiento como a la ilustración correcta del dogma. La predicación, por consiguiente, estaba más vinculada a aspectos dialécticos que a aspectos retóricos (Florescu, 1982: 93). Sin embargo, esta opinión no es compartida por todos los críticos, pues la persuasión es un factor nada desdeñable en la comunicación sermocinatoria (Longère, 1983: 12). Por eso, compartimos la distinción

de Coletti entre la lengua de la liturgia y la lengua de la predicación: “La prédication est un acte de communication horizontale qui a pour fonction de persuader les destinataires et qui, par conséquent, ne doit pas échapper, de moins ouvertement, à leur compréhension.” ?” (Coletti, 1987: 18). La lengua de la liturgia, por el contrario, supone un ritual lingüístico (Coletti, 1987: 18-19): es rito y plegaria, pero en ningún caso es comunicación. A ello se debe el que en la liturgia se emplease una lengua que los fieles no comprendían. Aunque la Iglesia era contraria a la utilización de la lengua vulgar para las lecturas y la liturgia, no estaba lejos de considerar la lengua vernácula conveniente, sobre todo en la predicación (Coletti, 1987: 53).⁵²⁴

En cuanto a la historia de las *artes praedicandi* (Bruyne, 1958: II, 56-75; Murphy, 1971: 71 -81; Murphy, 1986: 281 y ss.; Lecoy de la Marche, 1974: 3 y ss; Longère, 1983: 195-202 ; Camargo, 1986: 113-114; Varios, 1998: 158-161), la predicación fue un arte conocido y practicado por los autores patristicos y medievales, aunque no es hasta el siglo XII cuando empiezan a difundirse las *artes praedicandi* (Longère, 1983: 12).

En la historia de la predicación cristiana pueden distinguirse tres fases: la primera, empieza con el mismo Jesucristo y es continuada por Pablo de Tarso. La segunda fase puede constituirse en torno a *De doctrina cristiana* (426) de San Agustín (Murphy, 1986: 281; Camargo, 1986: 111-113). Desde este libro hasta el siglo XIII, tan sólo aparece alguna observación general y esporádica en algún libro de Gregorio Magno, Rábano Mauro, Guiberto de Nogent y Alano de Lille (Murphy, 1986: 281). La tercera fase comienza en la primera mitad de siglo XIII, en la que aparecen teorizaciones temáticas sobre la predicación

⁵²⁴ La influencia de la predicación en la literatura no ser haría esperar: “Le choix du clergé, de développer dans la prédication en langue vulgaire surtout les contes, les “histoires” et les *exempla*, sera, certes, extrêmement favorable à l’impact social des sermons et à l’histoire littéraire.” (Coletti, 1987: 73)

(Murphy, 1986: 281 y ss.). El manual que mejor ejemplifica todos estos tratados es la *Forma praedicandi* de Roberto de Basevorn, que data de 1322.

Edgar de Bruyne, basándose en los tratados del siglo XIV, (De Bruyne, 1958: II, 57) nos afirma que los sermones estaban influidos "por la retórica antigua, las artes poéticas del siglo XII y la mentalidad dialéctica de las Sumas." Las Artes de la predicación se centran en el discurso cuando estudian "su estructura (*dispositio*), su expresión (*elocutio* = *coloratio*) y su recitación (*pronuntiatio* = *vocis discretio et gestus convenientia*)." (Bruyne, 1958: II, 58). La estructura tiene una fuerte impronta retórica que "evoca [...] las *partes orationis*: que son, el exordio, exposición, división de la causa en sus elementos principales (*partitio*), la argumentación que consiste en fijar sus propios razonamientos (*confirmatio*) y en refutar las objeciones del adversario (*reprehensio*) y finalmente la peroración (*peroratio*) que comprende una recapitulación de lo que precede (*recapitulatio*) y una llamada al sentimiento (*indignatio et miseratio*). Los predicadores descuidan o, más bien, reducen la exposición; por el contrario desarrollan el exordio que comprende [...] la exposición del tema, el protema, la súplica y la recapitulación (*introductio*)." (Bruyne, 1958: II, 58) "Todos los elementos del sermón ponen de relieve su construcción formal: de hecho, es una poderosa arquitectura en lo que hace pensar el sermón medieval, simple y complicado como una catedral." (Bruyne, 1958: II, 59) La manera de empezar el sermón ha de intentar captar la simpatía del auditorio (*auditus allectio*), así como invocar a la ayuda divina (*oratio*) (Bruyne, 1958: II, 67).

Dadas estas afirmaciones de De Bruyne, extraña la opinión de Vasile Florescu, que, en su tónica de asignar a los sermones una tónica meramente didáctica al pensar que la influencia al receptor no podía darse en oyentes ya predispuestos doctrinalmente, piensa que el

contenido ideológico de los sermones, en la práctica, se limitaba al *exemplum* (Florescu, 1982: 92).⁵²⁵ Sin embargo, concede alguna importancia a los mecanismos que atraen a los receptores: “La sympathie du public était obtenue par la *jocatio opportuna*, des blagues et des jeux de mots souvent grossiers” (Florescu, 1982: 92). Además, en paralelismo con la invocación a las musas de los antiguos, la bienaventuranza se ganaba por una *oratio* o *invocatio Dei*, a la que el auditorio solía ser invitado para tomar parte (Florescu, 1982: 92).

Pero la postura de Florescu no es, ni mucho menos, la predominante en los estudios sobre el sermón medieval.⁵²⁶ Por ejemplo, ya en uno de los pilares en el estudio de la predicación medieval como es *La chaire française au Moyen Âge. Spécialment au XIII^e siècle d’après les manuscrits contemporains* de Lecoy de la Marche, que data de 1886 (Lecoy de la Marche, 1974), se dedica al tratamiento del auditorio por extenso (Lecoy de la Marche, 1974: 206 y ss.): “Les auditeurs son ordinairement nombreux au XIII^e siècle: la foi, vive encore, réunit des populations entières autour du prédicateur.” (Lecoy de la Marche, 1974: 206) El método, claro está, varía según el auditorio sea de clérigos o de laicos (Lecoy de la Marche, 1974: 206): para los primeros se reservaba un estilo elevado, mientras que a los segundos se les dedicaba explicaciones familiares, prácticas e improvisadas (Lecoy de la Marche, 1974: 207).

Ya desde el comienzo mismo del sermón el orador se dirige al público: “L’orateur, en commençant, nomme les assistants selon leur qualité, *fratres, fratres carissimi*, ou *bele gens, bele segnors, bele douce gent, signor et dames*, etc. (Lecoy de la Marche, 1974: 211). Para Lecoy de la Marche, incluso, existe una posible relación entre el inicio de un sermón –teniendo en cuenta que había sermones en verso– y el inicio de

⁵²⁵ Naturalmente, la incidencia de los *exempla* sermocinatorios en los *exempla* de la literatura será crucial. Para este asunto, véase Owst, 1966: 16 y ss., 149 y ss.

⁵²⁶ Para un estudio detenido e la predicación en el Medievo, son imprescindibles las siguientes obras: Coletti, 1987; Longère, 1975; Longère, 1983; Zink, 1976.

un cantar de gesta (Lecoy de la Marche, 1974: 211), ya que en ambos el enunciador se dirige al público para que esté atento y en silencio.

A continuación, Lecoy de la Marche analiza minuciosamente la estructura del sermón⁵²⁷ (Lecoy de la Marche, 1974: 289), dividido en tema, protema (terminado con una invocación), desarrollo del tema, *exemplum*, peroración y fórmulas finales. El tema era en latín y se limitaba, frecuentemente, a una frase (Lecoy de la Marche, 1974: 289). El protema, que no era imprescindible, puede contar con un rasgo de humildad, de elegancia, o cuestiones conexas, y acaba con una petición de inspiración (Lecoy de la Marche, 1974: 293-295). El desarrollo (Lecoy de la Marche, 1974: 295-298) sirve para explicar el texto, y los *exempla* (Lecoy de la Marche, 1974: 298-305), que se utilizan sobre todo a partir del siglo XIII (se utilizan cuando el auditorio pueda estar ya cansado: “Ils sont un des moyens les plus efficaces et les plus commodes pour agir sur l’imagination du peuple” (Lecoy de la Marche, 1974: 298). Las plegarias (Lecoy de la Marche, 1974: 305-306) se dirigen a obispos, reyes, difuntos, familiares; luego vienen las oraciones (Lecoy de la Marche, 1974: 306-307) y, por último, la despedida (Lecoy de la Marche, 1974: 307).

Desde luego, los *exempla* fueron uno de los procedimientos retóricos que tuvieron un lugar privilegiado en el arte oratorio del medievo (Longère, 1975: I, 58). El *exemplum*, claro está, era un método de enseñanza moral anterior al cristianismo, pues lo practicaban los pueblos orientales, los griegos y los latinos. Ya en las escuelas, se enseñaba su uso a los futuros oradores (Longère, 1975: I, 58).

Los tratadistas, como no podía ser de otro modo, muestran la vinculación del sermón con la retórica clásica tanto en los aspectos compositivos del sermón como el objetivo común a la predicación y la retórica que era la persuasión (Varios, 1998: 158-161), y subrayan las

⁵²⁷ Aunque la técnica de composición de los sermones no era totalmente uniforme (Longère, 1975: I, 52)

partes en las que este se ha de dividir (cf. Cátedra, 2001; Albaladejo, 2001c: 645-646): prólogo (por medio del cual el predicador pretende captar la atención del público), tema (fragmento bíblico sobre el que va a tratar el sermón), división (que establece el plan del sermón y elabora los puntos que va a tratar éste), desarrollo (que puede efectuarse a través de la prueba y/o la ejemplificación con los procedimientos más variados (citas, razonamientos, alegorías, exempla, etc.). Otros autores, a su vez, añaden otras partes: pedir el auxilio divino y la conclusión (para activar la memoria del oyente, exhortar a la devoción y al temor de Dios, etc.).

Como afirma James J. Murphy, "el cristianismo comienza con su predicación" (Murphy, 1986: 275), pues es el mismo Jesucristo el que empieza a predicar en sus primeras apariciones públicas. Por lo tanto, la predicación no es un arte nacido en la Edad Media, sino que procedía de la liturgia judía y que el Jesucristo contaba con una cultura conocedora de este procedimiento retórico. El culto de las sinagogas (Murphy, 1986: 275, 277 y ss.) poseía una forma estable doscientos años antes del nacimiento de Cristo. Contaba de tres elementos: la oración, la lectura bíblica y la exégesis de las Escrituras. Todos ellos eran elementos orales. Por lo tanto, la fórmula aceptada desde siempre era la lectura de un texto, sí, pero seguida de un comentario. Así, Jesucristo ingresó, en su vida pública, en una comunidad habituada a la predicación (Murphy, 1986: 278).

Cristo, por lo tanto, no hace sino utilizar un enorme caudal metodológico retórico-gramatical procedente de una comunidad dedicada a la lectura y al debate oral, en contraste con los retóricos griegos y romanos, que siempre se dirigían a grupo selectos. Por eso la predicación tenía que surgir de una comunidad con una fuerte base teocrática (Murphy, 1986: 279). Este hecho tuvo una enorme influencia, qué duda cabe, en la predicación cristiana medieval. Además, no hay que olvidar que el mismo Jesucristo induce a sus seguidores a

comunicar sus ideas por medio del lenguaje (Murphy, 1986: 279 y ss.), con lo que las enseñanzas cristianas, a diferencia de las judías —y también de las grecolatinas—, se abren a un tiempo y un espacio ilimitados. En resumen: la teoría de la predicación tiene su primer hito en el mismo Jesucristo y sirvió como pauta para los modelos posteriores (Murphy, 1986: 281).

La división del discurso según la capacidad del auditorio, precepto sermonístico esencial, aparece ya en el Evangelio de San Marcos, IV, 33-34 (Murphy, 1986: 284-285), como también la afirmación de la posibilidad de comprender la realidad divina por medio de la realidad humana (Murphy, 1986: 285 y ss.), que también se expresa por medio de parábolas.

Por otro lado, y siguiendo con los elementos técnicos de los que ha de partir obligatoriamente la predicación medieval, hay que tener en cuenta el uso de la Biblia como prueba apodíctica de convicción establecido por San Pablo (Murphy, 1986: 286-290), evangelizar sin artificios literarios para no desvirtuar el mensaje cristiano, a través no de discursos persuasivos por su sabiduría sino por la manifestación del Espíritu (II, 4), siempre con palabras claras (XIV, 19). Muchos de estos elementos no se encontraban en la retórica pagana. Una de las novedades estriba en que la eficacia de la predicación no proviene de la habilidad del orador, sino del don de la palabra de Dios (Hechos, XX, 32), lo que motivó que durante mucho tiempo los predicadores cristianos se preocuparon más del discurso predicado más que de la manera de predicarlo.

El segundo hito de la predicación cristiana la constituye *De doctrina cristiana* (426) de San Agustín (Murphy, 1986: 281, 290-298). San Agustín avanza un poco más en los aspectos retóricos y así, el libro IV de esta obra constituye una defensa de la retórica ciceroniana. San Agustín, crecido en una cultura influida por Cicerón y Quintiliano, recomienda a los predicadores el uso de la retórica clásica para

expresarse. Para San Agustín es muy importante el modo de hacer llegar a los oyentes al objetivo deseado por el predicador. Pero el obispo de Hipona insiste en el buen uso que han de hacer los hombres de esos signos convencionales para no apartar a los seres humanos de Dios. Así, la retórica no sería sino un empleo adecuado de esos signos para divulgar el mensaje cristiano, como se puede deducir de su *De catechizandis rudibus*. El humanismo agustiniano llega hasta tal punto que niega que la técnica sea el modo por el que se divulga el mensaje y tiene efecto: la interconexión se produce gracias al amor cristiano que es una cualidad innata tanto del orador como del oyente. Como parafrasea Murphy, "Dios controla el mensaje y el retórico escoge el medio" (Murphy, 1986: 297). Por lo tanto, la retórica no puede tener sólo un componente técnico, sino que se alimenta también de postulados teológicos y morales. San Agustín, por lo tanto, va mucho más allá de una mera defensa del uso de la retórica grecolatina, pues no olvida la gracia de Dios y que el auténtico conocimiento se encuentra en las Sagradas Escrituras. La gramática y la retórica son instrumentos evocadores del amor divino y fraternal. En este sentido, la labor de Agustín de Hipona fue única.

Guiberto escribió su *Liber quo ordine sermo fieri debeat* antes de 1084, y hace hincapié en que el sermón debe dirigirse a varios tipos de oyentes, tanto ignorantes como cultos, y que debe servir de provecho a ambos, así como incide en el valor de la espiritualidad personal para ganar elocuencia ante los oyentes, una espiritualidad vivida y el uso de los cuatro sentidos de la interpretación bíblica como materia inventada de todo sermón y la posibilidad de interpretación múltiple.

Alano de Lille (Murphy, 1986: 310-316), en *De arte praedicatoria*, insiste en que los temas han de presentarse de modo diferente según la condición de los oyentes. El método que sigue es el de presentar un sermón parecido a los de Gregorio Magno. Es ya una característica típica del siglo XII el uso exhaustivo de la *divisio* –con especial querencia

a la división tripartita–, la *auctoritas* –la inclusión de citas textuales de "autores" es apabullante en algunas secciones– y la *correspondentia*. Alano define la predicación, nos explica su relación con las Sagradas Escrituras, establece la fe y la moral como sus temas esenciales, la distingue de otros tipos de discurso y nos prepara para el uso de las autoridades. Alano de Lille concede gran importancia a los ejemplos para asimilar la doctrina. A continuación, va explicando cada uno de los términos de la definición. Realiza también alguna observación sobre la función moral de la predicación en bien del oyente. Rechaza explícitamente el discurso adornado y teatral. Pasa luego a distinguir tres tipos de predicación: de palabra (como hizo Jesucristo), por escrito (como San Pablo) y por las obras (como cualquier acción de Jesucristo). En cuanto a la forma, cualquier manera de predicar ha de emanar de los libros de autoridades teológicas desde las Sagradas Escrituras, sobre todo aquellos con fuerte connotación moral. La benevolencia del receptor se gana por medio de la humildad del emisor y por la selección en el discurso de elementos que lleguen al corazón de los oyentes y lo enriquezcan. En cuanto a las autoridades, son elementos auxiliares de la exposición, siempre sin que distraigan la atención del oyente por su dificultad o por la aversión de los oyentes, aunque sí es posible emplear citas de autores paganos.

La tercera fase de la predicación medieval, que comienza en la primera mitad de siglo XIII, es en la que aparecen ya , las teorizaciones sistemáticas sobre la predicación (Murphy, 1986: 281 y ss.). El manual que mejor ejemplifica todos estos tratados es la *Forma praedicandi* de Roberto de Basevorn, que data de 1322. Sabemos, así, que en 1120 el género está establecido, y que cuenta a mediados de siglo con gran desarrollo, con una terminología técnica fijada y una organización estable.

Alejandro de Ashby (Murphy, 1986: 318-324) comienza con un pasaje con regusto de retórica ciceroniana: "En todo escrito y en todo discurso, el hombre sabio procura que sus lectores u oyentes estén dóciles, bien dispuestos y atentos". Además, hace una división del sermón en prólogo, división, prueba y conclusión. La materia del sermón será la proposición y la autoridad. El prólogo consigue que los receptores estén atentos y dóciles. La división establece el plan del sermón, y debe ser ponderada para no cansar ni confundir a los oyentes, amén de ratificada por medio de autoridades o razones. La prueba tiene en cuenta la cultura de los oyentes: cuando hay entre los receptores cultos e incultos se ha de ser cauto en el uso de las autoridades y las pruebas; puede presentarse una alegoría encantadora y un ejemplo placentero, con el fin de que los cultos saboreen la alegoría y los ignorantes se beneficien del ejemplillo; por último, el orador debe insistir tanto en la exhortación de la virtud como en la reprensión de los vicios. En cuanto a la conclusión, aconseja una breve recapitulación para que los oyentes se queden con lo más importante, muestra la utilidad de imbuir miedo al castigo y, cómo no, anima a mostrarse devotos con Dios.

Hace también un breve repaso de la pronunciación: debe ser modesta, humilde, agradable y congruente, siempre siguiendo el plan del sermón y la índole del tema. Por último, finaliza su tratado con muestras de sermones, de las cuales sólo se conservan algunas, interesantes por ver su plan de organización, que suele comenzar con una cita de la Biblia y luego se desarrolla con la *amplificatio*. La obra de Alejandro tiene gran interés: insiste en el modo de predicar y no en la materia, establece teóricamente la organización y aporta ideas sobre la división y la prueba que luego serán corrientes. Parece que su tratado refleja un modelo de predicación mucho más estable y admitido por los predicadores como modelo casi preceptivo. Y este será el inicio de un enfoque radicalmente nuevo. En lo que se refiere a la división, sus

teorías no son nuevas. Pero lo interesante precisamente es que están vinculadas a Aristóteles, Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium*

Tomás de Salisbury (Murphy, 1986: 324-333) explica términos como *thema*, *antethema*, *divisio* y compara la tarea del predicador con la del orador de la retórica. Trata también asuntos como la persuasión y la disuasión, y las comparaciones entre la predicación, retórica, poesía o teología son constantes.

El tratado tiene los elementos típicos del Renacimiento de finales del XII: la relación entre las artes, la relación entre cultura antigua y moderna (cita la Biblia, pero también a Horacio, la *Rhetorica ad Herennium* y a los gramáticos).

Las dos partes en las que se divide la obra son bastante desiguales: la primera trata de cuestiones generales como la relación de la predicación con la teología y otros asuntos. La segunda, sobre las "las cosas que es necesario considerar en la predicación artística", y que abarcan materias tales como la distinción entre retórica y predicación, los prólogos, sobre la *inventio* y sus partes, sobre la narración, sobre el modo de variación en narraciones y parábolas, sobre la narración artística, sobre la persuasión, sobre la división, sobre las falacias respecto de la predicación, sobre la persuasión, sobre la memoria, sobre la distribución, sobre el estilo o sobre el epílogo.

Las comparaciones entre la predicación y las *partes orationis* y las operaciones retóricas de la retórica romana son constantes. Las aportaciones originales aparecen, pues, en la segunda parte, que denota un conocimiento perspicaz de la tradición retórica romana y del nuevo género de predicación. Empieza con el propósito de comparar la predicación con los discursos retóricos y las obras de los poetas. En lo que se refiere a estos últimos, Tomás afirma que si los poetas dividen sus poemas en tres partes (proposición, invocación y narración), los predicadores operan de la misma manera al dividir el sermón en un

tema del que se derivará el texto del sermón, la súplica a Dios para llegar con acierto a los oyentes y la narración del tema. Rastrea la práctica de la invocación y compara la costumbre de petición de ayuda divina de los tiempos actuales con la práctica de la invocación en los filósofos paganos como Platón. Esa invocación en los sermones es señal de un mensaje gozoso que hace posible acercarse al "final feliz" de los poetas.

Luego pasa a reconocer que es más fácil relacionar la predicación con la retórica que con la poesía, si tenemos en cuenta la división de los discursos de los oradores. Además, el fin del predicador y el del orador son análogos, ya que ambos tratan de persuadir. La conclusión a la que llega Tomás era inédita desde San Agustín: la doctrina retórica, por lo tanto, es necesaria para el orador.

No podemos, desde luego, detenernos en casa aspecto de la *Summa*, sino tan sólo en alguno de los elementos significativos para nuestro estudio. Por ejemplo, la necesidad de la división del sermón para que los oyentes lo entiendan bien. Tal división es natural, pues se hace también en los libros al separarlos en capítulos y secciones. La división no debe llegar, empero, al punto de poder confundir al auditorio. Cada miembro de la división debe estar acompañado de una autoridad bíblica como elemento de prueba. También en esto se tiene en cuenta al auditorio, ya que recomienda que no se descienda demasiado en el detalle de la cita. Asimismo, vuelve a hablarnos de la división cuando trata de la memoria: la división ayuda más a la memoria de los oyentes que a la del orador. También el estilo ayuda a recordar al auditorio lo que ha oído.

Tomás organiza el "sermón artístico" de la siguiente manera: plegaria inicial para solicitar la ayuda divina; protema (presentación del tema); tema (enunciado de una cita bíblica); división (enunciado de las partes del tema); desarrollo de los elementos citados en la división; y conclusión, que no es una parte integrante del sermón. Nótese que nos

encontramos ya con todos los elementos del sermón temático o universitario predominante hasta la Reforma. El interés del siglo XII por las relaciones entre las distintas artes; el auxilio de la teología, la importancia de la dialéctica, la gramática o incluso la física para el desarrollo de las ideas, y la retórica como elemento canalizador para conducir las al pueblo; el modo artístico como género independiente, todos ellos son elementos que pueden apreciarse en la *Summa* de Tomás.

Luego vendrán otros teóricos de la predicación de principios y mediados del XIII. El denominador común de todas estas *artes praedicandi* (ya pueden recibir, como género establecido, tal nomenclatura) (Murphy, 1986: 338-339) es la especificación de una materia y el establecimiento de un plan dispositivo de los sermones divididos en un protema (o antetema) seguido de una oración, luego de un tema o cita bíblica con una división y subdivisión amplificada de distintos modos. Algunos propusieron una conclusión, pero luego el resto de autores abandonó esta idea.

La *Forma praedicandi*, de Roberto de Basevorn, que constituye, como hemos indicado más arriba, el modelo típico del *ars praedicandi*. Tanto es así, que Murphy presentará un detalladísimo resumen de esta obra (Murphy, 1986: 339, 350-361). Nosotros sólo destacamos los procedimientos (él los denomina "ornamentos") para ganarse al público (Murphy, 1986: 355). El predicador puede atraer a los oyentes de seis maneras diferentes: comenzar con alguna cuestión sutil e interesante; empleando la causa desconocida de algún decir; ajustándolos con algún ejemplo o cuento de terror; mostrando con alguna anécdota o ejemplo que el demonio siempre intenta impedir que se escuche la palabra de Dios; mostrando que la palabra de Dios es signo de predestinación hacia el bien de los oyentes; diciendo a los oyentes que no predica para ganar limosna, sino para convertirlos.

Tomás de Todi (*Ars sermocinandi*) (Murphy, 1986: 346-347), por último, es original porque es el único autor del *ars praedicandi* que propone que se utilice el "ritmo" en la predicación. Para formar ese ritmo se siguen cinco reglas: el primero, que el ritmo ha de acomodarse al "placer auditivo del público". Las reglas restantes son instrucciones para manejar los miembros de una o varias sílabas. También define y clasifica doce clases de ritmos (desde dos palabras hasta diez).

3.1.6 LA INFLUENCIA DE LA PRECEPTIVA RETÓRICO-POÉTICA EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA MEDIEVAL

Parece evidente la influencia de la preceptiva retórico-poética en la producción literaria medieval (Kelly, 1978; Deyermond, 1980b: 6) en las obras clericales y parece admitida de forma tácita —aunque no sistemáticamente— en las obras épicas y folclóricas. Por supuesto, el paso de estas últimas a formas escritas aumento las "relaciones e interferencias" con el estilo de las obras clericales (Zumthor, 1972: 51-52; Zumthor, 1975: 95; López Estrada, 1984: 12). No podía ser de otro modo tratándose de autores cristianos: "They came to terms with rhetoric in the first instance because in the late Roman world it was virtually the only training towards literacy available." (Dronke, 1984b: 8).

Las diferentes artes que suponen un dominio del lenguaje en la Edad Media, con sus sólidos sistemas teóricos, tuvieron un papel preceptivo que formó el gusto de los hombres cultos, a lo que se añade que este gusto no era particular de un país, sino que es extensible a todo el ámbito románico (Zumthor, 1970: 62; López Estrada, 1983: 149), que confiere a la cultura medieval un gusto marcadamente intertextual (Zumthor, 1972: 75-82).

Ni que decir tiene que esta aplicación de principios artísticos empezó a emplearse para producir en las letras latinas (Paul, 1973: 232; López Eire, 1995: 15-16n.), pero se extendió y difundió también en obras en lengua romance. Y esa aplicación de la teoría literaria crecería en la medida en que los autores tenían mayor conciencia creadora (López Estrada, 1983: 150).

Lo auténticamente complicado es demostrar documentalmente ese conocimiento retórico-poético y su influencia en la creación literaria. Pero parece demostrado que en los centros en los que ha habido esa enseñanza (en escuelas y universidades primero, luego también las cortes) aparece una amalgama más tangible en la que la literatura es una actividad frecuente e incluso predominante (López Estrada, 1983: 131)

En lo que toca a la literatura en lengua vernácula, hasta muy tarde fue una literatura hecha exclusivamente para ser cantada, recitada o declamada. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XII la declamación va cediendo poco a poco paso a la lectura. Dado que estas obras se dirigían a públicos muy concretos, reunidos para escuchar la obra, los efectos que se buscaban eran similares a los del arte oratoria (convencer, divertir, consolar, mover a la piedad), y no tenía nada que ver, por tanto, con el lector aislado que lee un texto definitivo y fijado (Paul, 1973: 243-244). Estas obras son interpretadas por los juglares. Según Jacques Paul, a partir del siglo XII,⁵²⁸ los juglares son laicos y, como no saben leer, aprenden las obras de oído. Otros, más cultivados, adaptan diferentes episodios según el gusto del auditorio, rehacen versos y tiradas enteras, introducen nuevos episodios... (Paul, 1973: 245) hasta el punto de no distinguir ya fácilmente a los intérpretes de los autores. A partir del siglo XII y, sobre todo, en el siglo XIII, los clérigos también se unirán al cultivo de la poesía en lengua vernácula.

⁵²⁸ No parece totalmente ajeno a este hecho el influjo del Renacimiento francés (López Estrada pone de relieve, 1983: 152-153).

El siglo XII parece constituir el eje de inflexión en la tendencia de influencia retórica, porque muchas obras narrativas, sobre todo a partir de ese siglo, se inspiran en preceptos de la *dispositio*, especialmente en el exordio (Zumthor, 1972: 53).

Los escritos en lengua vernácula anteriores al siglo XII no estaban dirigidos a los lectores (Auerbach, 1993: 284 y ss.), pues los lectores bastante tenían con su educación para aprender a leer el latín. Erich Auerbach llega al punto de afirmar que "Even the most profoundly popular poetry that has come down to us from the early Middle Ages includes forms of classical origin." (Auerbach, 1993: 284). Por eso, no es de extrañar que el brillante estudioso alemán afirme que tuvo que existir una colaboración y desarrollo común entre clérigos y juglares (Auerbach, 1993: 285), que hacia el siglo XI podían desarrollar estas dos funciones en una única persona. Los clérigos, según Auerbach, componen obras hagiográficas en lengua vernácula, y precisan juglares para recitarlas; o, en otras ocasiones, son ellos mismos los que recitan sus obras y aprenden de los métodos de los juglares. Porque los clérigos tuvieron que aprender muy pronto lo importante que era la épica popular profana para el público (Auerbach, 1993: 286).

3.2 EL INFLUJO DE LA LITERATURA ORAL.

“¿No es el texto, y sobre todo el texto oral, un territorio cómplice?” (Antonio Muñoz Molina: “Carlota Fainberg”, en *Varios: Cuentos de La Isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994: 186)

3.2.1 EL ESTATUTO CIENTÍFICO DE LA ORALIDAD

El análisis de la oralidad de la literatura oral conforma un campo disciplinar⁵²⁹ importantísimo cuyo estudio no es solamente un estudio arqueológico de fenómenos extraños y más o menos folclóricos, sino que afecta a las más variadas producciones poéticas humanas en todo tiempo y en todo lugar (Finnegan, 1992: 3). Es de reseñar que la importancia del hecho oral se da ya en los orígenes del movimiento estructuralista, como queda de manifiesto en la obra de Saussure —y de alguno de sus contemporáneos como Henry Swett, que incidió en el “habla” como elemento esencial de la investigación lingüística (Ong, 1995: 5).

Y es que las profundizaciones en múltiples variantes de la oralidad ha contado con grandes investigadores (Ong, 1995: 6; Havelock, 1996: 47-59) y el acercamiento científico a su estudio se ha realizado desde los campos más diversos, desde los estudios clásicos a los medievales, pasando por los análisis antropológicos (Gentili, 1989: 4), aunque cada vez son numerosos los acercamientos desde las nuevas tecnologías y la informática (R. Fowler, 1984; December, 1993).

Los estructuralistas analizaron la oralidad, aunque siempre comparándola con la escritura. Los caminos de la investigación parece que se enfocan ahora por estudiar la comparación entre la verbalización oral primaria y la verbalización escrita, como ocurre con los estudios de

⁵²⁹ Disciplinar, pero también interdisciplinar o transdisciplinar, porque las investigaciones sobre la oralidad se han nutrido frecuentemente con aportaciones procedentes de otras áreas de estudio (Finnegan, 1992: XX-XXI; Havelock, 1996: 36; Nicolaisen, 1995: 2).

Jack Goody, Chaytor, Ong, McLuhan, Haugen, Chafe o Foley. Otra senda estaría avalada por los estudios son los de Milman Parry, Albert B. Lord o Eric A. Havelock, a lo que se unen las interesantísimas investigaciones sobre la literatura oral de Ruth Finnegan o de Paul Zumthor.

Al margen de algunas aportaciones más o menos esporádicas y concretas, alguna de ellas reseñada más arriba, el planteamiento científico sobre el problema de la oralidad se desarrolla a partir de 1963 (Havelock, 1996: 48 y ss). Según Havelock, una serie de acontecimientos marcarán la toma de conciencia del problema de la oralidad.

Entre 1962 y 1963 surgieron cinco obras de autores de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos sin ninguna relación explícita y aparente entre ellos: *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss, el artículo “The Consequences of Literacy”, de Jack Goody e Ian Watt, *La Galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan, *Animal Species and Evolution* de Ernst Mayir y, por último, *Prefacio a Platón* de Eric A. Havelock. En todas estas obras aparece, de una manera u otra, el papel desempeñado por la oralidad en la cultura de la humanidad. La explicación a esta preocupación común, según Havelock, puede deberse al poder que ejercían medios de comunicación como la radio, que rompía los límites del auditorio físicamente presente para extenderlo a un abanico de posibilidades de recepción prácticamente incalculables (Havelock, 1996: 55 y ss.). Los fenómenos de invocación a las masas por medios electrónicos habían vuelto a subrayar la importancia de la palabra hablada, aunque ya no se tratase de oralidad primaria: “Lo que había sucedido no era un retorno a un pasado primitivo sino un matrimonio forzado o unas segundas nupcias de los recursos de la palabra escrita y la hablada, matrimonio que reforzó las energías latentes en ambas partes” (Havelock, 1996: 58), lo que ha provocado que las relaciones

entre oralidad y escritura ya no tengan un análisis ni una interpretación simples.

Por otro lado, el descubrimiento de otras culturas tan distintas a la nuestra (Havelock, 1996: 62 y ss.) –que suponían tanto un cambio de visión personal y social como un cambio de visión cultural que nos hizo tomar conciencia de la escritura– empezaron ya con los informes y crónicas de los conquistadores y continuaron con la narración de los viajes de Hakluyt a finales del siglo XVI y del capitán Cook a finales del XVIII. Defoe editó su *Robinsón Crusoe* –un hombre alfabetizado obligado a vivir en “condiciones orales”–, a principios del XVIII; Rousseau publicó su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* a mediados del XVIII en el que hablaba del lenguaje natural y el lenguaje de la escritura⁵³⁰. Después, durante un siglo el único punto de vista era el de la cultura escrita, hasta que Malinowski se planteó en 1923 el lenguaje oral de los “primitivos” de la Polinesia como un modo de acción. Esta colisión, que en Malinowski tiene aún tintes despectivos, tuvo diferentes vertientes con otros investigadores que investigaron otras culturas “primitivas”. Tal es el caso de Lévi-Strauss (que enlaza históricamente lo oral con el pasado y lo escrito con el presente); Alexander Luria, por otro lado, optaba por la comparación entre individuos analfabetos e individuos alfabetizados pertenecientes a una misma cultura, y sus investigaciones conducían a posibles e interesantes conclusiones sobre el modo de conciencia distinto de la oralidad que cumple unas reglas propias. Entre 1950 y 1960 los filósofos oxonienses de corte analítico pueden ponerse en relación con las tesis de Luria y otras derivadas o semejantes donde la memorización es un instrumento indispensable para la emisión/proferencia de los enunciados performativos. En Canadá, donde se cuenta con un nutrido grupo de especialistas en

⁵³⁰ Derrida estudiaba este libro de Rousseau en un libro aparecido en 1967 (*De la gramatología*), en una fecha, por tanta, muy próxima a esa fecha fronteriza que Havelock apunta. Rousseau, cuando hablaba de Homero, anticipaba las tesis oralista –que nace en 1928– de Parry y Lord, que afirman que la oralidad emplea un tipo de lenguaje específico como son las fórmulas.

oralidad, Harold Innis abandonó sus investigaciones como economista para desplazar su atención al papel de la oralidad en las culturas del pasado, aunque su origen en la ciencia económica le sirvió para afirmar que, lo mismo que la actividad económica desempeña un papel esencial en la formación y dirección de la sociedad, los modos de comunicación desempeñaban un papel análogo en esa sociedad. Innis pensaba que en Canadá la alfabetización popular venía de la mano del menoscabo intelectual que suponían la prensa popular, que difundía un pensamiento superficial (y rápido) por medio de noticias espontáneas. Innis, desde un ángulo intelectual, establecía una clara relación entre esa difusión del papel barato y advertía del peligro de corrupción de este tipo de comunicación, y, desde un punto de vista personal, veía esa difusión como un peligro para los bosques canadienses. McLuhan será discípulo de Innis, aunque ambos hablen de cosas muy distintas: Innis hablaba de rotativas, mientras que McLuhan hablaba de la imprenta como motor del cambio social (cf. Cavallo, 1995: 9-10). McLuhan, ya desde el inicio de su libro *Capital* (McLuhan, 1985: 7 y ss.) se sentía continuador de las tareas oralistas de Parry y Lord —que nosotros veremos más adelante—, ya que, según el canadiense, en la época en la que él escribía el libro se estaba también en un periodo fronterizo en el que convivían dos formas en dos "eras" interactuantes, aunque en este caso el elemento nuevo y en disputa es el electrónico:

"*La galaxia Gutenberg* trata de señalar el modo en que las *formas* de experiencia, de perspectiva mental y de expresión, han sido alteradas primero por el alfabeto fonético, y por la imprenta después. La tarea que Milman Parry se impuso con respecto a las *formas*, en contraste, de la poesía oral y de la escrita, se extiende aquí a las *formas* de pensamiento y de organización en la experiencia social y escrita."

(McLuhan, 1985: 8)

Afirma McLuhan que, en la era actual —recordemos que el libro está publicado en 1962— hay muchos elementos culturales post-alfabetizados, hasta tal punto que un músico, por ejemplo, utiliza muchas formas de comunicación oral, lo que supone, de nuevo, un

cambio en nuestro conocimiento y nuestra manera de entender el mundo, que va pasando hacia lo visual (McLuhan, 1985: 28). Uno de los hechos que pueden derivarse de la preferencia de los hombres antiguos y medievales por la lectura en voz alta (McLuhan, 1985: 104-109) es la cercanía de la oralidad, pues lectura y "pronunciación" eran fenómenos paralelos —pueden servir de ejemplos la no existencia de una clara separación de palabras y la ausencia de signos de puntuación en los manuscritos—. La imprenta supuso, pues, un cambio de concepción en lo tocante a la originalidad o el estilo, (McLuhan, 1985: 109 y ss.), por no hablar del progresivo abandono de la memorización a medida que se va perdiendo la oralidad, que es incluso palpable en el paso de la oralidad y la escritura en culturas actuales (McLuhan, 1985: 115-116): se ha pasado de una concepción auditiva a una concepción visual (es muy representativa la expresión "memoria fotográfica"). Incluso la escritura y la gramática sirvieron en la Edad Media como sólido entrenamiento oratorio (McLuhan, 1985: 117-118). Por otro lado, las "sentencias" tan caras a la Escolástica también se explican en función de una pronunciación oral (McLuhan, 1985: 126-129). Las glosas de los libros y la iluminación de los mismos (al igual que la escultura) denotan la importancia de la memoria en la cultura medieval manuscrita (McLuhan, 1985: 133-135).

Walter J. Ong ha aportado algunas de las reflexiones más interesantes en el estudio de la oralidad (Ong, 1995). Lo primero que hay que analizar son las diferencias entre las culturas de oralidad primaria, es decir, aquéllas que no tienen un sistema de escritura⁵³¹ —y que son totalmente ajenas a ese sistema—, y las culturas que poseen ese sistema de escritura (Ong, 1995: 5-15; cf. Havelock, 1996: 95 y ss.; Lamíquiz, 1994: 128). Porque, qué duda cabe, ese cambio de lo oral a lo escrito imprime una manera distinta de pensar en los seres humanos:

⁵³¹ "persons totally unfamiliar with writing" (Ong, 1995: 6).

"I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, 'primary orality'. It is 'primary' by contrast with the 'secondary orality' of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print."

(Ong, 1995: 11).

El estudio de Ong es sincrónico, porque analiza culturas en coexistencia, pero también diacrónico, pues trata de ese proceso de cambio en Occidente que va de la lengua oral a los sistemas de escritura. Hace también un estudio de la emergencia en la sociedad actual de la oralidad secundaria, dominada por los medios de comunicación electrónicos, que combina elementos de la cultura escrita con elementos de la cultural oral.

Según Vidal Lamíquiz, las sociedades de tradición oral (Lamíquiz, 1994: 128-132) suponen un primer paso para distinguir al ser humano como un animal superior. El empleo del lenguaje tiene, esencialmente, una función práctica. La comunicación oral se enriquece con el apoyo pictórico (en la cerámica, en los tejidos de la ropa, en los adornos personales) y con el apoyo sonoro (instrumentos musicales). El niño en estas sociedades aprende a comunicarse junto con los rudimentos básicos de formación plástica y musical. Así, se va alcanzando paulatinamente una dimensión que va más allá de la función práctica de la comunicación: la comunicación imaginativo-simbólica, con el que, inevitablemente, nace la poesía oral, un proceso lingüístico que manifiesta la expresividad y la creatividad. El ritmo y la redundancia son elementos que ayudan a la memorización, que es el modo de conservación de lo oral en estas sociedades y que es marca básica y común denominador de estos grupos humanos. Se alcanza de esta manera una tercera dimensión en las sociedades orales, que es la finalidad didáctica, presente en adivinanzas, dichos populares, etcétera. Las sociedades de tradición escrita (Lamíquiz, 1994: 132-133), por su parte, superan a las sociedades de tradición oral, pero también

continúan muchos de sus principios. Parten de una escritura básica que sirve para la comunicación de orden práctico pero también para elaborar normas sociales o códigos legales. Luego puede adquirir un fin intelectual a través de la reflexión.

Las sociedades orales tienen como criterio de verdad el criterio genealógico de la tradición, mientras que las sociedades escritas se apoyan en el criterio bibliográfico de la autoridad (Lamíquiz, 1994: 133). En las culturas orales es muy importante la voz y el cuerpo; hay una unidad relacionante entre emisor y receptor; es más importante la inspiración que el análisis. La cultura escrita, en cambio, separan a emisor y receptor y la vista y el análisis se anteponen a la voz y la inspiración (García Barrientos, 1996: 19).

El capítulo tercero de *Orality and Literacy* lo dedica Walter J. Ong a los aspectos psicodinámicos de la oralidad (Ong, 1995: 31-77), y proporciona una lista de las características de las maneras que piensan y se expresan las personas que pertenecen a las culturas orales primarias a través de recursos narrativos vistos a la luz de la memoria. Uno de los aspectos esenciales a la hora de entender las culturas orales primarias es el sonido, en relación indisoluble con la coordenada temporal: "Sound exists only when it is going out of existence. It is not simply perishable but essentially evanescent, and it is sensed as evanescent." (Ong, 1995: 32). Otro aspecto capital de la oralidad primaria es la interrelación entre la palabra y la acción: "'primitive' (oral) peoples generally language is a mode of action and not simply a countersign of thought" (Ong, 1995: 32). En los pueblos de cultura oral se considera a las palabras como portadoras de un gran poder, poseedoras de un potencial mágico (Ong, 1995: 32-33). Dado que, en una cultura oral, uno sólo sabe lo que puede decir ("You know what you can recall" Ong, 1995: 33), los pueblos orales se valen para su expresión de procedimientos mnemotécnicos y formularios. "In a

primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence." (Ong, 1995: 34) Estos procedimientos son el ritmo, los patrones o moldes equilibrados (repeticiones, antítesis, aliteraciones, asonancias, epítetos y demás expresiones formularias), en fijaciones temáticas (la asamblea, la comida, el duelo, el héroe), en proverbios, además de una sintaxis favorecedora para la memoria (Ong, 1995: 34).

Las características de este pensamiento y de esta expresión en las culturas orales son las siguientes:

1. La expresión se produce más por adición que por subordinación (Ong, 1995: 37-38). Abundan, por tanto, las conjunciones copulativas y la "elaboración" es menos detenida que en la lengua escrita.
2. Esta expresión es más sumativa que analítica (Ong, 1995: 38-39). Esta característica está inherentemente ligada al uso formulario. Abundan los paralelismos de sintagmas o de oraciones, epítetos.⁵³² En el lenguaje escrito, por el contrario, se recurre al análisis.
3. Tiende a ser redundante (Ong, 1995: 39-41). El pensamiento precisa para ser expresado de una cierta continuidad, que en la escritura se manifiesta en la línea. Pero la lengua oral no tiene una línea para reencontrarse cuando el oyente se ha 'perdido', ya que el mensaje se ha escapado por el aire: "Redundancy, repetition of the just-said, keeps both speaker and hearer surely on the track." (Ong, 1995: 40) Esta no es solamente una característica externa de enunciación, sino que influye en el modo de pensamiento y concepción del mundo de las culturas orales (Ong, 1995: 40).

⁵³² "Traditional expressions in oral cultures must not be dismantled: it has been hard work getting them together over the generations, and there is nowhere outside the mind to store them." (Ong, 1995: 39)

4. Hay una tendencia al conservadurismo y al tradicionalismo (Ong, 1995: 41-42). Ya que las culturas orales primarias son conscientes de que todo lo que no se repite desaparece, su mente está configurada de tal manera que tienen a reproducir una y otra vez lo que tanto ha costado que perdure.
5. Si es necesario, el pensamiento se conceptualiza y, entonces, se expresa con referencias relativamente restringidas al ámbito humano (Ong, 1995: 42-43). Como la cultura oral carece de elaboradas categorías analíticas, conceptualiza y verbaliza su conocimiento asimilando lo ajeno a los acontecimientos humanos, familiares y/o inmediatos.
6. La expresión tiene a veces un tono desesperado o dramático — "agonistically toned"— (Ong, 1995: 43-45). Las culturas orales se preocupan de que la *performance* sea característica esencial de su modo de vida, y se resisten a separar al sujeto del objeto de conocimiento, como a menudo hace la cultura escrita. Los proverbios, refranes o adivinanzas se utilizan para esa lucha entre el conocimiento carente de contexto. La narración oral es propensa a la violencia, a la tensión, a la crisis: "violence in oral art forms is also connected with the structure or orality itself." (Ong, 1995: 45)
7. Es empática y participativa más que objetivamente distanciada (Ong, 1995: 45-46). El aprendizaje en una cultura oral se concibe como una identificación común con lo conocido, lo que hace de esta una cultura más subjetiva y colectiva.
8. Es homeostática (Ong, 1995: 46-49). Las sociedades orales son homeostáticas y su expresión (y, en general, también su pensamiento) tienen como marco de referencia el presente, y el significado de las palabras no suele tener problemas de interpretación porque siempre hace referencia a una situación concreta de habla. Por eso, la mente oral no se interesa por las

definiciones, ya que las palabras adquieren su significado en el hábitat y en el presente en el que son enunciadas. Sólo en la poesía se utilizan formas más arcaicas.

9. Es situacional y deíctica más que abstracta (Ong, 1995: 49-57):
"Oral cultures tend to use concepts in situational, operational frames of reference that are minimally abstract in the sense that they remain close to the living human lifeworld." (Ong, 1995: 49)

Todas las características anteriores contribuyen a la sobreabundancia, a lo saliente, y, por eso mismo, refuerzan los aspectos memorísticos de la pronunciación. Ong explica que esto sería especialmente importante para intentar memorizar un poema o un cuento porque, considerando que las personas de una sociedad alfabetizada siempre puede referirse a elementos anteriores del texto escrito, las personas pertenecientes a una sociedad oral deben poder procesar y memorizar porciones de habla, que es una información irrecuperable de manera rápida. Uno de los recursos utilizados para la memoria oral es el uso de fórmulas (Ong, 1995: 57 y ss.). La manera de retratar a los héroes desde ese ángulo tan fuerte y radical se debe, según Ong, al intento de permanencia en una forma totalmente identificada y establecida por la comunidad

(Ong, 1995: 70).

3.2.2 LA PALABRA HABLADA Y LA PALABRA ESCRITA

La escritura y el habla, pese a pertenecer a un mismo sistema lingüístico, suponen manifestaciones y funciones diferentes de este sistema (Tusón, 1997: 17). Ya vimos antes que Ferdinand de Saussure, pionero de la lingüística como campo de estudio científico, daba primacía al habla como elemento del que ha de partir el estudio lingüístico (cf. López García, 2000). Pero esta dimensión no se da solamente desde ese ángulo, sino que si vamos al campo de la documentación, también Paul Otlet piensa que "[...] Sólo la palabra está plenamente viva; la escritura está muerta y no revive más que la *interpretación*" (Paul Otlet^{533 534}; Izquierdo Arroyo, 1995b: I/2, 130).^{535 536}

⁵³³ Paul Otlet: *Traité de Documentation. Le livre sur le Livre: théorie et pratique*, Bruxelles, IIB Public N° 197/Mundaneum, 1934 (reimpr. en Liège, Centre de la Lecture Publique de la Communauté Française de Belgique, 1989). Las citas están tomadas de la recopilación del

Uno de los grandes problemas que existe para el estudio del lenguaje oral es su inevitable contaminación con el lenguaje escrito. Esto se evidencia en los informes y transcripciones de la cultura oral efectuado por antropólogos, etnólogos o lingüistas. Tales informes y transcripciones sufren una “interpretación manipuladora” (Havelock, 1996: 73 y ss.) que refunde y, por lo tanto, cambia ese lenguaje oral al pasarlo al papel. Ni siquiera se salvan de ese peligro las grabaciones magnetofónicas, pues el estudioso es el que organiza la audición bajo su óptica alfabetizada y el informante le complace con la clase de información que el estudioso desea. En algunos casos, además, las culturas orales ya han entrado en contacto con culturas alfabetizadas, y las manifestaciones orales han descargado en la cultura escrita el “peso de su tradición”, mientras que las manifestaciones orales son residuales o marginales: “en la oralidad primaria el contenido funcional es vertido en unas formas verbales diseñadas para ayudar a la memoria mediante el placer que causan: la finalidad social y la estética van asociadas. Una vez empieza a transferir la responsabilidad social a una clase

corpus otletiano a la que hace referencia la indicación bibliográfica anexa del trabajo del profesor José María Izquierdo.

⁵³⁴ Sin ánimos de exhaustividad, si nos gustaría dedicar unas líneas a pie de página a la importancia que han tenido para nuestra cultura los estudios de Paul Otlet (Sagredo e Izquierdo Arroyo, 1983: 303-419; Izquierdo Arroyo, 1995b; Carrión, 1990: 267). Recordemos que, basándose en la DDC, Paul Otlet y Henri Lafontaine publicaron el *Mauel du Répertoire bibliographique universel* entre 1905 y 1907, para publicar, entre 1927 y 1933 la Clasificación Decimal Universal (CDU), con la ayuda de Donker Duyvis. El hecho, en sí, no es sólo trascendental para las ciencias bibliológicas, bibliográficas y documentales, sino para la epistemología general, ya que el nacimiento de un sistema para la clasificación de documentos supone, a la vez, configurar una sistematización del conocimiento mismo.

⁵³⁵ “Palabra y escritura son [...] casos diferentes. El *pensamiento hablado* tiene sus leyes, y el *pensamiento escrito* tiene las suyas. Es un error querer modelar lo uno sobre lo otro.” (Paul Otlet; Izquierdo Arroyo, 1995b: 1/2, 130).

⁵³⁶ Algunos investigadores defienden la preeminencia de la oralidad sobre la escritura en clave deconstruccionista, como es el caso de Ward Parks (Parks, 1991), que piensa que, en el fondo, la mayor parte de las conclusiones extraídas por los investigadores sobre la literatura oral acaban poniendo como eje esencial de su estado la textualidad.

alfabetizada, el equilibrio se altera a favor de la estética.” (Havelock, 1996: 75)⁵³⁷

Aunque sea tan sólo de modo aproximado, es aconsejable enumerar algunas de las peculiaridades de la lengua oral y de la lengua escrita (Izquierdo, 1980a: 204-210; Brown y Yule, 1993: 23 y ss.; Tusón, 1997: 19 y ss.), porque alguna de estas propiedades puede ser concluyente para determinar la presencia de una influencia retórica culta o un influjo oral en las formas literarias. Veamos, pues, alguna de estas características.

Características de la lengua oral:

- a) La lengua oral se aprende espontáneamente.
- b) El espacio y el tiempo de la conversación son comunes al emisor y al receptor. Esto supone para quien habla, asegurarse de que está siendo atendido y entendido y, para el que escucha, emitir señales fáticas que aseguren que está atendiendo y entendiendo lo que se le dice.
- c) En el habla no es posible tachar ni corregir, sino que la única forma de enmendarse es seguir hablando (Gauger, 1998: 21).
- d) Es una producción momentánea y evanescente que queda registrada de forma relativa por la memoria.
- e) Abundan las repeticiones y las paráfrasis redundantes para asegurar el procesamiento correcto de la información.
- f) Al compartir un mismo espacio y un mismo tiempo, son frecuentes las referencias deícticas.
- g) Es fundamental la entonación para distinguir los matices del enunciado.
- h) Los rasgos paralingüísticos (calidad de voz, tono, ritmo...) y los recursos no verbales de la comunicación, como la cinésica y la proxémica, aportan mucha información

⁵³⁷ En efecto, es francamente difícil establecer lo que es un “texto” hablado (Brown y Yule, 1993: 28 y ss.). Cualquier tipo de reproducción –magnetofónica, escrita e, incluso, audiovisual– del lenguaje oral hace que se pierda parte de su esencia. En todo caso, en las transcripciones escritas pueden, más o menos, subsanarse los problemas derivados de una representación segmental a través de la ortografía y de los signos de puntuación. Más problemas se derivan de la representación de los registros suprasegmentales de entonación y ritmo.

- i) Abundan las intervenciones cortas, los cambios de tema y de tono y los cambios de registro.
- j) La lengua hablada tiene una sintaxis menos estructurada que la lengua escrita (muchas oraciones incompletas, menos subordinación, etc.).
- k) Suele ser un tipo de comunicación bidireccional en la que suele darse el diálogo.
- l) La palabra hablada es unidimensional y lineal, pero es de tipo radical por lo que respecta al receptor, pues el oyente puede ser múltiple.
- m) También la palabra hablada puede atraer con su ritmo y cadencia al receptor de forma “mágica”.

Características de la escritura

- a) La escritura es unidireccional, unidimensional y lineal.
- b) Es un producto perdurable gracias al medio físico del papel en el que fijamos e “inmovilizamos” el lenguaje.
- c) El texto escrito se manifiesta a través de la escritura, y sirve para la comunicación con un interlocutor ausente (Lamíquiz, 1994: 39, 105-106), aunque esta circunstancia no se da siempre, como queda patente en una pizarra en clase.
- d) Es necesario un buen conjunto de conocimientos comunes entre locutor e interlocutor.
- e) La lengua escrita permite que, con una sola emisión, el texto sea recibido por muchos receptores de manera sucesiva (Núñez y E. del Teso, 1996: 34), a lo que se une también que puede descodificarse muchas veces por un mismo receptor.
- f) El tiempo de emisión-elaboración no es un factor decisivo en el texto escrito. Un escritor puede tardar tres minutos entre palabra y palabra que escribe. Las consecuencias de esto son, por un lado, que los mensajes escritos suelen ser más reflexivos y estar más ordenados que los orales y, por otro, que los textos escritos suelen llegar al receptor, por más meditados, más corregidos.
- g) Atiende relativamente poco a la situación concreta de enunciación por carecer de entorno paralingüístico y extralingüístico.
- h) El productor y el receptor quedan más despersonalizados que en la comunicación oral.
- i) El lector acrítico queda atrapado por el poder de la palabra.

- j) La escritura requiere un aprendizaje y pasa, en la mayoría de las ocasiones, por una enseñanza reglada que tiene como objetivo fundamental que se alcance el código escrito de la lectura y la escritura.
- k) Emisor y receptor suelen estar separados en el espacio y en el tiempo.
- l) El receptor, a su vez, sólo tiene el texto, y puede volver atrás, dejar la lectura en un momento, buscar medios auxiliares para comprender el texto.
- m) Hay, más que uso de la deixis como en las formas orales, una alta densidad léxica.
- n) Están ausentes los elementos prosódicos, paralingüísticos y extralingüísticos, aunque suele tener sus equivalentes en el discurso escrito, como la puntuación, etc. A su vez, la escritura tiene recursos que no existen en el lenguaje oral como los títulos, los párrafos, el cambio del tipo de letra (que en algunos casos tiene una función equiparable a la paralingüística), las abreviaturas.
- o) Frente al espacio acústico de la palabra, la escritura tiene un marcado carácter óptico (Gauger, 1998) o visual.⁵³⁸

3.2.3 LA LITERATURA Y LA ORALIDAD. FORMAS Y MANIFESTACIONES DE LA LITERATURA ORAL

Ruth Finnegan nos expone las formas que, a su modo de ver, conforman la literatura oral (Finnegan, 1992: 9 y ss). La épica, la balada, odas panegíricas, poesía lírica.

Lo primero que hay que hacer cuando se estudia la literatura oral (Hans y Roseann Runte, 1991), es determinar qué hay de oral (Finnegan, 1992: 16-24) y qué hay de literario (Finnegan, 1992: 28) en esta manifestación humana. El término "oral" dista mucho de ser evidente. Por un lado, el término oral suele ser delimitado respecto a la escritura. Tomado en este sentido, el término literatura oral sería una

⁵³⁸ No obstante, como ha estudiado Ángel López García (López García, 2000), el sistema de preeminencia de la escritura frente a la oralidad está en crisis en la actualidad: alguno de los elementos de prevalencia, como el carácter poco canónico de uso de la escritura en los medios de comunicación electrónicos, a lo que se añade a la posibilidad de volver sobre un signo oral (elementos repetidos como los tics de algunos humoristas, políticos o personajes famosos; variaciones del acento dialectales sustituidas por la "acentuación profesionalizada", que aparece frecuentemente en los corresponsales y comentaristas deportivos; nuevos intervalos pausales condicionados por la entonación oral de un texto escrito previamente; desvinculación paulatina de los tipos fónicos propios y de los ajenos con la masiva e indiscriminada entrada de términos extranjeros que se intentan pronunciar de manera fidedigna.

contradicción partiendo de una concepción etimológica del término literatura (Finnegan, 1992: 16). Un poema puede ser oral por su composición, por su modo de transmisión o, a partir de su transmisión, por su performance (Finnegan, 1992: 17). Algunos poemas —u otras composiciones— son orales en todas esas dimensiones, mientras que algunos sólo participan de alguna de ellas. Veamos todos estos asuntos al hilo del magnífico estudio de Ruth Finnegan.

A. COMPOSICIÓN (FINNEGAN, 1992: 17-19; 52 Y SS.).

Un poema puede considerarse oral si su composición está totalmente desligada de la escritura. Una de las dimensiones compositivas de la poesía oral es el estilo formulario, analizado por Parry y Lord: en este caso, el poeta construye o reconstruye el poema en el momento de la *performance*. Pero el proceso de composición no tiene por qué estar necesaria e imprescindiblemente vinculado al acto de *performance* (Finnegan, 1992: 18), sino que el poema ha podido componerse mucho tiempo antes. En otros casos, el poema puede estar compuesto con anterioridad, pero el emisor, por necesidades situacionales y del auditorio, decide modificarlo en el acto de *performance*. Para Finnegan, las cuestiones esenciales —y los problemas derivados de ellas— sobre la composición de la poesía oral son: la memorización de un texto dado, la improvisación en el momento de la actuación, el aprendizaje y aplicación de fórmulas... (Finnegan, 1992: 52).

Empecemos por la *memorización* (Finnegan, 1992: 52-58). Una posible interpretación es que el emisor (cantante o recitante) de una pieza oral puede haber memorizado la pieza antes de empezar su ejecución; en ese caso, sólo precisa recordarla. Es una posición defendida por las teorías folcloristas: la literatura oral es una suerte de

reliquia del pasado a la que el emisor contemporáneo se enfrenta de manera pasiva. Estas teorías, avaladas por algunos estudiosos, se han enfrentado a una crítica en varios frentes. En primer lugar, existen serias dudas sobre la validez general de las teorías folcloristas. En segundo lugar, parece que el efecto de la audiencia y el contexto sobre el emisor durante la ejecución debe pesar sobre ese mismo proceso de emisión y alterar, por tanto, un posible texto de base. En tercer lugar, los seguidores de Parry y Lord, abogan en defensa de la teoría oral formularia. Finnegan duda seriamente sobre la validez de la memorización: "The general emphasis on the active role of poet and audience [...] in the context of composition, itself tend to undermine the plausibility of many romantic assumptions." (Finnegan, 1992: 53-54).

Ya hemos hablado del efecto del contexto situacional y del auditorio sobre la ejecución de una obra oral. Evidentemente, son factores estos que pesan sobre la composición. Una de las posibles variaciones afectaría a la extensión-duración de la pieza, como queda atestiguado en documentos que aporta Finnegan (Finnegan, 1992: 54-55) y que hacen que sea imposible describir el proceso de composición en la fase de ejecución bajo la única luz de la memorización. Muchos emisores de poesía oral se preocupan, además, de conocer el nombre de alguna de las personas que conformarán el auditorio, así como de algunas circunstancias que afecten a éste y al lugar en el que la actuación va a desarrollarse (Finnegan, 1992: 55-56). Los defensores de la teoría memorística arguyen que estas variaciones se explican por un defecto en la memorización. Ciertamente es que alguna variante concreta se deba a este hecho, pero intentar justificar la cantidad de registros sonoros en las que estas variantes se hacen patentes recurriendo a deficiencias en la memorización parece hartamente ingenuo. Evidentemente, el ejecutante toma parte en el proceso de composición (Finnegan: 1992, 57), y, por lo tanto, no sólo es un emisor pasivo del mensaje, sino que

participa, en mayor o menor medida, en este complejo entramado de composición textual.⁵³⁹

En cuando a la *composición durante la ejecución y la teoría oral formularia* (Finnegan: 1992, 58-72), veamos lo que piensa Ruth Finnegan. Existen dos vertientes contrapuestas a la hora de analizar los poemas homéricos: los "unitarios", que creen que estas dos obras se deben a un único autor, y los "separatistas", que piensan que es posible una construcción por varios autores y en varios estadios. Cada posición tiene sus pros y sus contras, pues la gran distancia temporal que nos separa de estos poemas hace muy difícil la dilucidación de esta controversia. Otra postura es el estilo del análisis formulario del estilo homérico y su posible relación con la composición oral de la épica, que tuvo como máximos exponentes a Milman Parry y, posteriormente, a su discípulo, Albert Lord. Ruth Finnegan también se pregunta hasta qué punto es válida la teoría oral formularia (Finnegan, 1992: 69 y ss.). Desde luego, la perspicacia y las conclusiones de los promotores de esta teoría nos han revelado que la memorización no era la única manera de explicar la actuación del ejecutante de las piezas de poesía oral, y ayudaría a explicar la carencia de una versión "correcta" de los textos orales tomada ésta como versión única. Asimismo, esta teoría hace que los polos entre tradición y originalidad no sean totalmente opuestos, ya que siempre se concibe a un ejecutante que aporta su originalidad en su versión de una obra que, en sí, le pertenece, pero que tiene una fuente anterior a él. No obstante, esta teoría tampoco está exenta de problemas para ser aceptada sin ningún tipo de discusión. En primer

⁵³⁹ "The blanket term 'memorisation' is too general to cover the manifold ways in which poets may proceed in different context. And 'memorisation' is not always the most appropriate description for the process of performance/composition observed in the instances mentioned here, and many similar ones that have been observed." (Finnegan: 1992, 58)

lugar, nos encontramos ante el interrogante de si el estilo oral formulario es signo inexcusable de composición oral. Parry, Lord y sus seguidores más inmediatos afirmaban que, en efecto, tal estilo suponía inevitablemente la composición oral, ya que un elevado porcentaje de fórmulas correspondía a una composición oral y sólo un pequeño porcentaje respondía a fórmulas de estilo escrito. Tal planteamiento, empero, ha sido puesto en tela de juicio por otros investigadores: el uso de estas fórmulas es abundantísimo en composiciones escritas: "A 'formulaic' style is not therefore inevitable a proof of 'oral composition'." (Finnegan, 1992: 70) No es posible distinguir tan claramente entre oralidad y escritura apelando tan sólo al estilo formulario. Parece evidente que existen diferentes formas de composición oral (Finnegan, 1992: 71): alguno de ellos son completamente orales, en una composición/ejecución simultánea; otros poemas han sido compuestos teniendo por objetivo la ejecución, otros lo han sido en aras a una posterior publicación, otros dictados a un copista... La segunda dificultad que encuentra Ruth Finnegan a la teoría oral formularia es la definición exacta del término "fórmula" (Finnegan, 1992: 71), que se utiliza tanto para un epíteto repetido como unidad formularia como para grupos de varias palabras repetidos y empleados bajo las mismas condiciones métricas. Si la repetición es un elemento en el que todos los analistas están de acuerdo en calificar como formulario, no todos llegan a coincidir en si esa repetición es de elementos métricos, sintácticos o semánticos.

Lo que sí parece evidente es que el proceso de composición, memorización y ejecución en la poesía oral es un asunto bastante más complicado de lo que parece a primera vista (Finnegan, 1992: 86):

"There turn out to be different combinations of the processes of composition, memorisation and performance, with differing relationships between them according to cultural traditions, genres and individual poets. There are several ways –and not just *one* determined way suitable for 'the oral mind'– in which human beings can engage in the complex processes of poetic composition."

(Finnegan, 1992: 86)

Por lo tanto, el estilo oral formulario no es prueba suficiente para explicar por completo la creación de la poesía oral.

Otro aspecto importante de la composición es *el estilo y la ejecución* (Finnegan, 1992: 88 y ss.). Ya se ha visto que las expresiones formularias no son los únicos indicadores del estilo de la poesía oral. Finnegan estudia el estilo y la ejecución simultáneamente, ya que en la poesía oral uno no se puede estudiar sin la otra. Para esta autora, no sólo las condiciones situacionales, de audiencia u otras similares delimitan a una cultura, sino también su estilo y el modo de ejecución. La repetición, qué duda cabe, es uno de los factores más típicos de la poesía oral (Finnegan, 1992: 90), y esa repetición se articula en torno a una métrica, un ritmo o características estilísticas como la aliteración o el paralelismo.

Como hemos dicho, la dicción es tanto un elemento que afecta tanto al estilo como a la ejecución oral (Finnegan, 1992: 118). Existen tres modos básicos de ejecución: la recitación, el canto y el "verso hablado" (Finnegan, 1992: 119), aunque no son los únicos, ya que puede haber combinaciones entre estos tres modos, ya sea sólo entre un solista, ya intervenga un coro de participantes. También se acompaña con instrumentos.

Las características, en fin, del estilo propio de la poesía oral serían, según, Finnegan (Finnegan, 1992: 127 y ss) un estilo basado en diversas manifestaciones de la repetición, en las que se incluye el paralelismo y la expresión formularia. Hasta tal punto algunos consideran a la repetición como característica esencial de la poesía oral que erigen esta propiedad para anteponerla a la literatura escrita.

"Repetition in some form is a characteristic of oral poetic style: repetition of phrases, lines or verses; the use of parallelism; recurrent formulae –these are common in oral poetry. Analysis this kind of factor [...] seems a relatively straightforward proceeding; and the importance of this aspect is borne out by a plenitude of comments and examples from collectors and students of oral literature all over the world."

(Finnegan, 1992: 129).

Esta repetición como criterio estilístico cobra idéntica importancia en la práctica de la transmisión por medio de un intérprete que se enfrenta a la esencia evanescente del canal de difusión utilizado:

"Repetition has real point in such circumstances: it makes it easier for the audience to grasp what has been said and gives the speaker/singer confidence that he has understood the message he is trying to communicate."

(Finnegan, 1992: 129)

Evidentemente, este recurso es esencial para la comprensión completa por parte de la audiencia, como queda avalado en la práctica en la literatura del Medievo. También la repetición es fundamental desde el ángulo de la participación de los receptores, ya que ofrece la oportunidad al auditorio de tomar parte en la ejecución (Finnegan, 1992: 129). Por último, desde el ángulo de la composición, la repetición formularia aporta grandes ventajas para el acto simultáneo de composición/ejecución. La repetición se antoja un criterio de tanto valor como devaluado para las formas escritas, que no soportarían tal carga redundante sin perjuicio.

Todo esto, pese a ser cierto en líneas generales, no llega a separar tan nítida ni fácilmente el estilo oral del estilo escrito (Finnegan, 1992: 130). Primeramente, porque puede que tan sólo sean unas particulares manifestaciones estilísticas de repetición las típicamente orales, mientras que otras formas pueden ser también características del texto escrito, como es el caso de las fórmulas, y lo mismo puede decirse del paralelismo y otras formas estilísticas. En definitiva, dado que la poesía oral se extiende sincrónica y diacrónicamente en las más extensas y variadas pluralidades, es posible también que las características de la poesía oral cumplan también esa extensividad y pluralidad (Finnegan, 1992: 132-133).

B. TRANSMISIÓN (FINNEGAN, 1992: 19-20; 134 Y SS.).

La transmisión oral parece una cuestión para estudiar de modo adecuado la separación entre la literatura oral y la literatura escrita. En muchas ocasiones, se viene a identificar la transmisión oral con la ejecución oral, pero ambos conceptos no significan necesariamente lo mismo, ya que se puede transmitir oralmente algo que previamente ha sido escrito.

Se considera la transmisión de la poesía oral algo inherente a su esencia, ya que la existencia de dicha poesía depende de su realización. Sin transmisión (sea oral o escrita), la literatura oral muere con el intérprete (Finnegan, 1992: 134). Sobre todo para los folcloristas, la transmisión oral es la característica definitoria por excelencia de la poesía popular. Esta opinión de los folcloristas está ampliamente extendida entre los estudiosos de la poesía oral en general.⁵⁴⁰

Es preciso empezar estudiando la transmisión oral en el espacio y en el tiempo (Finnegan, 1992: 135 y ss), a las que Finnegan dedica su atención y aspecto en el que nosotros no nos detendremos. Finnegan va poniendo ejemplos de la transmisión oral por los pueblos más diversos en los lugares más alejados, y todo esto también recorriendo un largo trecho del eje diacrónico. Más interés tiene indagar si esa transmisión es una transmisión fosilizada por medio de la más pura y simple memorización o si, por el contrario, dicha transmisión tiene en sí misma un proceso de recreación textual (Finnegan, 1992: 139 y ss.). Las teorías más extendidas al respecto son: a) la teoría romántica según la cual la transmisión de la poesía oral no es sino una muestra ancestral de creación por parte de una comunidad; b) la teoría de la memorización como forma esencial de transmisión; c) en estrecho contacto con la teoría oral formularia, la teoría de la transmisión como proceso de recreación. Parece claro, en suma, que la transmisión oral funciona, esencialmente, por medio de un proceso de recreación y no basado, por lo tanto, en la pura y simple memorización, si bien esta

⁵⁴⁰ Sobre la literatura oral y el folclore, véase Díaz G. de Viana, 1998: 11-22.

última no tiene por qué ser diametralmente rechazada. Hay variantes, bien es cierto, que pueden deberse a un defecto de memorización. En la lucha por la pérdida de la información, está bien claro que el intérprete suele sustituir racionalización por emoción. Desde el ángulo contrario, también podemos decir que no todo el proceso de transmisión puede deberse a la recreación, porque –la obviedad escandaliza– esa recreación siempre tiene que tener un punto objetivo de partida. Por tanto, no todo es falta de memoria, ni todo es recreación: no existen en el proceso de transmisión de la poesía leyes universales aplicables a todas sus manifestaciones (Finnegan, 1992: 152), sino que puede darse tanto una transmisión verbal exacta, la memorización con un número de versiones con variantes limitadas, así como variantes importantísimas que nos pueden hacer pensar en una auténtica recreación o composición, por no hablar de la simultaneidad de la composición y ejecución.

En cualquier caso, y en primer lugar, las variantes suelen depender del poeta, del ejecutante, de la audiencia y del tipo de poema. En segundo lugar, los temas y formas temáticas básicas suelen ser bastante estables, aunque dan lugar a variantes y rasgos originales muy frecuentes en la ejecución oral. En tercer lugar, el proceso de transmisión nos lleva siempre a las discusiones sobre la composición y la creatividad de este tipo de poesía.

En lo que se refiere a cómo llegan los poemas orales a sus receptores (Finnegan, 1992: 153 y ss.), pueden hacerlo a través de un proceso de emigración, pueden ser transmitidos por medio de rutas comerciales, pueden ser transmitidos por medio de una casta sacerdotal en formas litúrgicas (en este caso, el proceso de variantes es mínimo y se acude a la memorización mediante la repetición reiterada o recurriendo a la escritura). Lo que ya no se puede defender es la creación comunitaria, tan afín a la crítica romántica.

Otro aspecto interesante es la transmisión oral y la escritura (Finnegan, 1992: 160 y ss.) y en qué medida la interposición de una forma de transmisión con otra puede alterar la esencia de ambas. La interacción entre las formas orales y escritas es muy común (Finnegan, 1992: 160), cuando, por supuesto, la comunidad tiene acceso a la escritura:

"The modes of transmission, distribution and publication of oral poetry turn out to be complicated, and not, as used to be commonly supposed, confined neatly to two distinct traditions, one oral, the other written. In practice one always has to envisage the possibility of more complex interactions between many different modes of transmission and distribution. Classifying a poem as, say, 'folk' or 'oral' or 'popular' on the basis of its style, expected audience or origin, gives no *automatic* information about its likely mode of distribution and transmission."

(Finnegan, 1992: 168)

C. PERFORMANCE (FINNEGAN, 1992: 20 Y SS.).

Es un término que tiene muchas más dificultades para asimilarse, sin más, a la esencia de la literatura oral. Alguien puede componer una obra mientras que otro la ejecuta: mientras estas dos instancias partan de la oralidad, no hay problema. Pero también existen obras escritas compuestas para una ejecución oral. Existe, por lo tanto, una contradicción entre el criterio de composición y el de ejecución, lo que es decir tanto como que existe un conflicto en torno a considerar dichas obras literatura oral o no (Finnegan, 1992: 21, 28-29). Además, existe la dificultad para delimitar de modo preciso el concepto de performance (Finnegan, 1992: 21):

"a performance need not involve an audience –witness the extreme but definite cases of oral literature being actualised by performers [...]. But could one then call reading aloud a 'performance', or even the related process of hearing the sound of a poem in one's head reading it?"

(Finnegan, 1992: 21).

Una obra de literatura oral no llega a serlo del todo si no es ejecutada ("The text alone cannot constitute the oral poem.") (Finnegan, 1992: 28). Por ende, en el estudio de la literatura oral no sólo hay que tener en cuenta los elementos verbales, pero se requieren otros

elementos de análisis ajenos a la verbalidad, ya que un mismo "texto" oral de origen puede conformar diferentes ejecuciones, y, por lo tanto, puede dar lugar a diferentes textos del texto que le sirvió de base: "Differently performed, or performed at a different time or to a different audience or by a different singer, it is a different poem." (Finnegan, 1992: 28). De este modo, las obras de la literatura oral son, por su propia esencia, de naturaleza efímera y no tienen existencia si no es partiendo de su ejecución. Por eso, tiene poco que ver con nuestro concepto de literatura, que incluye a un lector en silencio que se encuentra ante un texto definitivo: la literatura oral es más flexible y depende más del contexto (Finnegan, 1992: 29). Las *performances* (Genette, 1994. 66 y ss.). pueden darse en espectáculos de improvisación o ejecución como la música, la poesía, la danza, el mimo, etc., y suelen tener obras preexistentes de las cuales son ejecución o improvisación. Podría decirse también que el estado más puro de *performance* sería el de la improvisación, en la que no existe un "texto" previo, pero el asunto no es tan sencillo, ya que podría afirmarse que no existe, de modo absoluto, la total improvisación, aunque el apoyo sea mínimo, bien sea de una fórmula, un tema, una paráfrasis, etc.

3.2.4 LA LITERATURA ORAL Y LA SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN. RASGOS CARACTERIZADORES DE LA PERFORMANCE ORAL

Una vez realizadas las observaciones pertinentes de manera más o menos general sobre el hecho científico del estudio de la oralidad y los componentes que han de servir como punto de partida a un estudio sobre la literatura oral, hemos de ocuparnos necesariamente del matiz fuertemente pragmático⁵⁴¹ que se produce en diferentes formas y manifestaciones de la literatura oral.

⁵⁴¹ Luis Cortés Rodríguez (Cortés Rodríguez, 2002) realiza un interesantísimo repaso a los estudios sobre el español con carácter pragmático realizados sobre la oralidad desde el punto de

La literatura oral surge en una situación de contacto entre emisor y oyentes que se produce como diálogo real entre personajes que se ven y se comunican frente a frente (Zumthor, 1972: 42), lo que confiere a la comunicación oral un sustrato eminentemente dialogístico (Parks, 1991: 52 y ss.).⁵⁴² No sólo es el productor el que interviene en el mensaje oral, sino que éste lo conforma también el auditorio, que participa activamente con el baile y el canto (Havelock, 1996: 111-112). Esa situación de contacto conlleva también una singular situación deíctica de la enunciación para la información del enunciado:

"La información se transmite así dentro de un campo deíctico particular, nunca exactamente reproducible, y, según condiciones variables, dependiendo del número y de la calidad de los elementos lingüísticos en juego [...]: la enunciación tiende de forma natural a desbordarse al enunciadador y al enunciado, a ponerse a sí misma en evidencia. Aproximaríamos así *performance* (actuación) y *performativo* (realizativo), en el sentido que se le da a este término después de Austin.

vista diacrónico. Así, en los años 1966-1979, se comienza tímidamente a hablar de la fuerza ilocutiva y los actos de habla. En los años 1980-1989, en plena expansión de los estudios sobre el análisis del discurso, se incide en cuestiones pragmáticas en una frecuente comparación entre los rasgos afines a la oralidad y la escritura. Surgen estudios sobre el discurso y su interacción textual, la enunciación, el análisis conversacional, los actos de habla, etc. En los años 1990-1999, el estudio de la oralidad empieza a traspasar el análisis del español coloquial para extenderse de modo más preciso a otros tipos de discurso oral, y analiza ya otros registros, además de incidir en los lenguajes especiales, con una presencia de corte pragmático en esos análisis cada vez mayor, en una interconexión entre pragmática y oralidad cada vez más patente.

⁵⁴² Denis Donoghue, profesor de la universidad de Nueva York cree que el uso de la voz, esto es, la señal de presencia personal (Donoghue, 1996: 146) de los autores en sus obras, pero también el que algunos autores utilizan la presencia de la voz del portavoz. La escritura, de esta manera, sería una manera de restauración de las palabras, una manera de restaurar ese contacto personal. Partiendo de los postulados de la ética de Emmanuel Levinas, el autor del artículo defiende (Donoghue, 1996: 148) la prioridad del otro respecto de mí mismo. El yo, claro está, tiene que existir, pero tiene que ser reconocido por otro: primero usted, entonces yo. El autor del artículo piensa que esa es la gran gloria de la literatura (Donoghue, 1996: 149): la literatura incita a los lectores para imaginar otras vidas que no son la suya y, además, esa conexión hace ya diferente la vida de uno mismo. La oralidad era señal de una vida social en colectividad, y no de una vida individual. Y es, además, el modo de expresión de esa comunidad. Es un ámbito temporal y dependiente de la memoria al asumir una forma narrativa (Donoghue, 1996: 150). Estas condiciones las fue cambiando poco a poco la alfabetización y, sobre todo, la imprenta de tipos móviles en el siglo XV. Escribir y leer son actividades solitarias en las que predomina el espacio al tiempo. No obstante, la oralidad y la alfabetización no son compartimentos estancos, y el paso de la una a otra no se da sin una importante convivencia (Donoghue, 1996: 151). La escritura (Donoghue, 1996: 152-153) logra que el mensaje pueda llegar a una persona bien distinta de la que era su destinatario legítimo. El hablar y el escuchar es simultáneo, mientras que el escribir y el leer puede perfectamente no serlo. Teniendo en cuenta esa distinción, el discurso escrito marca un contexto distinto para la recepción adecuada.

Acentuaríamos así, en principio, que el lenguaje poético medieval implica un aspecto realizativo."

(Zumthor, 1989: 267)

Por todo ello no es extraño que en el lenguaje de la dicción de la poesía oral (Finnegan, 1992: 109-118) abunda el uso de la primera persona (Finnegan, 1992: 116): incluso en los casos de narración heroica en la que se ajustaría más adecuadamente una tercera persona, muy frecuentemente el ejecutante se erige en héroe en primera persona. Este fenómeno se produce en poemas épicos de carácter oral de las culturas más diversas. Además, la poesía panegírica y amorosa utiliza frecuentemente la segunda persona, así como las oraciones e himnos (Finnegan, 1992: 117). También es frecuente el uso del diálogo, con efectos mucho más reales y logrados que en la literatura escrita (Finnegan, 1992: 117). También es propio de la poesía oral el dirigirse a la audiencia (Finnegan, 1992: 118).

En las manifestaciones orales de *performance* la creación y la ejecución son inseparables (García Barrientos, 1996: 21). Jugando con la terminología chomskyana, podría decirse que la competencia sería "saber hacer", mientras que la performance sería "saber ser" (Zumthor, 1990: 33). Ese carácter performativo es el que crea la específica situación de enunciación a la literatura oral: "La performance livre à la connaissance de l'auditeur-spectateur une situation d'énonciation. L'écriture tend à la dissimuler mais, dans la mesure de son plaisir, le lecteur travaille à la restituer." (Zumthor, 1990: 77)

Antes de profundizar un poco más en los emisores y receptores de la literatura oral, convendría matizar algunas cuestiones relacionadas con la ejecución de la literatura oral, emparentada evidentemente con la *actio* retórica, (Zumthor, 1990: 82 y ss., pero es necesario tener muy en cuenta que, como ha podido deducirse de lo dicho en apartados anteriores, la oralidad no sólo es una cuestión de *actio*. Desde luego, lo es de memoria; también lo es, claro está, de elocutio; Pero afecta asimismo a la *dispositio* e incluso a la *inventio*: una mentalidad

primariamente o principalmente oral tiene ya una *intellectio* distinta de una mentalidad alfabetizada (cf. Ong, 1995: 85). Decir que el pensamiento y nuestra forma de expresión son interdependientes, equivale a afirmar que nuestra *intellectio* queda mediatizada por nuestra capacidad expresiva:

“nuestra manera de usar los sentidos y nuestra manera de pensar están relacionados [...], en la trasmisión de la oralidad griega a la escritura griega los términos de esa relación se alteraron, con el resultado de que las formas de pensamiento se alteraron también y permanecieron alteradas desde entonces, si las comparamos con la mentalidad del oralismo.”
(Havelock, 1996:135)

Cuando aparece y se instala la escritura como sistema de comunicación,

“Un acto de visión se ofrecía en lugar de un acto de audición como medio de comunicación y como medio de almacenamiento de la comunicación. La adaptación que provocó fue en parte social, pero el mayor efecto se hizo notar en la mente y su manera de pensar mientras habla.”
(Havelock, 1996: 137)

Si comenzamos por el plano de la emisión en la literatura oral (Zumthor, 1991: 219 y ss.) nos topamos con el problema de distinguir entre el poeta —que a menudo queda diluido en un concepto tan oscuro como el anonimato⁵⁴³— y el intérprete. A fin de cuentas,

En toda práctica de la poesía oral el cometido del ejecutante cuenta más que el de o de los compositores. Eso no quiere decir que lo eclipse totalmente; pero, manifiesto en la *performance*, contribuye más a determinar las reacciones auditivas, corporales y afectivas del auditorio, la naturaleza y la intensidad de su placer. La acción del compositor, preliminar a la *performance*, concierne a una obra aún virtual.
(Zumthor, 1991: 220)

El intérprete, además, siempre es en cierta medida autor o, cuando menos, co-autor de la producción poética. Podemos distinguir dentro de la actividad del intérprete varias modalidades (Zumthor, 1991: 232 y ss.), como son la "actuación" del intérprete en solitario ante un auditorio; la alternancia en la "actuación" de dos intérpretes a manera

⁵⁴³ Véase Zumthor, 1991: 221). Uno de los aspectos que más se viene sometiendo a revisión en los últimos años es el anonimato en la creación y la transmisión de la literatura oral (Nicolaisen, 1995: 4). Ahora parece que se tiende más a reconocer el papel individual de los creadores de dicha literatura. No hay que olvidar que, precisamente en los primeros estudios de corte científico sobre literatura oral fuesen decisivas las cuestiones referentes a la autoría individual y a la contribución personal a la tradición, como es el caso de los estudios de los poemas homéricos llevados a cabo por Milman Parry, camino que continuó Albert Lord.

de debate; la "actuación" del intérprete alternando con un coro; el intérprete es un conjunto que va alternando sus actuaciones. Aunque las combinaciones pueden ser, claro está, muchas más, es evidente el hecho de que hay ciertas manifestaciones en la literatura oral, como modo de comunicación *in praesentia* (Suñén, 1993: 25), en las que hay una participación, y a veces incluso un intercambio, de los receptores (Zumthor, 1991: 240 y ss.). Este hecho lo hemos de tener muy en cuenta en la literatura oral. En esta peculiar (para nuestra anquilosada cultura escrita) manifestación literaria está presente la memoria combinada también con un cierto grado de improvisación (Zumthor, 1991: 235 y ss.), como puede verse, por ejemplo, en el estilo formulario tan debatido en la épica medieval.

Ruth Finnegan también se ocupa del emisor en la poesía oral (Finnegan, 1992: 170 y ss.). Pese a la gran variedad de situaciones de enunciación en la poesía oral tanto en el espacio como en el tiempo, sí pueden extraerse algunos patrones básicos para el estudio del emisor en la poesía oral. Después de estudiar cinco casos concretos de poetas orales (Finnegan, 1992: 170-188), Finnegan se ocupa de los tipos de poetas orales (Finnegan, 1992: 188 y ss.), entre los que distingue a los especializados, los expertos y los poetas ocasionales. Empezando por los primeros (Finnegan, 1992: 188 y ss.), en algunas sociedades existen poetas especializados. Por su propia idiosincrasia, tienen gran poder y consideración. El prestigio y el poder de estos poetas se basa esencialmente en el reclamo a la inspiración divina.

Otros poetas trabajan, de manera autónoma, por cuenta propia (Finnegan, 1992: 191 y ss.). Los poetas errantes y los juglares son muy comunes en algunas sociedades, y sus motivos son más o menos económicos. El matiz "migratorio" de estos emisores no quiere decir que no tengan una formación tan instituida y establecida como los "poetas oficiales" –en algunos casos, en escuelas existentes a tal efecto–, aunque alguno de ellos lo tenga que hacer de manera más informal.

Existe una gran variedad dentro de estos poetas que trabajan por cuenta propia: algunos llegan al oficio por "herencia"; unos ganan dinero exclusivamente a través de lo que el público les da, otros tienen pequeños suplementos concedidos por algún tipo de institución; algunos utilizan medios de comunicación electrónicos, otros sólo ofrecen su espectáculo de manera local.

Otros poetas que no dependen exclusivamente de su arte, pero a los que puede considerárseles expertos (Finnegan, 1992: 195 y ss.). Estos poetas coexisten con los poetas con los poetas profesionales, y aparecen en las ocasiones en las que una ceremonia requiere poesía y canción: funerales, ceremonias de iniciación. Los poetas reciben a cambio una pequeña compensación o la hospitalidad de los celebrantes. Tampoco en este caso el hecho de ser poetas no profesionales hace de su arte un tipo de composición menos estructurado y "serio", aunque bien es cierto que, como en el caso de los aficionados (Finnegan, 1992: 197 y ss.), en muchos casos no han recibido una formación reglada.

Ruth Finnegan estudia a continuación la posibilidad de que los poetas orales sean "anónimos" (Finnegan, 1992: 201 y ss.), esto es, que la poesía oral haya surgido de manera anónima entre toda una comunidad. En principio, la influencia del auditorio en el proceso creativo conduciría a una variabilidad que llevaría a afirmar que varios poetas toman parte en la composición. Pero hemos hablado de varios, y no de una anónima colectividad. En otros casos, el nombre de un poeta no es conocido, pero eso no hace de un poema oral algo necesariamente colectivo. La posibilidad, pese a ser atractiva, queda negada por un hecho innegable: en todas esas sociedades existen poetas especialistas. Otro asunto es el de la "propiedad" de estas creaciones. Desde luego, este tipo de poemas no están regidos por las leyes del *copyright* y, aunque haya algunos casos en los que el poema se ejecuta y ya "no es de nadie", también es cierto que en otras ocasiones se reconoce y valora

la autoría de un poema, y se lleva incluso en algunas sociedades a tener que disponer de un permiso de transmisión para ejecutar los poemas.

En cuanto al plano de la recepción, parece claro que el receptor tiene su importancia en el proceso de composición y ejecución de la poesía oral (Finnegan, 1992: 231 y ss.)

En la *performance* la recepción es inmediata (Zumthor, 1990: 54-55), y eso crea una circunstancia privilegiada de recepción por parte del oyente (Zumthor, 1990: 56).⁵⁴⁴

En todo caso, sí tenemos que afirmar que la literatura oral no tiene unos discursos uniformes, sino que en cada actualización éstos van cambiando conforme a las características del auditorio. No es extraño pensar, por lo tanto, que durante la actuación fuese lugar común el invocar a la atención del espectador:

"Algunos [...indicios], en la disposición dramática de la *performance*, tienen por función aparente mantener el contacto y la atención de los oyentes. [...] el intérprete puede interpelar a su auditorio, integrando a veces al ritmo del poema las palabras de aliento o de reproche que le dirige.

(Zumthor, 1991: 243)⁵⁴⁵

Por lo tanto,

La adaptación del texto al oyente se produce, más flexiblemente, en el transcurso de la *performance*. El intérprete varía espontáneamente el tono o el gesto, modula la enunciación según la espera que percibe, o de forma deliberada modifica más o menos el enunciado mismo... teniendo en cuenta que las costumbres dominantes favorecen desigualmente las alteraciones.

(Zumthor, 1991: 245)⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Sobre la *performance*, véase Zumthor, 1990: 29-47). La relación entre *performance* y recepción la trata en las páginas 49 a 65, y también estudia la relación entre *performance* y lectura en las páginas 67 a 80.

⁵⁴⁵ Existen incluso algunas fórmulas institucionalizadas, como las de los *mossis* del Alto Volta, en las que hay un diálogo entre el narrador, que pregunta: "¿Me comprendéis?" y el auditorio, que contesta "Sí" o "Sí, maestro" (Zumthor, 1991: 243).

⁵⁴⁶ Radlov, en estudios llevados a cabo en Asia Central en 1860, comprobó que los cantores épicos adaptaban los relatos al estado de ánimo del público. Además, parece que ciertas partes de la composición son las más propensas para la participación del oyente (Zumthor, 1991: 245).

Así que, dentro de la ejecución se tiene en cuenta al auditorio (Finnegan, 1992: 122) y la participación de éste puede producirse de manera formal o informal:

"The act of performance as a whole can comprise not just the solo poet's declamation, but formal rejoinders from one or more of the audience [...]; there is also often a specified chorus part, or recognized patterns of interjections, clapping, or even dancing by the audience."

(Finnegan, 1992: 122).

Además, el ejecutante establece relaciones emocionales con su auditorio (Finnegan, 1992: 123-124): si en la literatura escrita las convenciones forman la base textual, en la poesía oral, dichas convenciones parecen ser invocadas por la inspiración divina —la musa de Havelock— o las circunstancias espacio-temporales-situacionales de los receptores.⁵⁴⁷

Así que el receptor, en la poesía oral (Finnegan, 1992: 214 y ss.) no desempeña un papel secundario, sino que tiene una función determinante en la creación y transmisión de la literatura oral.⁵⁴⁸

En algunos casos no existe auditorio, ya que la ejecución la hace el poeta en solitario, pero, cuando existe un auditorio, pueden distinguirse dos tipos de receptores: el auditorio que participa del auditorio separado. En el primer caso, la participación puede ser total o parcial.

3.2.5 LA ORALIDAD EN LA ANTIGÜEDAD Y EN LA EDAD MEDIA

⁵⁴⁷ "Whit *oral* poetry, qualities like emotional atmosphere, dramatic suspense, characterisation, or the effective build-up through repeated units which are identical and monotonous in the verbal text but not in delivery –these can be conveyed not just in the *words* but in their performance. So performers (and composers not themselves performers of their own poetry) have access to a dimension in oral poetry in which they can call on individual interpretation both within accepted conventions and, on occasion, in trying out how far the local audience will accept innovation." (Finnegan, 1992: 126)

⁵⁴⁸ "the nature of the audience is surely an important factor in the creation and transmission of literature [...] The audience, even as listeners and spectator –but sometimes in a more active role– are directly involved in the realisation of the poem as literature in the moment of its performance." (Finnegan, 1992: 214)

La oralidad como rasgo de la literatura la encontramos ya en la época griega arcaica (Gentili, 1989: 3-30; Tatarkiewicz, 1987: 27; Sala-Valldaura, 1993: 45-46): "La poesía de culto y de ritual estaba destinada a ser hablada y cantada, y no a una lectura individual. Esto se refería a toda la poesía." Tatarkiewicz señala, además (1987: 27) que, a medida que utiliza materiales no cotidianos, transporta a los oyentes a un mundo mítico ideal.

En el siglo de oro de la cultura griega asistimos al conflicto entre la forma de comunicación oral y una forma de comunicación escrita que empieza paulatinamente a generalizarse. Los griegos luchaban porque no se perdiese el diálogo y la posibilidad de réplica. Así lo manifiesta Platón en el *Fedro* por medio de Sócrates cuando se narra la leyenda egipcia sobre la invención de la escritura (Platón, *Fedro*, 274B-275E; cf. Havelock, 1996: 150 y Ong, 1995: 79 y ss.)⁵⁴⁹: "Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo". Y sigue luego Sócrates: "Así, pues, tanto el que deja escrito un manual como el que lo recibe, en la idea de que de las letras derivará algo cierto y permanente, está probablemente lleno de gran ingenuidad y desconoce la profecía de Ammón, al creer que las palabras escritas son capaces de algo más que de hacer recordar a quien conoce el tema sobre el que versa lo escrito." Y, tras una brevísima intervención de Fedro, concluye Sócrates: "Pues eso es,

⁵⁴⁹ Seguimos la traducción de Luis Gil de la Edición Labor (Madrid, 1983, 4ª ed., 2ª reimp.). Las citas proceden de las páginas 365 y 366 de dicha edición.

Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se les pregunta algo, se callan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensaran, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que siempre es la misma. Por otra parte, basta con que algo se haya escrito una solo vez, para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que sepa decir a quiénes les debe interesar y a quiénes no.”⁵⁵⁰

El proceso de instrucción en la antigua Grecia era oral hasta el siglo V antes de Cristo (Havelock, 1996: 23). El paso de Sócrates parece que es un paso de la oralidad a la escritura (Havelock, 1996: 23-24). Adviértase que Platón utilizó como vehículo de difusión de sus obras la prosa, y que atacaba la poesía (Havelock, 1996: 26-27). Por lo tanto, Platón no criticaba tanto la poesía en cuanto poesía, sino en cuanto vehículo de enseñanza para preservar la tradición, que era enseñada y memorizada de forma oral:

“¿Era el surgimiento del platonismo, que significaba la aparición de un extenso *corpus* de discurso escrito en prosa, una señal que anunciaba que la oralidad griega estaba cediendo antes la civilización de la escritura griega y que la mentalidad oral estaba a punto de ser reemplazada por una mentalidad de la escritura?”

(Havelock, 1996: 27)

La *Ilíada* y la *Odisea* fueron composiciones de oralidad primaria, pero su paso a la escritura supuso una reordenación técnica que supone una interesante relación entre oralidad y escritura (Havelock, 1996: 32-33). En la literatura europea, los testimonios escritos de las obras de Homero y Hesíodo son los primeros, lo que supuso que no

⁵⁵⁰ Cf. con la *Carta VII* (Platón: *Cartas*, Madrid, Akal, 1993. Ed. de José B. Torres Guerra, pág. 126.

tenía ningún precedente escrito conocido y fueron escritas o transcritas (Havelock, 1996: 41).⁵⁵¹

En la literatura griega, quizá el primer texto totalmente escrito fue el de Hesíodo (Havelock, 1996: 113 y ss.), aunque, como es deudor del lenguaje homérico, mantiene las características formularias de éste, así como también utiliza la invocación a la memoria. Hesíodo, de esta manera, evoca, aunque indirectamente, el sistema de comunicación social propio de la oralidad primaria que tiene como fin la preservación de la tradición cultural (Havelock, 1996: 115).

En el caso de Homero —poeta individual pero también estructurador de elementos tradicionales de la composición oral (cf. López Eire, 1993: 18-20)—, sus epopeyas son totalmente orales, ya que se inventaron en una sociedad que no tenía ningún contacto con la escritura, la sociedad tenía conciencia de su propia identidad, el lenguaje era el responsable de conservar esa conciencia. Además, el tránsito a la escritura requiere que el intento (e invento) de la transcripción pertenezca a los mismos hablantes de esa misma sociedad y, por último, que esa transcripción estuviese en todo momento bajo el control de los hablantes de esa sociedad (Havelock, 1996: 121-122). Según Havelock, no hay ningún tránsito de la oralidad a la escritura que, como en el caso de los poemas homéricos, cumpla estos cinco requisitos.

La oralidad primigenia es una actividad colectivista que sirve a propósitos colectivistas (Havelock, 1996: 85). Como demostró Ernst Mayr, los seres humanos, como las leyes genéticas, transmiten información a la descendencia para garantizar una identidad específica: muchas informaciones son un fondo común acumulado por el grupo y que comparte toda una comunidad. El problema surge al plantearse

⁵⁵¹ En un momento determinado de la antigua Grecia, “la nueva técnica de comunicación por la palabra escrita sufre todavía cierto estigma. Es una advenediza.” (Havelock, 1996: 45) Esta “revolución alfabética” explica y revela multitud de significados ocultos de las obras de la literatura clásica griega: “La musa nunca se convirtió en la amante abandonada de Grecia. Aprendió a leer y escribir mientras continuaba cantando.” (Havelock, 1996: 45)

cómo almacena la oralidad su información para volverla a usar, cómo se conserva esa identidad cultural y cuáles son los mecanismos lingüísticos que cumplen esa función material (Havelock, 1996: 88). Se confía en que la tradición presente procede de un pasado y se extienda a un futuro, periodos que no se distinguen, en este caso, por su diferencia sino por su identidad (Havelock, 1996: 89). Por eso el contenido de los poemas homéricos y de Hesíodo se refieren a “situaciones, escenas y actuaciones ritualizadas, es decir, que no sólo se describen de manera formularia sino también como típicas de lo que la sociedad hacía siempre en tales circunstancias. Los ‘personajes’ individuales [...] expresan sus intenciones en términos típicos, en un lenguaje de sentimientos compartido por la sociedad” (Havelock, 1996: 89). El lenguaje de estos autores es un lenguaje elaborado oralmente con fines de conservación afin a una “enciclopedia” que cumple la función de retener las costumbres, leyes y convenciones de la cultura griega de esa época (Havelock, 1996: 90). La aparición y difusión del alfabeto griego hizo que las cosas cambiaran: “La musa cantora se transmuta en escritora: ella que requería a los hombres que la escucharan los invita ahora a leer.” (Havelock, 1996: 94)

La oralidad tiene como factores esenciales la actuación y la influencia de los oyentes. De hecho, se comprueba que en la literatura griega, hasta Eurípides, está presente el lenguaje de la actuación (Havelock, 1996: 129). Por otro lado, el público llega a ser tan importante que el artista no puede sino componer aquello que se haga eco del habla cotidiana, en “comunicación compartida” (Havelock, 1996: 129), como se evidencia en la función didáctica de los coros del teatro griego.

En la Grecia clásica no es tan fácil separar oralidad pura de escritura pura, ya que existen muchas posibilidades intermedias, como textos leídos públicamente, o el que un texto no era escrito en un principio sino para conservarlo, y no tanto para ser destinado a la

lectura (Cavallo y Chartier, 1998: 17-18). Por otro lado, la lectura en voz alta era la habitual, pero algunos estudiosos no descartan la aparición de la lectura silenciosa ya en la Grecia clásica, como puede apreciarse en estos testimonios (cf. Cavallo y Chartier, 1998: 19; Cavallo, 1995: 11-13). Dionisio confiesa en *Las ranas* de Aristófanes (vv. 52-53) que "a bordo de la nave leía para mis adentros la Andrómeda", o cuando en un texto platónico se dice que "en la soledad quiero leer para mis adentros". Así, parece que en los siglos V y IV (sobre todo en este último, va produciéndose el paso paulatino de unas composiciones escritas u orales siempre difundidas por medio de la representación oral a una asunción por parte del libro de un carácter más importante para la transmisión cultural (Turner, 1995; Cavallo, 1995; Caballo y Chartier, 1998).

La escritura solamente servía en Grecia, en un principio, como una forma auxiliar de la oralidad. Cuando leían, se trataba de lectura en voz alta (Svenbro, 1998: 60). Sin embargo, Jesper Svenbro profundiza su investigación del verbo *leer* en griego, y encuentra muchos términos que afectan a la lectura antes del 500 a. C. (Svenbro, 1998: 60 y ss.). Lo más interesante, a nuestro juicio, del trabajo de Svenbro reside en las conclusiones a las que llega tras ese análisis de términos que tienen a la lectura como campo semántico. Las conclusiones son las siguientes (Svenbro, 1998: 68 y ss.): la lectura en la Grecia antigua tenía un carácter instrumental; la escritura es incompleta por sí misma, y precisa de la sonorización; y, consecuencia de las dos conclusiones anteriores, los destinatarios son oyentes más que lectores. Svenbro también cita evidencias de escritura en silencio en la antigüedad, pero reconoce que, hasta la escolástica, no se llegarán a reconocer –y propugnar– las ventajas que dicha lectura llevaba consigo (Svenbro, 1998: 77 y ss.).

En el helenismo la escritura desempeña ya un papel fundamental lectura (Cavallo, 1995: 13-15; Kleberg, 1995: 53-64; Cavallo y Chartier,

1998: 22). En el mundo romano (Kleberg, 1995: 64 y ss.), por su parte aparece, cada vez más, una asociación entre el incremento de la importancia de la vida privada y la "intimidad" y la lectura privada en la intimidad del hogar (Cavallo, 1998: 99), o una lectura privada en bibliotecas privadas, cada vez más importantes, que parece insinuar que la lectura era una de esas aficiones propias de las clases cultas que provocaban solaz y distinción (Cavallo, 1998: 101), hecho del cual se deduce que el público lector no podía ser muy numeroso (Cavallo, 1998: 104). La lectura habitual en Roma era en voz alta (Cavallo, 1998: 109) – aunque también están atestiguados ejemplos de lectura silenciosa (Cavallo, 1998: 113-114)–, con diferentes formas según las situaciones y el tipo de escrito. Esta práctica de lectura en voz alta, como no podía ser de otra manera, condiciona el modo de escritura, que tiene elementos provenientes de la oralidad (Cavallo, 1998: 110).

Pero detengámonos ahora someramente en una cuestión a la que se ha hecho ya referencia más arriba, como es el uso de las fórmulas. Para ello, tenemos que exponer algunos aspectos de las investigaciones de Parry (Ong, 1995: 20-23; 57 y ss.; Havelock, 1996: 81-83) sobre la tradición de la épica oral y su manifestación escrita en la poesía homérica. Para Parry, uno de los rasgos fundamentales de la poesía homérica se debe a los métodos orales de composición (cf. López Eire, 1983: 18-20; Crespo Güemes, 2000: XIV-XVII). Los poemas homéricos se valieron de la fórmula, la frase fija, el cliché (Ong, 1995: 23) para que el texto fuese memorizado de manera más sencilla. Parry basó su estudio en el viaje a Yugoslavia, financiado por la Universidad de Harvard, para estudiar la poesía oral que aún se practicaba.

Parry empezó a interesarse por las frases formularias en los epítetos homéricos en su obra *L'epithète traditionnelle dans Homère*, que data de 1928. Parry advirtió y sistematizó la recurrencia de fórmulas para describir a los personajes en las dos obras de Homero. Lo que a un lector moderno le puede parecer irritante no es sino una manifestación

del estilo épico, que forma parte inherente a la composición de este tipo de obras. Además de estos epítetos homéricos, también existían frases formularias. Este recurso compositivo es tan importante como para poder afirmar, según Parry, que era el procedimiento característico del estilo homérico. Esto probaba que los poemas homéricos tuvieron una composición oral. Para corroborar sus tesis, Parry emprendió el estudio de la épica yugoslava en los años treinta, acompañado de su discípulo, Lord, y, al parecer, estos estudios no hacían sino corroborar su hipótesis inicial (Lord publicó *The Singer of Tales* en 1960). El estilo formulario permitía al poeta un alto grado de flexibilidad, pues elegía entre múltiples fórmulas posibles para que los versos tuvieran una medida correcta y para poder variar algunos detalles en función del contexto en el que compone y ejecuta la obra. Pero el poeta no contaba solamente con ese conjunto de fórmulas, sino que también contaba con todo un conjunto de temas con los que dar contenido a esa estructura poética. Por tanto, el ejecutante no cuenta con un texto definido de antemano, sino que cada texto es, en sí mismo, un texto original distinto de cualquier otro –aunque con un grado también importante de afinidad con otros textos que le sirvieron de base. Relaciones intertextuales. Por lo tanto, la composición y la ejecución serían simultáneas. Las aplicaciones de la teoría formularia se han extendido a otros lugares y otras épocas.

Pero, en lo que afecta al estilo oral formulario (Zumthor, 1989: 233 y ss.), parece claro que el uso de fórmulas, contra lo que creen los más firmes partidarios de esta teoría, no conlleva necesariamente una marca segura de oralidad (Zumthor, 1989: 234-235), ya que, en algunos casos, las fórmulas son ecos arcaicos de textos anteriores y, en otras ocasiones, la fórmula es, más que símbolo inequívoco de oralidad, marca rítmica y de armonía sonora. "Mientras que la tradición oral se alimenta de *tipos*, la escritura tiende a la "dialectización", al

acercamiento al objeto, a la captación de lo incomparable [...]. Lo que tiene de redundancia el formulismo compensa, dentro del mensaje en cuestión, el *ruido* que ocasionan las circunstancias que se cruzan con el texto durante la interpretación; en situación de oralidad primaria, tenemos ahí una función poéticamente vital; cuando la hegemonía de la voz empieza a ceder ante el asalto de las costumbres escriturales, esta función se borra de forma progresiva, sin suspender, sin embargo, hasta mucho después, su ejercicio." (Zumthor, 1989: 236) El formulismo actúa a manera de interdiscurso, intertexto que crea una "red memorial y verbal" (Zumthor, 1989: 236) y que remite al lenguaje y no a la realidad. Este formulismo opera con modelos sintácticos, rítmicos y semánticos (Zumthor, 1989: 237).

En cualquier caso, parece que, en la cultura griega arcaica, la memorización de las obras no fue rígida: el rapsoda, es evidente, recuerda para transmitir, y por lo tanto se trata de "*ricordare il mito e le unità compositive del racconto, non un testo rigidamente fissato*" (Gentili, 1989: 10).

No nos gustaría acabar estas breves reflexiones sobre la oralidad en la literatura griega sin mencionar un pequeño detalle que se repetirá luego posteriormente en la Edad Media transformado y adaptado a la cultura cristiana, como es la apelación a la improvisación, que aparece sintácticamente fijada en el texto bajo el manto de la inspiración divina, sean las musas o Mnemosyne (Gentili, 1989: 10 y ss.). Dejando a un lado la cuestión del papel auténtico o "literario" de la inspiración —que nos obligaría a adentrarnos en la concepción platónica del *Ion* o del *Fedro*—, nos limitamos a comentar, con Gentili, que en algunas poesías orales con acompañamiento musical había un epílogo en el que la innovación-improvisación se producía a través de la repetición (Gentili, 1989: 11). En el fondo, a nuestro entender, lo importante es el poso conceptual profundo que tiene esta preocupación platónica por la inspiración poética; en definitiva, lo importante al hablar de la

improvisación es que hay un interés por dos problemas esenciales derivados de la propia esencia de la poesía oral, que son el referente a la composición de dicha literatura y, en segundo lugar, las relaciones entre tradición y espontaneidad (Gentili, 1989: 17).

En la Edad Media, la literatura oral constituye lo que algunos han denominado “la cultura de los incultos” (Vàrvaro, 1983: 78-82). Aunque los estudios sobre la Edad Media les suelen dar el nombre genérico de juglares a los intérpretes medievales de la poesía oral, el abanico de nombres es mucho más amplio. En general, son “todos los que se ganaban la vida actuando ante un público” (Menéndez Pidal, 1957: 12) o “sustentadores de la palabra pública” (Zumthor, 1989: 67) ofreciendo un espectáculo cuyo canal es el auditivo. Es muy difícil distinguir, entre las funciones de estos intérpretes, la de músico, cantor o declamador (Menéndez Pidal, 1957: 34 y ss.; Zumthor, 1989: 68). Zumthor (Zumthor, 1989: 68) advierte de la existencia de algunas escuelas permanentes o de temporada. El campo de actuación de estos intérpretes es el del juego, el de la fiesta (Zumthor, 1989: 78-79), tanto públicas como privadas y otros acontecimientos. El influjo sobre la sociedad que ejercían los intérpretes de la poesía oral motivó una desconfianza de la Iglesia, aunque no consiguió que éstos se extinguieran (Zumthor, 1989: 82), y llegó a ser avalada por algunos eclesiásticos como Santo Tomás, que piensa que la diversión es necesaria para el ser humano.

Zumthor opina que es preciso descartar las distinciones entre escritor culto y juglar y otras similares (Zumthor, 1989: 83-85). Hay muchos casos de cultivadores de ambos tipos de literatura, bien sucesiva, bien simultáneamente.

El intérprete de este tipo de poesía, según Zumthor, anula la importancia del autor implícito del texto: “la letra de este texto ya no es

sólo letra, es la interpretación de un individuo particular, incomparable." (Zumthor, 1989: 85)

El término "juglar" (Zumthor, 1975: 36-54) se resiste a una definición unívoca (Menéndez Pidal, 1957: 14 y ss.; Zumthor, 1975: 36). Sea cual sea el término que se emplee para designarlos, Zumthor cree que el juglar no es sino expresión de una realidad presente a lo largo de siglos y siglos de poesía. Estudiar a los juglares supone estudiar toda una teoría del lenguaje no explicitada teóricamente (Zumthor, 1975: 37). Zumthor, al sistematizar los procedimientos que emplean los juglares, comprueba que tienen su paralelismo, en líneas generales, con la tradición retórica (Zumthor, 1975: 42-43): "le statut de la rhétorique, par rapport à celui des 'jongleries', est historiquement ambigu. Il ne me semble pas même certain que l'on ait là deux niveaux de formalisation et d'analyse distincts, car on soutiendrait aussi valablement que le premier intègre le second; ou le second, le premier. La différence la plus nette réside dans le relativement haut degré d'élaboration doctrinale de la *rhetorica*." (Zumthor, 1975: 43)

La figura del juglar (Menéndez Pidal, 1957; López Estrada, 1983: 303 y ss.) es inseparable de nuestro concepto de cultura oral y popular en la Edad Media —aunque también en el grado de conocimientos y cultura existían diferencias de grado entre ellos (López Estrada, 1983: 305). Los juglares ejercían numerosísimas actividades y —bailes, acrobacias, cantos— tenían dos funciones que se entremezclaban: informaban y divertían al pueblo llano o a la corte, pero siempre ajustando su representación al público ante el que actuaban (cf. Menéndez Pidal, 1957: 45).⁵⁵² Evidentemente, no nos quedan restos directos de la ejecución de los juglares de obras consideradas literarias.

⁵⁵² Es evidente la relación de este hecho con el concepto de poliacroasis de Tomás Albaladejo expuesto en el apartado anterior.

En cuanto al uso de las fórmulas en la literatura medieval, más arriba se ha descrito el estudio de las fórmulas en la oralidad y las investigaciones de Parry que atañen a la antigüedad Griega (cf. Alvar, 1991b: 18 y ss.). Lord, discípulo de Parry, encuentra expresiones formularias en los poemas épicos medievales y piensa que existen similitudes entre el uso temático de los poemas homéricos con el de los cantares de gesta del Medioevo francés. Para Lord, un tema es "a repeated passage with more or less verbal correspondence among its occurrences." (Lord, 1995: 10). Con la repetición de ciertos pasajes o de ciertas palabras el ejecutante busca una unidad narrativa que ya tiene formada, siquiera de modo aproximado, en su mente, por lo que no es posible explicarla en términos de improvisación y tampoco en términos de memorización (Lord, 1995: 10-11).

Uno de los elementos más importantes que ha traído la investigación de la literatura oral es el grado de libertad que permite el uso de parámetros fijados utilizados con nuevas palabras (Lord, 1995: 16) o situaciones nuevas. La literatura oral es dinámica y conserva historias antiguas, pero también construye otras nuevas partiendo de materiales antiguos.

Lord afirma que la introducción e influencia de la escritura en la literatura oral no tiene por qué cambiar la composición de la poesía oral (Lord, 1995: 16). En la Edad Media los poemas continuaron para ser escritos, pero utilizando el tradicional estilo oral formulario; la escritura no era sino un fenómeno de superficie que no altera la esencia de esa literatura popular vernácula (Lord, 1995: 17):

"The singer had moved from a 'purely oral' to a special kind of written performance, but the traditional techniques of composition and the traditional poetics remained for long untouched. The transition was from one kind of *performance* to another rather than from one kind of *composition* to another."

(Lord, 1995: 17)

El sistema formulario no es un sistema para componer versos, sino también una manera de expresión del pensamiento que no hace sino expresar en su poética una cierta concepción de la cultura a la que

pertenece (Lord, 1995: 19). Eso no quiere decir que el compositor de la poesía oral, además de la influencia de su propia tradición, no atiende también a los modos de la tradición literaria escrita. En este caso, el texto emplea una mezcla de estas dos técnicas, y Lord cree que esto es lo que ocurrió en muchas manifestaciones literarias medievales (Lord, 1995: 20). Era necesario todo un periodo de transición entre un texto transmitido por un canal sonoro a un texto compuesto por escrito. En cuanto a si este tránsito supone un cambio de estilo, Lord no cree que una versión escrita difiera más de una oral de lo que otra versión oral difiere de su versión de origen (Lord, 1995: 20-21).

En este periodo transitorio el estilo oral popular tradicional tiene que ir paulatinamente cambiando del tradicional en algunos matices estilísticos (Lord, 1995: 21). Puede utilizarse, por ejemplo, dentro de un estilo formulario, algún tipo de procedimiento propio de la lengua escrita, o la introducción de un elemento temático típico de la misma. Poco a poco, la literatura popular se va separando de los patrones básicos del estilo tradicional, y eso se debe en la Edad Media al latín y a la literatura de rango clerical (Lord, 1995: 29).

Por su parte, John Miles Foley, en su artículo "Orality, Textuality, and Interpretation", cree que las teorías oral-formularias de Parry y Lord sobre la épica yugoslava permiten traslaciones a algunos tipos de poemas épicos, pero no explican del todo algunos otros. Foley piensa que la interpretación de estas obras debe superar el monolitismo oral formulario al que se han visto sometidas. Debemos a Parry, desde luego, una visión totalmente nueva de la lectura de los poemas homéricos, pero parece que han conducido a los estudiosos a segregarse en dos campos: los que se inclinan por lo oral y los que se inclinan por lo escrito (Foley, 1991: 35). La realidad, seguramente, permite una convivencia muy fructífera entre estas dos dimensiones tan importantes de la literatura medieval. Habría que empezar por destacar la complejidad del estilo oral tradicional (Foley, 1991: 37 y ss.). Foley

parte del estudio de las fórmulas de Parry, en las que este investigador incidió desde 1928 al analizar los epítetos en las obras de Homero y que continuó hablando de que esta estructura formularia exigía la oralidad de estos poemas. Foley considera que la variedad de registros, tanto en el tiempo como en el espacio, de la poesía oral no permite una uniformidad formularia tan rígida como Parry pretendía. Por otro lado, parece que el mecanismo formulario explica la estructura textual por encima de cualquier consideración de producción individual: era más propio de una "transacción" proveniente de la tradición que de la originalidad de un productor/ejecutante. Es evidente, sin embargo, la gran carga estéticamente individual que convive con el uso de estos procedimientos (Foley, 1991: 40 y ss.), que convierte a muchas obras medievales en formas híbridas

La situación de enunciación y recepción en las obras medievales es del máximo interés para comprender algunas de sus producciones. En la poesía oral, los poetas se encuentran físicamente con su auditorio en la ejecución de la pieza. En el momento en el que se pasa a una comunicación escrita, el poeta ya no se encuentra presente de modo físico. Necesariamente tiene que cambiar el modo de comunicación. Ahora bien, el poeta, en este nuevo canal de comunicación, se las ingenia para encontrarse presente.

Ursula Schaefer (Schaefer, 1991) estudiará el modo en el que el poeta "compensa" su no presencia física a través de la primera persona en lo que ella denomina "ficción condicional", esto es, una ficción dependiente de esa compensación, que distingue de la textualidad plena, que es independiente del contexto y, por lo tanto, autorreferencial. Así, muchas obras medievales contienen ese poso de oralidad en los manuscritos con la presencia del poeta, aunque ésta sea ahora ficticia:

"Although in varying proportion, orality and literacy/writing existed side by side throughout the Middle Ages, with the oral-aural medium the

prevailing mode of transmission, regardless of whether the message had an oral source or existed in writing and was subsequently voices again."
(Schaefer, 1991: 117)

Stephen G. Nichols (Nichols, 1991), a su vez, estudia también la presencia del poeta en el texto y la "voz del cuerpo" en el texto escrito. Según Nichols, tanto en la escritura como en la ejecución es necesario acudir a la mediación del cuerpo y de la voz (Nichols, 1991: 141), como lo demuestran en la escritura las imágenes que aparecen en los manuscritos o los manuscritos acompañados de notación musical⁵⁵³. Tampoco es extraño que el poeta, en el texto escrito, haga referencia a la forma en la que está "declamando" la pieza: "it is very difficult to read the verbal text under the notation without trying to sound out the words according to the rise and fall of the notes" (Nichols, 1991: 141)

Por último, Laurence de Looze (L. de Looze, 1991) estudia la relación entre autor y lector a través del concepto de autor textual y el conocimiento de éste por parte del receptor: el texto escrito crea una situación de complicidad entre autor y lector nueva y muy distinta de la producida en la ejecución oral. El nombre del autor es un significante cultural con dimensiones hermenéuticas. Así, el nombre del autor que aparece en una obra supone una asunción del papel, que, como autor, el "autor", desempeña en el proceso semiótico de enunciación. Siguiendo los pasos de Foucault, Laurence de Looze cree que el autor es mucho más que alguien quien firma una obra. Es curioso el grado de anonimato de las obras medievales, y los géneros más propensos a dicho anonimato, explicable, seguramente, por el modo de composición, ejecución y transmisión. Así, las obras narrativas de la corte suelen contener el nombre del autor (L. de Looze, 1991: 164) y, de este modo, logran tanto una perpetuación personal como una perpetuación textual que los sitúa con su papel de autores en la obra:

⁵⁵³ Desde otro punto de vista, Paul Zumthor, en el capítulo "Carmina figurata", trata también de la relevancia de lo escrito en diversas manifestaciones culturales escritas medievales (Zumthor, 1975: 25-35).

"The literary text, at any rate, does manage to have it both ways: the 'solving' of the anagramas posits readers as writers, re-creating the authors of the text they are reading, positing an *acteur* as *aut[h]or*, but one fashioned intertextually by the reader."

(L. de Looze, 1991: 176)

Como muy bien ha indicado Paul Zumthor, la presencia del sujeto en el texto es muy compleja. Paul Zumthor (Zumthor, 1975: 163) trata el problema de la mimesis desde un ángulo diferente al tradicional y afín a nuestros planteamientos. Según Zumthor, la relación referencial del pronombre personal *yo* está muy condicionada por un modelo cultural desde el siglo XIII. Si tomamos como punto de partida los dos elementos de la autobiografía (el yo y una narración no ficcional), vemos que el yo es tanto sujeto del enunciado como el tema. En el caso de los textos medievales, historia y ficción no se oponen tan nítidamente como en otras épocas en las intenciones del emisor medieval, y esto se debe a la ambigüedad existente entre el autor y su texto en el Medievo. Las propias circunstancias de transmisión de la literatura medieval hacen que muchos textos aparezcan anónimos, con una autoría difícil de esclarecer o con nombres en los que es difícil deslindar al autor del copias. En el texto medieval, la voz se funde y se reprime en el texto que la alberga. El texto, pues, es especialmente constructor de una voz y, a la vez, es destructor de esta identidad inicial del autor con el texto (Zumthor, 1975: 167). Eso hace que en muchos textos el autor se nombre a sí mismo en tercera persona. En los textos narrativos o didácticos es muy frecuente la intervención directa del autor hacia los receptores en el interior del texto. Según Zumthor, esta intervención no es sino un lugar común, típico de estas obras y, probablemente, vacío de sentido (Zumthor, 1975: 167), y sólo tiene una función retórica de veracidad: "la personne de l'auteur apparaît pour confirmer l'objectivité du texte; rien de plus." (Zumthor, 1975: 168) Así, esas intervenciones del autor son una proyección textual que se transmite normalmente por un tercero en el acto de ejecución de la obra, ya que las obras medievales tienen un enunciador concreto y perceptible (Zumthor, 1975: 168) en muchas ocasiones distinto del autor: "Si l'auteur [...] a

fait d'un *je* le sujet de l'énoncé, ce *je* fonctionne comme une forme virtuelle, dont l'actualisation varie selon les circonstances: il est peu vraisemblable que l'auditeur médiéval ait pu l'interpréter dans un sens autobiographique..." (Zumthor, 1975: 168; cf. Zumthor, 1972: 42).

López Estrada enlaza esta cuestión con el asunto de la autoría:

"El autor no se declara en el caso de las obras de la juglaría por la razón de la especie poética. En la clerecía, de acuerdo con la tradición latina, el nombre del autor figura manifiesto, sobre todo si la obra ofrece una nota personal como es el caso de Berceo al referirse a la vida de los santos locales, con los que él siente una relación cercana y de los que escribe para un público que conoce, siendo al mismo tiempo muy posible que éste lo conozca a él. Pero esto no ocurre cuando se trata de una elaboración de fondo antiguo o épico (como es el referente a Apolonio y Fernán González) en que predomina la narración de hechos lejanos, que no pertenecen al entorno del autor ni tienen tampoco un público local determinado. El proceso de la literatura afirmará la norma de la declaración del nombre del autor a medida que aumente el número de obras en lengua vernácula; así se constituye un fondo sobre el que este hecho es un elemento identificador, puesto que la maestría en el arte literario resulta un mérito para el escritor. Aumenta, pues, la conciencia de la función del autor, y el establecimiento de un texto y su difusión se aproximan y confunden con las condiciones de la literatura latina."

(López Estrada, 1983: 325)

En la Edad Media no es el receptor el que busca la obra, sino que es la obra la que busca al receptor:

Es indudable la relación entre ejecución oral y anonimato: mientras en la literatura culta es el destinatario el que busca la obra, tal vez por la fama de tal autor, aquí, en este caso, es la obra la que busca al destinatario, público, en las plazas donde los juglares (que sólo algunas vez serán además los autores) ofrecían sus recitados o su canto. Y también existe relación entre analfabetismo y anonimato: es difícil que comprendan el concepto de autor aquellos que no han atravesado el umbral de la escritura.

(Segre, 1985: 15)

Según hemos visto, la literatura oral incide claramente en la construcción sintáctica del producto literario. Si bien es posible que esta influencia sea más patente en la literatura de las civilizaciones antiguas y medievales, no ha de ser menos cierto que la huella quedará patente, cuando menos, en obras del Renacimiento e, incluso, del Barroco, épocas en las que todavía el fenómeno oral en la literatura tiene una presencia relevante.

Karin Ueltschi (Ueltschi, 1993: 20) afirma que en los textos didácticos medievales se emplea más la expresión "oyez" que "lisere", y esas interpelaciones se reiteran con frecuencia a lo largo de la obra.

Valgan dos ejemplos:

"Or *escoutez*, seignour, que Diex vous bénéie,
S'orrez bons moz noviaus qui sont sanz vilonie..." (Íncipit de *Doctrinal le Sauvage*).

"*Lisere*, ki ches vers liras..." (R. de Milliens, *Canté CCXL*, v. 1).

Esta autora manifiesta que la insistencia en el *dire* es la base del discruso didáctico como acto de habla, en una posición similar a la de Levin: "L'acte de langage de base du discours didactique est 'j'ai l'intention de dire' ou 'dire est mon propos'. Cet acte est performatif puisqu'il s'accomplit par l'énonciation même." (Ueltschi, 1993: 22). Además, el emisor en primera persona siempre hace hincapié en la segunda persona (Ueltschi, 1993: 24): "Ami, je *te requier*" (J. de Journy), "Apren, je *t'en proie doucement*" (D. la Vache). La interrogación también establece una implicación con el público exigiéndole una toma de posición (Ueltschi, 1993: 24). Las formas del diálogo con el público (Ueltschi, 1993: 25-32) son las siguientes: maestro-discípulo, la mujer, público universal o público indeterminado.

Por tanto, es más que destacable los tintes dialogísticos y de carácter teatralizante que se producen en la literatura medieval y que sientan sus fundamentos en la oralidad (Bobes, 1992: 272).

3.3 RETÓRICA Y ORALIDAD

Hasta ahora, aunque con algunas alusiones al paso, hemos intentado explicar por separado ciertas cuestiones sobre la retórica y la oralidad que podían ser interesantes para nuestro trabajo. Pero algunos fenómenos de la presencia de los planos de emisión y recepción en el texto literario no pueden explicarse dicotómicamente adscribiéndolos, por separado, sólo a la retórica o sólo a la oralidad, sino que hay, en primer lugar, muchos momentos de encuentro y síntesis entre estas dos dimensiones, y, en segundo lugar, la misma retórica nació en un ámbito oral (Ong, 1995: 108-112; Havelock, 1996: 75 y ss.).^{554 555}

En lo que toca a este punto, nos parece importante reproducir unas palabras del profesor Antonio López Eire que resumen perfectamente este carácter oral y escritural de la retórica (cf. Woods, 1998b: 636), vinculado a la historia, avatares y circunstancias diversas de la misma:

“Toda la historia de la Retórica no es sino la historia de un arte que nació en el “ágora” y se recogió en el [sic] escuela, que nació política y se hizo escolar, que nació al aire libre y se vio obligada a refugiarse en la escuela, que nació práctica y se volvió teórica, que nació oral y se tornó escrita, que nació para el discurso oral y se vio volcada en el texto escrito, que nació activa y se convirtió en libresca, que nació para ganar pleitos y triunfar en las asambleas políticas y terminó adaptándose a la enseñanza de la literatura y la producción literaria.”

(López Eire, 1998b: 21)

Los mismos términos griegos ‘rhétor’, ‘akroatés’ y ‘logos’ están vinculados al ámbito oral, pues en griego los dos primeros se referían al orador y al oyente, respectivamente, y el último pertenece al campo semántico del verbo *decir* (Ong, 1995: 109; cf. López Eire, 1998b: 22). En latín se conserva ese campo semántico con los vocablos ‘orator’,

⁵⁵⁴ El artículo básico de referencia para la relación de retórica y oralidad está escrito por Tomás Albaladejo (Albaladejo, 199b), al que seguimos para la exposición de las líneas esenciales de este apartado.

⁵⁵⁵ Por otro lado, también es interesante subrayar que las fuentes escritas —y, entre ellas, las formas literarias artísticas— son también muy importantes para el estudio de fenómenos orales (Jiménez Cano, 1996: 155-156; cf. Albaladejo, 1999c: 44).

‘auditor’ y ‘oratio’, así como esta disciplina se conoce en latín como ‘ars oratoria’ y la misma definición de la retórica por Quintiliano como «ars bene dicendi» (Quintiliano *Institutio, oratoria*: 2, 17, 27) (Albaladejo, 1999b). Y es que, en la Antigüedad, el orador tenía que desempeñar unas funciones que, en las sociedades modernas, se cumplen por medio de la palabra escrita (López Grigera, 1989: 136)

No obstante, aunque existen líneas de confluencia, parece que el término ‘oratoria’ se ha ido manteniendo exclusivamente para el aspecto oral, pero el término ‘retórica’ —que se ha extendido a un campo de acción más amplio— también tiene relación ahora con la escritura (Albaladejo, 1999b; Ong, 1995: 116).^{556 557} Además, la retórica sirvió ya desde la Antigüedad para explicar fenómenos propios del hecho literario como la expresividad lingüística, y tiene en la Edad Media su dimensión oral en las *artes praedicandi* y su dimensión escrita en las *artes dictaminis* (Albaladejo, 1999b; Chico Rico, 1987: 11-113).

En definitiva, y como afirma Tomás Albaladejo (Albaladejo, 1999b),

“La relación entre oralidad y escritura constituye una de las cuestiones más importantes en el estudio de la comunicación lingüística artística en la medida en que permite confrontar la constitución de dos sistemas con sus divergencias y confluencias dentro del sistema general del lenguaje”.

Además, es frecuente el transvase de rasgos retóricos típicos de la oralidad a la escritura (Albaladejo, 1999b; García Berrio 1994: 100-102; Jiménez Cano 1996: 157).

⁵⁵⁶ La retórica en Grecia se refería siempre a un discurso oral (Ong, 1995: 9), aunque la técnica retórica se difunde por escrito: "writing from the beginning did not reduce orality but enhanced it, making it possible to organize the 'principles' or constituents of oratory into a scientific 'art', a sequentially ordered body of explanation that showed how and why oratory achieved and could be made to achieve its various specific effects." 9)

⁵⁵⁷ Pueden establecerse cuatro formas de colaboración de la escritura con la retórica (Albaladejo, 2001: 9-10). En primer lugar, la escritura posibilitó la perduración de discursos orales; en segundo lugar, la escritura ha colaborado con la retórica, pues ha potenciado su actividad; en tercer lugar, el uso de la palabra escrita ha servido como medio auxiliar para que el orador esboce, elabore y corrija el discurso retórico; y, avanzando un poco más, y por último la palabra escrita difundida por la imprenta ha colaborado de manera esencial para la difusión masiva de los discursos orales y de los tratados de retórica mismos, e incluso ha llegado a influir como “tecnologías colaboradoras” en la organización del discurso misma.

Pero, además de esta relación de la oralidad y la retórica, el hecho retórico mismo —cuyos elementos son coincidentes con el modelo de comunicación de Roman Jakobson—tiene también indudables componentes orales (Albaladejo, 1999b; Albaladejo, 1989: 43-57), integrada como está, generalmente, en el canal acústico-momentáneo de la palabra, con la excepción de algunas manifestaciones retóricas escritas como las *artes dictaminis* o los textos periodísticos. Y la fuerza originaria de la oralidad es tan fuerte que no sólo está presente, claro es, en el texto retórico escrito, sino que ejerce su influencia también en los textos retóricos escritos (Albaladejo, 1999b).⁵⁵⁸ Igualmente, el orador tiene que construir su discurso teniendo en cuenta las posibilidades de recepciones distintas según el tipo de receptores en lo que Tomás Albaladejo, como ya vimos en el apartado dedicado a la retórica, denomina poliacroasis (cf. Calvo Revilla, 2003).

Nos topamos con otra evidencia de la oralidad en la retórica aparece en las denominadas operaciones retóricas o partes cualitativas de la retórica, tanto en las operaciones constituyentes de discurso, como la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, como en las operaciones no constituyentes de discurso, como la *memoria* y la *actio* (Albaladejo, 1999b). Estas últimas, con su dirección hacia la inminente recepción del discurso, están muy relacionadas con la oralidad. La memoria permite al orador pronunciar su discurso ante los oyentes de manera oral con las suficientes garantías,^{559 560} y la operación denominada *actio*

⁵⁵⁸ “El hecho retórico está organizado contando con la oralidad como rasgo constitutivo; su configuración escrita es una realización derivada.” (Albaladejo, 1999b)

⁵⁵⁹ Y, a su vez, la escritura también sirve de soporte a la memoria (Desbordes, 1995: 80-81).

⁵⁶⁰ La memorización es un aspecto que afecta tanto al texto desde el punto de vista de la oralidad como, y simultáneamente, desde el punto de vista de la retórica (Berlin, 1995). Como estamos revisando en este capítulo, la memorización tiene mucho que ver con el modo de transmisión de la literatura oral, y es especialmente importante cuando se trata de textos

es la que tiene una implicación más evidente e inmediata con la oralidad, ya que se produce en la pronunciación misma del discurso —y la que garantiza el éxito o fracaso del mismo— y en la que intervienen, además de la voz, otros elementos cinésicos, gestuales y paraverbales, por lo que al componente auditivo se añade un componente visual (Albaladejo, 1999b) muy importante en la Grecia antigua y, lo que es muy importante para nosotros, en la Edad Media.

En lo que a las operaciones constituyentes de discurso se refiere, la oralidad no tiene una implicación tan directa como en la memoria y la pronunciación del discurso (Albaladejo, 1999b), pero sí tiene alguna presencia.

La *elocutio* —en la que muchas de sus manifestaciones expresivas tiene su raíz en procedimientos fónicos— es el punto de inflexión de la emisión y recepción del discurso por el que el orador plasma literalmente su discurso y por el que los oyentes tienen su contacto con el discurso y comienzan su actividad de interpretación el mismo (Albaladejo, 1999b).⁵⁶¹

La sucesión misma las *partes orationis* se refiere, adscribibles tanto a la *dispositio* como a la *inventio*, manifiestan asimismo una

religiosos. Aquí es donde entra en contacto el problema de la memorización oral con la retórica durante el Medievo: la religión estaba estrechamente vinculada al aprendizaje en las escuelas, y, por lo tanto, la memorización tenía mucho de enseñanza retórica. Así, desde el punto de vista de la oralidad, la memorización es un elemento inherente a la transmisión de las obras medievales, mientras que, desde el punto de vista de la retórica, la memorización es un componente de una operación retórica diseñada y estudiada en los grandes tratados de oratoria. En estos casos, pues, conviven la tradición nativa y la práctica monástica (Berlin, 1995: 98, 113). De tal modo y aunque en un principio se antojase algo contradictorio, la memorización y la escritura tienen mucho que ver en las escuelas medievales (Berlin, 1995: 100).

⁵⁶¹ “Cuando por razones políticas e históricas decae el uso del discurso oral, la retórica se reduce al discurso escrito, se orienta al estudio de los recursos de ornato de la palabra y, a través de fases intermedias, va quedando reducida a la *elocutio*.” (Varios, 1995: 152).

organización relacionada con la oralidad, pues siguen la “linealidad de la oralidad” y mantienen una organización estratégica que conecta muy bien desde el punto de vista pragmático desde el inicio, con el *exordium*, hasta el final, con la *peroratio* (Albaladejo, 1999b). También los *loci* o lugares tienen unas características claramente formulísticas que remiten a la oralidad (Ong, 1995: 110).

Otras manifestaciones de la oralidad retórica se encuentran en el diálogo intradiscursivo, por el que el cual el orador introduce dentro de la estructura sintáctica pragmática otros diálogos (Albaladejo, 1999b), pero también en el diálogo interdiscursivo que se produce entre el orador y sus oyentes y que es muestra de la interacción retórica (Albaladejo, 1999b; cf. López Eire, 1995: 139), y que alcanza tanto las relaciones y reacciones del discurso en formas de réplica oral o escrita, como a referencias e interacciones con otros discursos en el momento mismo de pronunciación de los mismos (Albaladejo, 1999b) y que tienen una dimensión dialéctica muy importante en la que la manifestación intertextual y la implicación pragmática son muy evidentes.

Entrando ya en el campo de las relaciones entre la retórica y la oralidad en la literatura,⁵⁶² y más específicamente en el periodo medieval, cuando la composición, la transmisión y la ejecución de una obra son orales, no hay problema para calificar una “obra” como perteneciente a la literatura oral.⁵⁶³ Pero en la mayor parte de los casos

⁵⁶² “la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen enlazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes.” (Havelock, 1995: 25).

⁵⁶³ El problema estriba cuando el indicio de oralidad depende en documentos externos al texto, en cuyo caso plantea problemas de reconstitución (Zumthor, 1989: 51), como sucede cuando hay muchas variantes de una copia a otra. En estos casos, más que de indicio de oralidad habría que hablar de “presunción de oralidad” [importante distinción: indicio de oralidad / presunción de oralidad] (Zumthor, 1989: 51). Según Zumthor, esta presunción debería abarcar casi todos los textos en lengua romance compuestos antes del siglo XIII.

esto no ocurre, y por eso es tan difícil deslindar en muchas ocasiones un poema como literatura oral o como literatura "escrita", y el grado de influencia que la retórica y la oralidad tienen en esa manifestación literaria.

La Edad Media, dice Lord (Lord, 1995), es una etapa transitoria en muchos sentidos. Lo es, por ejemplo, por ser un periodo de transición del paganismo al cristianismo, con todo lo que conlleva un cambio de tales características en todos los órdenes. También es un periodo en el que la literatura oral fue trasladada por escrito a muchas de las literaturas vernáculas emergentes (Lord, 1995: 6). Es un periodo, por lo tanto, en el que el latín, con todo su prestigio como lengua de cultura, y la literatura latina fue introduciéndose en otras culturas que ya poseían sus propias manifestaciones literarias. La amalgama entre ambas literaturas era inevitable (Lord, 1995: 7). Uno de los aspectos esenciales de esta asunción de lo escrito por parte de las literaturas orales en la Edad Media es el grado de sofisticación apreciable en estas últimas, por lo que llegan a convivir los elementos estilísticos de las literaturas vernáculas con el estilo desarrollado y perfeccionado propio de la literatura escrita. El tránsito de una cultura pagana a una cultura cristiana, con todos los aspectos relativos al cambio de mentalidad propio de tales momentos, viene acompañado de una convivencia estilística de elementos orales y escritos de variada procedencia, tanto orales como escritos.

En la Edad Media, hablar de cultura eclesiástica y de cultura popular en la Edad Media podría parecer una contraposición que llevase a oponer la literatura popular a la cultura eclesiástica, pero la interacción cultural entre ambas era patente y, en algunos casos, la cultura eclesiástica intentó cristianizar el sustrato folclórico y popular de la cultura laica (Zumthor, 1972: 44-45; Mínguez, 1985: 30; Zink, 1993: 16).

Y es que, según Paul Zumthor,

“tradition orale et tradition écrite constituent des phénomènes historiques différents, quoiqu’il soit assez difficile de maintenir en pratique cette distinction dans l’analyse des faits.”

(Zumthor, 1985: 15).⁵⁶⁴

Vistas así las cosas, las tradiciones poéticas medievales no estaban cerradas, y se establece un particular tipo de “intertextualidad memorial”⁵⁶⁵ (Zumthor, 1975: 19-20; Rifaterre, 1991: 44) o “intervocalidad” (Zumthor, 1989: 174-175) que conduce a interrelaciones y transvases de lo oral a lo escrito:

“Most of the time, however, textual overdeterminations results from connecting the text with a remembered reference that is relevant. That is to say, the reference is intertextual: intertextuality being the key to the text significance. The intertext may be as written as the text, but being elsewhere, outside the text, the relationship between the two is memorial, as if the intertext had lost his written materiality and survived only in memory, to be read solely through the mind’s eye.”

(Rifaterre, 1991: 33).

En esta interrelación entre aspectos cultos y populares las influencias mutuas entre los clérigos y los juglares desempeñan un papel fundamental (cf. Menéndez Pidal, 1957: 29). Ya de por sí, conocemos la existencia sobre los clérigos errantes, goliardos o ajuclarados (Paul, 1973: 237-238; Florescu, 1982: 97-98; López Estrada, 1983: 309-310; Martín, 1985b: 20-22; Zink, 1993: 181-19; Zink, 1992: 20-22), pero sabemos que, al margen de estos clérigos ajuclarados, era frecuente el uso de los mismos recursos que los juglares por parte de los clérigos en los espectáculos “paralitúrgicos” o imitando la técnica de declamación de los juglares.⁵⁶⁶

La voz, esto es, la palabra hablada es un efficacísimo vehículo de difusión de doctrina, en el que se establecen, con mayúscula, la Voz y la Palabra (Zumthor, 1989: 89 y ss.). El cristianismo debía a la tradición la transmisión de su doctrina: "dentro de la relación dramatizada que

⁵⁶⁴ Y contando, además, con que la literatura oral medieval sólo nos ha llegado, esencialmente, mediante la escritura, y que no nos solemos encontrar con manuscritos originales y, por ende, reproducciones y no producciones (Zumthor, 1975: 15).

⁵⁶⁵ Sobre la memoria en la Edad Media, Zumthor, 1989: 167 y ss.

⁵⁶⁶ También ha de tenerse en cuenta la atinada precisión de Francisco López Estrada, cuando afirma que en los juglares la oralidad es sustancial, mientras que en los clérigos es accidental (López Estrada, 1983: 321).

enfrenta el *homo religiosus* a lo sagrado, la voz sigue interviniendo como fuerza y como verdad." (Zumthor, 1989: 90). Las órdenes mendicantes, por su carácter itinerante, entraban en el campo del juglar (Zumthor, 1989: 91). Muchos de sus sermones tendrían como único vehículo la oralidad, aunque seguro que disponían de procedimientos técnicos para su composición (Zumthor, 1989: 92). Los sermones se introducían con una fórmula sencilla: "Oída buena gente" (Zumthor, 1989: 92), a la que puede seguir multitud de situaciones enunciativas, algunas de ellas muy similares a las empleadas por los juglares.

"El desarrollo del arte de la predicación lo acerca, en un aspecto preciso, a la práctica de los recitadores profesionales: el sermón, la homilía se sobrecargan de apólogos, los *exempla*; técnica [...] que tiende a generalizarse entre 1170 y 1250, la misma época en la que, en las jóvenes universidades se constituyen las *Artes praedicandi*, que sistematizan en términos de retórica la elocuencia pastoral."

(Zumthor, 1989: 93)

"Culto y poesía quedaban funcionalmente unidos en un nivel de impulsos profundos que culminaban en la obra de la voz. La voz poética no se relaciona por analogía con la voz religiosa. Lo hace en virtud de alguna identidad, ciertamente parcial, pero que, durante siglos, debió de ser sensible y productora de emoción."

(Zumthor, 1989: 95-96)

El carácter oral de muchas manifestaciones literarias medievales no está reñido necesariamente con el fenómeno de la escritura (Zumthor, 1989: 115; Freeman, 1995: 211-214).⁵⁶⁷ Hasta casi el final de la Edad Media, la comunicación oral será la auténticamente relevante, y la escritura está en pleno proceso de preparación e interiorización en la mentalidad de aquella sociedad (Zumthor, 1989: 116-117). Por eso es, más que de un cambio abrupto, debe de hablarse de pequeñas y paulatinas mutaciones hasta que, entre los siglos XIV y XV, vaya quedando conciencia del sentimiento de la vista y del espacio por encima del sentido del oído. Esta evolución se constata en la poesía. La

⁵⁶⁷ En contra de lo suele ser aceptado por muchos, John Miles Foley afirma (Foley, 1995: 32) que la escritura ha jugado un papel tan importante como el de la composición y transmisión oral en muchas obras del Medievo, aunque estas obras también mantienen una conexión con la oralidad. Como nuestro estudio es más exhaustivo en el terreno de la épica, daremos algunas someras explicaciones en el apartado correspondiente sobre las teorías tradicionalistas (y neotradicionalistas) e individualistas.

pauta, en los siglos XII y XIII, fue que un texto "es muestra tan pronto de una oralidad que funciona en una zona de escritura, como de una escritura que funciona como oralidad" (Zumthor, 1989: 117).

Alois Wolf estudia la transición de las formas orales a las formas escritas en la Edad Media (Wolf, 1991). Según Wolf, la Edad Media europea contaba con un riquísimo acervo literario fundamentado en las Sagradas Escrituras y el Latín, aunque el acceso a este acervo literario no se realizaba directamente a través de una lengua materna. La escritura –y, claro es, la lectura– fundamentaban la educación monástica. En el otro extremo, la Edad Media contaba con un no menos importante acervo poético-comunicativo a través de la oralidad. De tal modo, "Orality and literacy may well seem extreme opposites [...] but in the Middle Ages orality and literacy, it is generally agreed, merged and supported each other." (Wolf, 1991: 67). Por poner sólo un ejemplo, en las ceremonias religiosas se combinaban las formas más excelsas de comunicación oral y de comunicación escrita. De este modo, por lo tanto, en la Edad Media oralidad y escritura conviven en numerosas ocasiones. La opinión de Wolf se enfrenta, por lo tanto, a los estudiosos que afirman que la importancia de la escritura en la literatura del Medievo era tangencial, y trata de demostrar esa opinión por medio del estudio de varias narraciones heroicas medievales. En su opinión, la línea de interdependencia no sólo se establece desde el influjo de lo oral a lo escrito, sino también a la inversa.

Robert Kellogg, por su parte (Kellogg, 1991) también se hace eco de esa interdependencia e influencia de lo oral y lo escrito. En los textos de Elder Edda, encuentra elementos de la producción oral como fórmulas temas y mitos, pero también elementos literarios. "Rather than to argue for the exclusively oral or the exclusively literate nature of early European vernacular text, it is more reasonable to concede that they represent a collaboration between two contemporaneous cultures, one essentially oral and the other essentially literate." (Kellogg, 1991: 90).

Por último, autores como Hanna Vollrath llegan a la conclusión de que, incluso en textos con una fuerte impronta escrita como algunas crónicas del siglo XI, estas producciones respiran por sus poros influencias orales (Vollrath, 1991). Desde luego, el cocimiento operado a través de la escritura es distinto al transmitido por la lengua oral, tanto en su esencia como, por lo tanto, en su estructura (Vollrath, 1991: 102-103). Lo difícil es determinar hasta qué punto y de qué manera opera esa diferencia. Porque también es posible que haya un cruce entre una mentalidad oral por tradición y una toma de conciencia escrita por medio de la formación. Así, tras ese sustrato educativo pueden aflorar formas orales que rezuman el peso de la tradición. Así, ese paso de la cultura oral a la escrita no hace que se olvide la primera: "the change must have escaped the absolute majority of the population, as even a learned monk at the end of the century [siglo XI] was unable to integrate a text into his world." (Vollrath, 1991: 111).

En España, la archiconocida declaración de la estrofa segunda del *Libro de Alexandre*, ha servido para establecer una separación entre el "mester de juglaría" y el "mester de clerecía" como modelo de explicación de los textos en los comienzos de la literatura medieval. Esto, desde luego, es una simplificación que no logra determinar la auténtica dimensión de la producción literaria medieval, sino que existe una base oral común. Por eso, concluye Francisco López Estrada, la "comunicación entre juglares y clérigos fue evidente, por más que el exordio del *Alexandre* y en la clasificación de algunos críticos se pretenda oponerlos; la cuestión está en calibrar la oposición y señalar, por otro lado, los aspectos coincidentes." (López Estrada, 1983: 320)

En conclusión, no puede decirse que en la Edad Media no exista algo tan simple como una cultura de oralidad pura, ya que, aunque la mayoría ignora la cultura escrita, una minoría de clérigos mantiene viva

la cultura escrita (Zumthor, 1972: 40). Lo que es innegable es que "dans le texte médiévale, l'énoncé est indissociable de l'énonciation" (Zumthor, 1972: 41), y esto conlleva tener muy encuentra la actio, es decir, la voz y la gesticulación, además del código lingüístico. Este carácter oral supone una comunicación directa y en contacto con el auditorio (Zumthor, 1972: 42). Por eso, más que hablar de un autor, Zumthor prefiere hablar de un "locutor" (Zumthor, 1972: 42).

En los manuscritos medievales se fija un lenguaje de comunicación directa (Zumthor, 1989: 123-124), en el que el escrito se forma partiendo de la voz. Por eso mismo señala Zumthor que en la Edad Media no era tan relevante como en nuestros días la distinción entre autor, copista e intérprete.

En la Edad Media, la actividad de la lectura estaba aún muy vinculada a la del habla, incluso desde el punto de vista fisiológico (Zumthor, 1989: 125-126). Esto sólo cambiará a medida que se vaya cambiando de un sistema basado en la oralidad-auralidad en uno basado en la vista y, por lo tanto, en la escritura, cambio que no se realiza sino de manera paulatina: "para la mayoría de los consumidores de escritura, la lectura articulada siguió siendo la norma. De manera global, condicionó el modo –físico y psíquico– de transmisión y de recepción de los textos." (Zumthor, 1989: 127)

La escritura en esta época cumplía dos funciones: garantizar la transmisión del texto (coexistiendo o no con la tradición oral) y garantizar su almacenamiento y archivo (Zumthor, 1989: 130). Según Zumthor, la mayoría de los poemas épicos españoles se transmitían a través de "manuscritos de juglar" a modo de prontuarios (Zumthor, 1989: 130-131). Por lo tanto, la oralidad precede a la escritura o está preparada para ella (Zumthor, 1989: 131). Esa es la razón por la que los textos escritos carecen de título y no figura una mención del autor, a no ser en el *éxPLICIT* (Zumthor, 1989: 132). No era la escritura, pues, un medio de comunicación de masas.

En el intervalo de tiempo que media entre 1100 y 1200, según países y regiones, se van produciendo unas transformaciones (el desarrollo de las ciudades, el comercio, etc.) que van unidas también a una transformación paulatina de los medios de comunicación empleados (Zumthor, 1989: 141). En el espacio que media entre los siglos XII y XIII empieza a manifestarse una confluencia entre la cultura popular-oral y la cultura latina, aunque esta ecuación de oral-popular y escrito-culto no sea exacta (Zumthor, 1989: 143). Por ejemplo, no puede decirse que exista una diferencia tan nítida como podría parecer entre *litteratus* e *illitteratus*, como tampoco existe ente el clérigo y el laico (Zumthor, 1989: 143-144). Nótese, por ejemplo, que cada movimiento de fortalecimiento del latín parecía arrojar a las lenguas vulgares al terreno exclusivo de la oralidad, y, sin embargo, los clérigos tenían paulatinamente que utilizar el vigor y energía de las lenguas vulgares hasta el punto de que, si conocemos la literatura medieval de origen oral es, fundamentalmente, porque escritores cultos, partidarios en principio únicamente del latín, nos las han recogido (Zumthor, 1989: 144-145):

"La voz es el *Otro* de la escritura; para fundar su legitimidad, asegurar a largo plazo su hegemonía, la escritura no debe echar de golpe a ese otro, sino primeramente dar testimonio para con él de curiosidad, solicitar su deseo a la vez que manifestar una incertidumbre a este respecto: saber más de él, acercarse a él"

(Zumthor, 1989: 146).

A partir de los siglos XI-XII la cultura popular penetra en el mundo de la escritura. *Litteratus* e *illitteratus* ya no son individuos distintos, sino distintos niveles de cultura que pueden coexistir tanto en un mismo grupo como en un mismo individuo (Zumthor, 1989: 149).

Por supuesto, y como hemos indicado antes de manera general, la confluencia entre oralidad y retórica nos enfrenta a la cuestión del dialogismo, aplicado ahora a la literatura medieval. El gran problema que tenemos para el conocimiento auténtico de la literatura medieval es que tenemos ante nosotros un texto, pero no la obra, que suponía un

ámbito representativo en el que se daban cita más sentidos que los de la vista, con la que tiene que conformarse el estudioso actual (Zumthor, 1989: 268). Esta transmisión directa de la obra medieval en su origen suponía un diálogo, aunque fuese casi siempre el intérprete el que hablaba (Zumthor, 1989: 271):

"Desde el momento en que pasa de algunos instantes, la comunicación oral no puede ser puro monólogo: exige imperiosamente un interlocutor, incluso reducido a una función silenciosa. Por eso el verbo poético exige el calor del contacto; y los dones de sociabilidad, la afectividad resplandeciente, el talento de alegrar o de conmover, incluso un cierto pintoresquismo personal formaron parte integrante de un arte y fundaron más de una reputación [...] Pero por eso también el oyente-espectador es de alguna manera coautor de la *obra*"

(Zumthor, 1989: 271)

Por eso los textos conservan en muchas ocasiones las marcas de ese diálogo (Zumthor, 1989: 271) o, como el mismo Zumthor denomina, "intervención dialógica" (Zumthor, 1989: 272), que llega a veces a una demanda, una orden, peticiones, etc. El porcentaje de este tipo de intervención dialógica en las obras medievales es francamente destacable, sobre todo en prólogos y exordios (Zumthor, 1989: 272). Es frecuente que la interpelación al auditorio proceda de un término que denote audición (Zumthor, 1989: 274). Un elevado porcentaje de obras nos dan alguna información sobre el tiempo y el lugar de la audición, sobre la voz del intérprete, sobre el acompañamiento musical, sobre el auditorio, sobre los gestos, etc. (Zumthor, 1989: 280).

4. LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS EN LA LITERATURA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Hasta ahora, y desde el principio de nuestro trabajo, hemos dirimido cuestiones teóricas como la pragmática en su dimensión pragmático-sintáctica, la categoría de los macroactos de habla de ficción, el establecimiento de la nuclearidad o marginalidad pragmática o semántica y la incursión en las relaciones intertextuales; luego hemos ido saliendo del marco teórico para buscar las causas de esos efectos textuales en la retórica y en la oralidad, y es hora ya de aplicar de manera práctica la manera en que todos estos aspectos se comprueban sobre una realidad textual delimitada.

Hemos centrado nuestra aplicación medieval a textos medievales porque, aun no siendo medievalistas, nos veíamos en la obligación de buscar esas causas desde los albores mismos de la literatura española. Quizás sea esta la única manera de, en el futuro, poder analizar con rigor otras manifestaciones literarias de tiempos más o menos recientes. Pero, aunque los orígenes del fenómeno que estudiamos se aleja mucho en el tiempo en el caso de la literatura universal, quizá sea bueno bucear en los mecanismos pragmático-sintácticos en los que se evidencia la estructura comunicativo-textual externa en el interior constitutivo de los textos literarios en la época medieval para comprobar, en estudios posteriores, en qué medida dichos mecanismos están presentes en épocas posteriores de nuestra historia literaria y deslindar posibles variaciones, matizaciones, especializaciones o evoluciones del fenómeno. Esa y no otra ha sido la razón de elegir la Edad Media y no otro autor, periodo, época, género o manifestación artística, pues es probable que en cada uno de los casos mencionados quizá puedan llegarse a interesantes conclusiones.

Aunque intentamos no perder ninguno de los hilos principales de la enredada madeja de la literatura en esta época, hemos optado por un estudio más profundo de cinco obras de nuestra literatura medieval, como son el *Cantar de Mio Cid*, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro y, por último, la *Celestina* de Fernando de Rojas. Aunque quizá no sea necesario que se realice una larga justificación del porqué de una obra y no otra, puede comprobarse a simple vista que intentan recogerse, en cierta medida, manifestaciones muy distintas y con influencias variadas de nuestras letras. Cada elección, por supuesto, es discutible, y podría buscarse la conveniencia o adecuación de otras. En todo caso, tampoco nos propusimos, desde un principio, un estudio totalmente *ad hoc*, y hemos procurado que está presente la épica, la narrativa, la manifestación dramática, la poesía de índole narrativa o la prosa a modo de *exemplum*. Con eso no colmamos totalmente el vaso de la producción literaria en nuestro Medievo, pero quizá sí lleguemos, cuando menos, a cubrir bien el fondo sin escapes de flujo teórico-práctico de importancia.

Empecemos, pues, nuestro estudio práctico.

4.1 LÍRICA MEDIEVAL

Ya desde un principio, creemos conveniente recordar las siempre autorizadas palabras de Alan Deyermond en la que nos advierte la dificultad de deslindar diferentes ámbitos dentro de la literatura medieval:

"es imposible [...] trazar límites rigurosos entre poesía culta y popular, transmisión oral y culta, poesía amorosa sagrada y profana, vida eclesiástica y secular, realidad y ficción. Este factor de complejidad nos saldrá al paso por doquier en toda la literatura medieval."

(Deyermond, 1981: 33)

En un principio, sería conveniente deslindar la lírica de la poesía. Así, podríamos comprobar cómo, esencialmente, admitiríamos la vertiente de poesía lírica y poesía narrativa, y en esta última la poesía narrativa épica y la poesía narrativa de clerecía. Claro que cualquier taxonomía no cumple los requisitos de la realidad textual de modo pleno:

"Como suele ocurrir casi siempre en cualquier disciplina del campo de las Humanidades, las categorías taxonómicas manejadas por la crítica satisfacen sólo de modo relativo. Así sucede en este caso, pues resulta difícil delimitar ambos universos poéticos en el propio Romancero (fundamentalmente narrativo, pero con una marcada tendencia lírica), la *Razón de amor* (de corte lírico-narrativo) o el *Duelo de la Virgen* de Berceo (y su famosa *Cantiga del velador*). Tras establecer esta oposición inicial, cabe postular una segunda división, aquella que separa dentro de los poemas narrativos la épica por una parte y los poemas de clerecía (término que utilizamos, aunque no es el más apropiado) por otra. Sin embargo, este binomio representa nuevas dificultades."

(Gómez Moreno, 1990a: 71)

Metidos ya en el campo de la poesía lírica, en la Edad Media se nos presenta un nuevo problema, que es el de la separación entre la lírica tradicional y la lírica culta (Deyermond, 1981; Deyermond, 1988a; Deyermond, 1991a; López Estrada, 1983: 267 y ss.; Rodríguez Velasco, I, 133 y ss. 1988).

En el terreno de la lírica primitiva, y habida cuenta de que la evidencia cronológica de sus primeras manifestaciones se ubica en torno a los inicios del siglo XI, parecen descartados los influjos retóricos

y académicos, que parecen más propios, por las circunstancias históricas, de los siglos siguientes. Parece, pues, que la vinculación de la lírica primitiva⁵⁶⁸ con el hecho oral, como muy bien ha sabido expresar el profesor Deyermond:

"Casi todas las sociedades crean canciones con una finalidad diversa, frecuentemente ritual, pero en las comunidades iletradas (como lo son todas en los estadios primitivos) la composición y transmisión de tales canciones sólo puede darse en forma oral, y, aun cuando existan miembros letrados en la sociedad, dichas creaciones tan sólo aparecen en forma escrita bajo el acicate de alguna razón práctica que incite a ello. Ésta es la razón por la que nos hallamos privados de toda evidencia inmediata respecto a los estadios primigenios de la canción hispánica"

(Deyermond, 1981: 26)

Así, bien en manifestaciones puramente castellanas, bien en otras manifestaciones en el ámbito hispánico como las jarchas y las cantigas, es frecuente la aparición explícita de la primera persona y la dirección del poema hacia una segunda persona también explícita, con un interesante juego de emisores femeninos —muy frecuentes— hacia receptores masculinos (“amigo”, “amado”, y viceversa, aunque en algunas de estas composiciones el campo de los interlocutores se extiende a la madre, la hermana, las compañeras o, incluso, la naturaleza. Esta apelación al receptor aparece se evidencia también a través de los imperativos. El mecanismo de los macroactos de habla de ficción en estas composiciones es muy complejo: partiendo de la ausencia de conocimiento evidente sobre el productor o productores de los textos —que puede abarcar desde una creación colectiva hasta una individual, pasando por posibilidades intermedias—, y contando, desde luego, con que el “narratario” de estas breves piezas no es nunca su receptor real, el asunto se complica más cuando se postula una posible situación de enunciación real por medio del canto, en la que los emisores pueden ser múltiples, y en la que los receptores también pueden serlo, y pueden ser copartícipes o no de ese acto de enunciación

⁵⁶⁸ En lo que atañe a las relaciones entre la épica y el romancero, acúdase a

en un posible estribillo. La situación de producción del texto era, con toda probabilidad oral, al igual que la situación de enunciación y la de recepción, pero estos textos luego han sido transmitidos por medio de los cancioneros, en los que el proceso de mediación textual ha podido complicarse aún más hasta llegar a nosotros como receptores. El camino desde ese yo hasta ese tú (sea la persona amada o el confidente del “narrador”) ha sido largo, pero lo que parece seguro es que son textos compuestos para la inmediatez de situaciones en las que no se prevé la presencia de un lector-oyente desconocido en el espacio sintáctico del poema.

El caso del romancero es, quizá, aún más complejo, no en cuanto al fenómeno descrito, sino en cuanto a su historia textual, de la cual quizá no sea este el mejor sitio para hacer mención pormenorizada, por no hablar de su posición híbrida entre la poesía narrativa y la poesía de corte lírico (Deyermond, 1981: 221 y ss.). Si es cierta la hipótesis de que los romances proceden de los cantares de gesta tras la decadencia e éstos en la segunda mitad del siglo XIV (Deyermond, 1981: 220-221; 225-229),⁵⁶⁹ ⁵⁷⁰ es curiosa la frecuente apelación del público en éstos y su muy escasa aparición en aquéllos,⁵⁷¹ aunque la explicación, pueda provenir de la previsión de una situación de recepción muy distinta a la

Alvar, 1980: 264-270 y a López Estrada, 1983: 441-445.

⁵⁶⁹ La hipótesis de Milá y Fontanals era la contraria, aunque parece que los m

edievalistas la descartan. Las posibilidades, si se desecha esta primera opción, no pasan necesariamente por el parentesco genético absoluto, pues hay quien postula que los romances sólo recogen de los cantares de gesta algunos matices (métricos, de contenidos, etc.) y otros, más radicales, sostienen que ambas son manifestaciones totalmente independientes sin ninguna relación entre sí. Para las características comunes entre ambas formas, véase Deyermond (1981: 230 y ss.)

⁵⁷⁰ Hablamos de escasez, pero no de total ausencia. Se rastrean en algunos romances apelaciones que recuerdan explícitamente a los cantares de gesta y sus expresiones formularias: "Allí respondiera el moro, / bien oiréis lo que decía."

⁵⁷¹ "La cuestión se halla, insisto, en la concepción del autor del Poema y en

de sus hermanos mayores, en la que el dirigirse al público puede tener poco sentido conativo y/o fático en poemas de corta duración. Algunos estudiosos abogan por la casi segura composición y difusión oral (Catalán, 1984: 451), y otros abogan más bien por la producción textual de poetas individuales con la mediación de transmisores y ejecuciones de juglares que pudieron introducir variantes, aunque se aboga por una intervención en las que las modificaciones no fueron sustanciales, a juzgar por la estabilidad de estas composiciones (Deyermond, 1981: 232-233). El juego de la oralidad neta encontrada en las primeras manifestaciones líricas no es tan defendible aquí, porque según defiende Alan Deyermond, estos romances se llegaron a recoger en pliegos sueltos, y el juglar podía hacer una recitación oral sobre un texto escrito previamente.

La situación en la poesía del siglo XV (Deyermond, 1991g. D. Ynduráin, 1980 ; M. Alvar, 1980: 345-364), como no podía ser de otra manera, es totalmente distinta. Estamos hablando de una tradición más rica en lengua romance desde el punto de vista literario, pero, sobre todo, estamos hablando de poetas cultos con una sólida formación humanística y al tanto muchas veces de los medios de expresión retóricos y sermonísticos.

Pedro Salinas, por ejemplo, ha destacado la vinculación de las *Coplas* de Jorge Manrique a los sermones medievales. Para Salinas, la unidad de las *Coplas* se debe a que éstas forman un conjunto de aspectos entrelazados (Salinas: 1970: 218-219). Son, a la vez, "poesía a un muerto" y "poesía a la mortalidad" (Salinas, 1970: 219), y, por lo tanto, son elegía (individual) y sermón (colectivo). La elegía "va envolviendo al hombre de carne y hueso en maravillosos anillos concéntricos, cada vez más amplios y generales de pensamientos y meditaciones sobre lo humano innumerable e indiferenciado" (Salinas, 1970: 219), y la muerte de Don Rodrigo al final sirve en nuestro ánimo

como "pacificación de nuestra alma." (Salinas, 1970: 219) Adviértase que la causa por la que llega a esa conclusión de la influencia del sermón es plenamente pragmático-sintáctica, pues Salinas se fija en las frecuentísimas exhortaciones y expresiones vocativas, y a los fines correlativos de la retórica y el sermón del *docere, delectare, movere*.

Desde el "Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte" de la Copla I o el "Non se engañe nadi, no" de la Copla II Manrique parece acercarse al receptor de manera coloquial, sí, pero invitándole a la reflexión, a lo que ayudan también las interrogaciones retóricas, con un interrogante que el emisor deja vacante para que sea el receptor el que llegue a la conclusión que el productor le ha dejado ya sugerida en la pregunta. Pero Manrique usa también la primera persona del plural de modo inclusivo, uniendo solidariamente al poeta y a su auditorio "partícipes de una misma experiencia" (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981: 710), máxime cuando se emplean en las consideraciones iniciales —las menciones tenían que surtir su efecto al hablar desde la generalidad, y no en los momentos dedicados al Maestre—:

"No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue de ello;
vengamos a lo de ayer"
(Copla XV)

"partimos cuando nascemos,
andamos cuando vivimos"
(Copla V)

La inclusión del receptor en el acto de enunciación rezuma aquí, más que un estricto contenido doctrinal, una invitación a la adhesión emocional por medio de la alegoría metafórica en el caso de la Copla V.

Terminemos nuestra rápida revisión de la lírica medieval con Juan de Andújar. Su *Visión de amor* (Salvador Miguel, 1984) se cierra con un "Fyn" (vv. 208-212), en el que dice:

Et piensa, lector, por ty,

si al Amor falleciste,
e conocerás en mí
si me verás desde aquí,
más que en el pasado triste.

Según Nicasio Salvador (Salvador Miguel, 1984: 332) está aquí ya un poema totalmente destinado a un público culto y lector, muy alejado de la recitación oral. El recorrido desde las menciones explícitas de los inicios de la lírica culta hasta esta apelación que, siendo parecida, está ya más en la honda de la retórica, hace pensar en mecanismos de creación muy distintos a los vistos en el inicio de este apartado

4.2 LA ÉPICA MEDIEVAL, EL CANTAR DE MIO CID Y LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN

4.2.1 ASPECTOS IMPORTANTES DE LA ÉPICA MEDIEVAL

En el ámbito de la épica podemos distinguir dos categorías (Deyermond, 1981: 66): la primera sería la épica heroica, destinados a un auditorio popular y compuestos oralmente o por escrito, y la épica culta, vinculada con la *Eneida* de Virgilio, que suele estar escrita, fundamentalmente, en latín. La diferencias entre ambas se encuentran, más bien, en el público y la tradición en que los compositores elaboran la composición.

La épica puede considerarse poesía narrativa (cf. Alvar, 1991b: 15-16):

"La épica se suele considerar poesía narrativa porque, igual que cualquier tipo de narración, tiene como objeto la "exposición de cosas realizadas o casi realizadas": en este sentido, podría considerarse como transmisora de la verdad o, al menos, de cierto aspecto de la verdad, y esto le da un notable carácter objetivo, del que está privada la poesía lírica."

(Alvar, 1990: 14)

Evolutivamente la épica es posterior a la lírica popular, pues es más compleja técnicamente que esta, aunque, mayoritariamente, ha surgido de forma oral con anterioridad a las formas escritas (Deyermond, 1981: 65; Alvar, 1991b: 19-20).

Algunos rasgos comunes a todas las manifestaciones de la épica románica pueden ser su fuerza dramática subrayada por el contacto directo con los héroes por medio de los discursos en estilo directo (Alvar, 1990: 14-15); el poeta, además, participa de los hechos como si estuviera representando visualmente los acontecimientos y situándose, por lo tanto, a la misma distancia que el auditorio respecto a la narración; otro rasgo conformador de la épica es el anonimato, pues el autor queda semiculto tras el intérprete, pues estos poemas, en su

origen, sólo existen si son ejecutados (Alvar, 1990: 15). Las características de esta épica heroica, probablemente, se deriven de sus orígenes como composiciones orales difundidas también desde la vocalidad (Deyermond, 1981: 65-66)

A. LAS TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DE LA ÉPICA: TRADICIONALISMO E INDIVIDUALISMO

Las teorías básicas sobre el origen de la épica se pueden dividir en teorías tradicionalistas, teorías individualistas y teorías individualistas (López Estrada, 1982: 45-48; López Estrada, 1983: 331 y ss.; Alvar, 1990: 19 y ss.; 1991b: 46 y ss.).

La teoría tradicionalista defiende la función de los juglares como vehículos de una poesía épica tradicional en estado de latencia. El principal defensor de esta teoría ha sido Ramón Menéndez Pidal. Pidal pensaba que los juglares, al difundir oralmente sus obras, interpretaban los textos, y la composición era tomada por el pueblo como fruto de la tradición. Bajo esta perspectiva, hay que tener en cuenta varios elementos: el público, que reconoce la obra dentro de la tradición épica; el intérprete, que a través de la memoria y con unos recursos de variantes más o menos grandes se convertía en reformador; el texto como resultante de ese conjunto que ambas partes reconocían. Desde luego, según esta teoría, ignoramos si los textos conservados por escrito responden a los primitivos y genuinos textos orales, y la forma a la que han llegado hasta nosotros puede variar. La obra cobra, así, una entidad muy diferente de la que tendría si hubiesen sido textos destinados a transmitirse por escrito. El texto, pues, es genuino si se mantiene en los límites de lo reconocible, pese a las variantes adquiridas, que pueden ser desde leves retoques hasta reconstrucciones, omisiones o actualizaciones. En esto, desde luego, era decisiva la memoria de los juglares, e incluso del público, que podría aprenderse de memoria algunos fragmentos. El reconocimiento de la

obra insertaba al oyente dentro de la tradición, y, más aún, dentro de la comunidad. La obra, pues, hasta su ejecución permanecería, según Menéndez Pidal, en estado latente (en la memoria de los juglares y del público). Con posterioridad, el eminente filólogo tuvo que ajustar su teoría para defenderla frente a la teoría individualista, y así nació la denominada "teoría neotradicionalista (Menéndez Pidal, 1959), que tendría su fundamento en que la poesía era creación de todas las clases sociales; las obras épicas eran obras difundidas oralmente sobre una base tradicional a la que se añaden aditivos inventivos; eran composiciones difundidas por la tradición con variantes y refundiciones; en estas obras la individualidad era importante, pero en el propagador y difusor de esta obra.

La teoría oralista, que puede ser considerada una variante de la teoría tradicionalista, ha redundado en algunas propuestas de la corriente anterior, pero hace especial hincapié en el uso de una técnica formulística para la disposición del poema a la manera de los cantores yugoslavos.

La teoría individualista (Menéndez Peláez, 1993: 77 y ss.; 119 y ss.) propone que el autor de estas composiciones épicas es un autor culto, individualizado y que utiliza en ocasiones fuentes escritas. La citada teoría de Pidal dio lugar a algunas objeciones, a las que éste calificó de "tesis individualista", que consistiría en la insistencia en que los factores dominantes que perduran en la tradición son más individuales que colectivos. Bédier es el máximo representante de esta teoría individualista. Bédier destaca, ante todo, la función creadora del poeta y su conciencia literaria. Los textos, pues, hay que aceptarlos tal y como se nos presentan en las manifestaciones escritas que conservamos.

Como en tantas otras ocasiones, parece difícil deslindar qué teoría es auténticamente verdadera, si es que alguna lo es por completo. Porque parece que es posible un acercamiento entre las posiciones más enfrentadas (López Estrada, 1982: 46; Alvar, 1990: 20-21). En efecto, los críticos parecen olvidar que, en la Edad Media, los contactos entre la cultura clerical y la cultura popular fueron constantes, e incluso se producen situaciones comunicativas comunes entre ambas. Por lo tanto, el eclecticismo, a expensas del estudio de situaciones concretas para canalizar de manera fructífera el estudio, puede manifestar diferentes grados de evolución de estas composiciones.

Lo que sí es cierto, desde luego, es que la toma de postura entre cualquiera de estas teorías es relevante tanto en lo que se refiere a la autoría de los cantares se refiere como al carácter culto o popular, con su correspondiente abanico de influencias basadas, bien en la retórica, bien en la oralidad, bien en una mezcla de ambas (cf. Alvar, 1990: 21).

B. LA ORALIDAD Y LA IMPORTANCIA DEL INTÉRPRETE

Paul Zumthor estudia los indicios de la oralidad (Zumthor, 1989: 41 y ss.) existentes en los poemas épicos. Aunque no tengamos testimonio gráfico ni notación musical alguna, los cantares de gesta tuvieron muchas posibilidades de ser cantados (Montaner, 1993: 27). Por de pronto, tenemos el testimonio del poema heroico *Audigier*, que parodia en algunos pasajes la música de los cantares de gesta. Además, hay muchísimos términos referentes al término *cantar* en este tipo de composiciones que pueden implicar un arte vocal. Después de poner ejemplos de muchos poemas de distintos países, se ve la cantidad de veces que dichos textos recurren a algún verbo de palabra como *recitar*, *hablar* y *contar*, y también, desde el punto de vista de la recepción, *oír* o *escuchar* (Zumthor, 1989: 45). La conclusión es manifiesta:

"Necesitaríamos razones muy fuertes, sacadas del mismo texto, para atribuir [...] a estos verbos otro valor distinto del más común. El empleo de la pareja *recitar-oír*, tiene como función manifiesta elevar (aunque sea de forma ficticia) el texto al estatuto de locutor, y fijar su comunicación como una situación de discurso *in praesentia*." (Zumthor, 1989: 46). Adviértase que es en la estructura textual misma donde nos encontramos tales valores vocales

(Zumthor, 1989: 48).

También François Suard (Suard, 1993: 7 y ss.), partiendo de referencias concretas de cantares de gesta franceses así como de teóricos medievales, afirma que el poema épico es un canto.

Además, los cantares de gesta conservan numerosas marcas de su estado primario de comunicación directa con un público (Suard, 1993: 19-29) en la que el emisor establece un contacto directo con los oyentes: se dirige a ellos, les pide silencio, condensa o recapitula, anuncia próximos pasajes. Las razones de tal contacto tiene un evidente carácter pragmático, pues pueden estimular la atención de los oyentes o agudizar su intriga.

Por eso, al menos en la épica en su época primitiva, la existencia de las composiciones estaba ligada íntimamente a la persona del juglar, aunque existe polémica en torno a esta figura. En principio, hay tres posturas sobre el papel de los juglares en estas obras (López Estrada, 1983: 317-320): la primera sería la que defiende que el juglar es sólo el difusor de las composiciones; la segunda es partidaria de que el juglar, además de difundir las obras, es el autor de las mismas; la tercera es partidaria de que, si bien el juglar puede no ser el autor de la obra, sí es, cuando menos, un intérprete creador.

Sí parece claro que los juglares no son meros improvisadores indocumentados, pues los poemas de carácter juglaresco o a los que se puede atribuir una difusión por esa vía no han producido sus composiciones de manera espontánea, sino que han recibido una formación adecuada, aunque no haya consistido en una enseñanza reglada, y que actúa dentro de un grupo literario con una poética más o

menos afín. Además, también parece innegable la existencia de una depurada técnica para renovar la obra acomodándola a las diversas circunstancias (López Estrada, 1983: 317-319; Alvar, 1990: 15).

Desde luego, si se acepta la teoría individualista y, por lo tanto, que el texto conservado es el primero en su género, habrá que rechazar cualquier tipo de transmisión oral anterior a la copia manuscrita. Si, por el contrario, se considera que el texto conservado es uno de los eslabones de la cadena, habrá que aceptar que el cantar de gesta vive, fundamentalmente, de forma independiente de la escritura." (Alvar, 1990: 22)

Parece poco dudoso que, de un modo u otro, los cantares de gesta tengan componentes orales en algún estadio de su composición (Rychner, 1955; Riquer, 1959), como queda manifiesto en los casos en los que, alguna de las intervenciones de los juglares en su actuación hayan llegado a fijarse en su conservación por escrito (Alvar, 1990: 22). Martín de Riquer primero, y el mismo Carlos Alvar lo avalan por medio de dos ejemplos (Riquer, 1959: 75-76; Alvar, 1990: 22-23; cf. Alvar, 1991b: 50 y ss.):

En el cantar de *Huon de Bordeaux*:

"Segnor preudomme certes, bien le veés,
pres est de vespere, et je suis moult lassé:
or vous proi tous, si cier con vous m'avés...
et s'alons boire, car je l'ai desiré..."

(Nobles señores, en verdad, bien lo veis. está cerca la noche y yo estoy muy cansado: ahora os ruego, por cuanto me queréis... Volved mañana, después de comer, y vayamos a beber, que tengo ganas.)

En el cantar de *Gui de Bourgogne*:

"Qui or voldra chançon oïr et escouter,
si voist isnelement sa bourse desfermer,
qu'il est huimés biens tans qu'il me doie doner"

(Quien quiera oír y escuchar ahora la canción, que vea abrirse rápidamente su bolsa, pues ya es tiempo de que me dé algo.)

Aunque pueda tratarse de fórmulas estereotipadas o recursos que indiquen una pausa, parece claro que, en algún momento de su historia, estos cantares tuvieron una difusión oral. Porque es indudable que existió una épica oral al margen de la escritura, pero también se

sabe que, en momentos posteriores también existió una épica difundida por escrito (Riquer, 1959; Zumthor, 1972: 40), momento en el que se empiezan a crear sagas y poemas más largos. Por lo tanto, existen dos procesos de producción sucesivos en el que, en el segundo caso, se transforma algo que ya está en circulación. En el primer estadio, el poema se comunicaba directamente al auditorio por medio del canto. En los siglos XII y XIII, sin embargo, ya empezamos a encontrar algunos "manuscritos de juglares", guías mnemotécnicas destinadas a la lectura y que mantienen los caracteres estilísticos de la oralidad y, por último, aparecen textos en los que el carácter libresco es patente (Zumthor, 1972: 40-41; Rico, 1993: XXXIII).

Deteniéndonos un poco más en las ideas de Martín de Riquer (Riquer, 1959: 75), es importante su idea de que la canción de gesta requiere de un público oyente y, por tanto, de una narración recitada. Este carácter lo demuestran las frecuentes alusiones al público en imperativo. Según Riquer, esto evidencia incontestablemente un origen oral, pues no es concebible que un autor escriba prediciendo que la intervención del juglar se hará en el momento oportuno (Riquer, 1959: 75-76). Lo paradójico para Martín de Riquer es que, siendo composiciones orales, sean recibidas por nosotros a través de la lectura, lo que obliga al sabio filólogo a plantearse diferentes alternativas siguiente Riquer, 1959: 76-77):

La primera, que los versos han sido escritos previendo el momento de expectación en el que se iban a recitar. Admitir esto conllevaría admitir que el estilo propio de la recitación oral se había convertido en el estilo característico de los cantares de gesta, con lo que Riquer concluye que "on peut affirmer que quelqu'un l'a écrit, qu'il a un auteur. Cet auteur [...] prévoit la récitation jongleresque et se conforme au style des jongleurs." Riquer, 1959: 76-77).

Otra, que han sido escritos posteriormente para dejar recuerdo de la improvisación del juglar. Según Riquer, esta explicación, aunque no es imposible, es improbable.

Martín de Riquer se muestra prudente (Riquer, 1959: 77), ya que afirma que, por un lado, existió una poesía épica oral totalmente independiente de la escritura, prehistoria de los cantares de gesta que han llegado hasta nosotros, ya que no existe más que por los manuscritos que conocemos. Esos manuscritos suponen ya un grado de evolución importante, aunque conserva los procedimientos estilísticos y expresivos propios de la recitación oral. Esos manuscritos se habrían copiado para permitir a los juglares aprender de memoria algunas de las gestas, o no olvidar algunas de las que conocían Riquer, 1959: 78). Según Riquer, las manifestaciones épicas francesas que conservamos no son más que reflejos, aunque profundos, de su forma oral.

El que la mayoría de los manuscritos épicos franceses, que no son "de juglar", tengan un gran esmero en su presentación lo asocia Riquer a la moda del *roman courtois* a partir del siglo XII, género que se transmite sólo a través del libro Riquer, 1959: 78-79). Esto explicaría que gran parte de la épica castellana no se haya conservado, pues los testimonios quedan, sobre todo, a través de las crónicas o del romancero.

En los cantares de gesta, la mayoría de las variantes que atañen al sentido son reflejos de la recitación juglaresca primitiva Riquer, 1959: 80). Dichas variaciones pueden deberse (Riquer, 1959: 80-81): a la transformación de los juglares, a los copistas que sabían versificar, a renovadores que ajustan la obra a su tiempo.

C. LA ORALIDAD Y LA TEORÍA ORAL FORMULARIA

La teoría de la oralidad cobra gran importancia en las investigaciones sobre la técnica formularia en los cantares de gesta. Los máximos representantes de esta teoría serían Rychner, Lord y Parry.

Partiendo de su difusión juglaresca, era prácticamente imposible que la obra perviviese intacta representación tras representación. No obstante, los difusores contaban con una serie de recursos para no perder el hilo de la narración, que serían las fórmulas, cuya combinación era prácticamente infinita, y que probablemente eran comunes a todo el dominio del Occidente románico —lo que vendría a explicar que no sería necesaria una influencia directa de la épica francesa en la española para manifestar la presencia de fórmulas semejantes— (cf. Alvar, 1991b: 18 y ss.; 55 y ss.). El estudio de estas fórmulas, que se ha visto ya en general, lo efectuaremos de manera particular el estudiar el *Cantar de Mio Cid*.

4.2.2 LA ÉPICA MEDIEVAL EN ESPAÑA

El problema del origen de nuestra épica (Deyermond, 1980c: 84-87) se vincula también al origen del diálogo del emisor con los receptores de las obras literarias, porque el carácter exclusivamente oral o la influencia de elementos cultos en los juglares supone variantes más o menos importantes para el estudio de dichas manifestaciones.

En España (Deyermond, 1987; Alvar, 1990: 32 y ss; 1991b: 63 y ss.) no conservamos muchos poemas épicos. Tenemos los incompletos *Cantar de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*, un fragmento del *Roncesvalles*, y una reelaboración en métrica distinta de uno perdido (*Poema de Fernán González*). Esto significa tener testimonios escasísimos. Las causas que rastrea Alan Deyermond (1981: 68) pueden ser la posible pérdida de manuscritos, o que estos manuscritos estuviesen destinados a los juglares y no a ser conservados por lectores privados o en bibliotecas. No obstante, tenemos la seguridad de la existencia de otros cantares por su aparición prosificada en las crónicas medievales (Alvar, 1990: 32-38), así como la posibilidad de que dichos

poemas se articulasen en torno a ciclos épicos (Deyermond, 1976; Deyermond, 1991c: 57; Alvar, 1990: 39-40).

EL CANTAR DE MIO CID (CMC)

A. EL CMC Y SU CONTEXTO LITERARIO

Desde luego, el autor —o el transmisor, o refundidor, dependiendo de la teoría sobre su origen que se maneje— del CMC no estaba desvinculado de un contexto cultural determinado (López Estrada, 1982: 191-208; Montaner, 1993: 23 y ss.), sino que puede ponerse en relación, por lo tanto, con varias tradiciones.

La primera sería la literatura latina antigua y medieval, lo que exigiría que el compositor de la obra conociese tanto la lengua como la literatura latina, así como los recursos poéticos sobre los que se sustentaba. En relación con esto, pueden ser muy ilustrativas las opiniones que sobre este foco de influencia aduce Francisco López Estrada, pues los relacionada con el uso del estilo directo de la oratoria, lo que relacionaría aspectos que tienen que ver con la oralidad popular con elementos propios de la oralidad retórica:

"Esta relación pudo proceder de una tradición literaria que se imponía también a las formas del curso épico por causa de su prestigio: la *oratoria* penetraba en el *arte oral* de los intérpretes y resultaba así una poligénesis cuyo impulso dignificador se hallaba en la literatura latina. [...] aunque con cometidos diferentes, no están ambas literaturas (la latina y la vernácula) enfrentadas. La técnica de la expresión poética puede ser común a las dos en algunos aspectos a través de la Poética."

(López Estrada, 1982: 192-193)

Además, el personaje del Cid contaba con algunas obras de carácter épico escritas en latín. Por ejemplo, en el *Carmen Campidoctoris* (compuesto entre 1093 y 1094), en el que el autor parece que se sirve de ciertos recursos y tópicos retóricos propios del estilo épico. López Estrada refleja, en un fragmento traducido, un panegírico (1982: 193):

"Narrar podríamos algunos hechos
de los de Paris, de Pirro y de Eneas
que muchos poetas con alabanzas
nos han escrito.
Mas ¿a quién recrean lances paganos

si por tan antiguos ya no nos gustan?
Cantemos, por esto, las nuevas guerras
de don Rodrigo"

De aceptarse esta influencia, el autor podría haber sido un clérigo, y hubiese compuesto la obra de acuerdo con las normas aprendidas en las escuelas medievales.⁵⁷²

En segundo lugar, tendríamos otro tipo de influencias, como la folclórica, un auténtico filón narrativo, la influencia germánica, la posible influencia de la épica árabe y la influencia de la épica francesa. En relación con esta última, no es descabellado el que muchos críticos acepten una influencia en el *CMC* de los ciclos épicos franceses. Por otra parte, estas posibles influencias no tienen por qué ser excluyentes entre sí (López Estrada, 1982: 202-203).

B. FECHA DE COMPOSICIÓN

La fecha de composición del *CMC* (López Estrada, 1982: 19-26; Deyermond, 1987: 17 y ss.; Menéndez Peláez, 1993: 133-135; Montaner, 1993: 3-14; Riaño y Gutiérrez Aja, 1998: 19 y ss.) lleva consigo problemas que tienen que ver con el autor de la obra y, por lo tanto, con su carácter culto o popular. En el código aparece en el *éxplícit*, con una típica conclusión formularia, una fecha:

Quien escribió este libro, dé'l Dios parayso, amén.
Per Abbat le escribió en el mes de mayo,
En era de mill e CC[...]xLv años...

(vv. 3731-3733)

La era hispánica se empezaba a contar en el año 30 a.C., lo que hace que la fecha mencionada de 1245 equivalga a 1207 de la era cristiana. Sin embargo, la tachadura podría haber ocultado otra C, lo que haría que el año fuese el 1307. Las posibilidades que se abren son varias, y cada una de ellas plantea algún interrogante: ¿Per Abbat fue el

⁵⁷² "La cuestión se halla, insisto, en la concepción del autor del Poema y en la participación que la formación clerical pueda tener en la realización de una obra que posee una Poética asegurada. La identificación de estas relaciones se verifica a través de un paralelo entre textos que pueda resultar plausible." (López Estrada, 1982: 195)

copista del códice o el *éxPLICIT* ya estaba en el texto y el copista se limitó a trasladarlo?; ¿admitimos que el la tachadura fue un error (fechando por tanto en 1207) o admitimos que alguien la borró o se borró accidentalmente (fechando en 1307). Parece casi seguro es que el texto era una copia de un texto anterior, seguramente como copia de otra copia escrita, aunque también cabe la posibilidad de que fuese comunicado oralmente por alguien que lo recordara gracias a una tradición oral memorística o formulística. También es posible, aunque poco probable, que fuese escrito de manera original por primera vez (López Estrada, 1982: 21). Estudios posteriores demuestran que la *C* nunca fue escrita, y, por tanto, el texto conservado sería copia mecánica de un manuscrito finalizado en 1207, cuyo autor incluyó el *éxPLICIT* de Per Abbat (Alvar, 1990: 40)

Esta fecha revela la fecha de escritura del códice, pero no la fecha de su composición. Los que piensan que existe una gran incidencia histórica acercan más o menos la fecha de composición a los años próximos a la vida del Cid (1040-1099); los que piensan que ese componente histórico no es tan importante para el Cantar, se alejan de esas fechas. Existe una gran polémica fundada en estudios que parten de numerosas perspectivas: los partidarios de fechas tempranas, los defensores de fechas más avanzadas —entre los que se suelen contar los estudiosos más recientes— que oscilan entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. El problema del autor y la fecha no es banal, ya que afecta a la originalidad de la obra y su posible procedencia oral o escrita (López Estrada, 1982: 24-25; Montaner, 1993: 8-9).

C. AUTOR

En cuanto al autor o compositor del *CMC* (Garci-Gómez, 1975: 19, 33, 156 y ss.; López Estrada, 1982: 26-35; Deyermond, 1987: 17 y ss.) Montaner, 1993: 12 y ss.; Riaño y Gutiérrez Aja, 1998: 129 y ss.), también el esclarecimiento de este problema nos puede ayudar a

comprender aspectos esenciales de la obra: "las propuestas de su solución dependerán del concepto general que se tenga de la épica medieval vernácula." (López Estrada, 1982: 26) Por lo tanto, consideramos inexplicable que Garci-Gómez, desde su estrecha concepción endocrítica (1975: 33) nos diga que no importa "que fuera dominico o cisterciense; abogado, clérigo o juglar". En efecto, esto no afecta directamente al sentido de la obra, pero sí a aspectos de su composición que no son "exocríticos", sino que pertenecen a su ámbito interno. El mismo Miguel Garci-Gómez defiende la influencia de la retórica en algunos pasajes de la obra, y el estatus del compositor afecta esencialmente a estas cuestiones.

Las posibilidades en torno al autor pueden ser las siguientes (López Estrada, 1982: 27). La primera, que el autor culto fuese el productor de la obra. Dicho autor tendría que componer la obra a medida que la va escribiendo o dictarla a un copista. Aun en el caso que el autor se sirviese de borradores previos u otro tipo de procedimientos, para hilar la obra necesitaría conocimientos de técnica literaria, sentido rítmico y uso de fórmulas y demás procedimientos compositivos para que la obra llegase a buen término. La segunda, la teoría del autor culto en la que el copista traslada un texto de otro códice o al dictado de alguien. El carácter de esta copia puede variar desde los leves retoques dialectales hasta las recomposiciones o refundiciones. En este último caso, habría que pensar si consideramos la obra primigenia y la obra final como pertenecientes a la misma serie. La tercera sería la teoría del juglar como actor-representante, memorizador de textos. El copista toma el texto del dictado de un juglar que conoce el contenido del poema. En este caso, estamos ante el paso de un registro oral a un registro escrito de la obra, con el consiguiente cambio en los procedimientos estilísticos y estructurales, con los problemas de la procedencia de ese texto oral, y el ajuste entre texto oral y texto escrito. Y, por último la teoría del juglar como improvisador formulístico.

Aunque cada vez son más los críticos que se inclinan por la autoría culta del *Cantar*, lo cierto es que: pueden darse muchas conexiones e interrelaciones entre las distintas teorías (López Estrada, 1982: 28) y que, dada la ausencia de demostraciones empíricas, cada estudioso saca partido acercándose a la teoría que más le conviene para sus fines.

Lo que sí es cierto es que el Códice muestra en su *éxPLICIT* el dato de que "Per Abbat le escribió en el mes de mayo..." (v. 3732). Pero esto no implica necesariamente la actividad de creación, ya que con el sentido de poner por escrito aparece en la obra en varias ocasiones (versos 527, 1259, 1773 y 1956).⁵⁷³ Así, el *CMC* puede ser una reorganización poética por parte de un autor culto de materiales argumentales procedentes de cantos primitivos: "La relación entre la pieza folklórica y la artística resulta así posible creándose la obra que participa de ambas situaciones." (López Estrada, 1982: 37). Además, según López Estrada (1982: 37-38), ambas modalidades pudieron coexistir durante un largo período de tiempo, siendo posible, así, un acercamiento mutuo. Por razones evidentes, la forma artística estaría destinada a pervivir gracias a la escritura, mientras que la folclórica, más simple y elemental, confió su suerte a los cauces de transmisión tradicional.

Los partidarios del autor culto han tratado de vincular al autor con la clerecía como medio para asegurar esa autoría. Las teorías han ido desde el intento de encontrar vestigios de la existencia de Per Abbat como personaje vinculado a la Iglesia, hasta los estudios decisivos de Bédier. Bédier (1926-1929), que relaciona los poemas épicos con la clerecía (aplicando su teoría sobre todo a la épica francesa), piensa que

⁵⁷³ Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1976: 16-17) constata que en el añadido del *éxPLICIT* del *CMC* pone *leído*. Berceo lo pone al inicio de la *Vida de San Millán*, y en cap. 23 de *MNS*. También aparece en la estrofa quinta del *Libro de Alexandre*. Esto significa, según Pidal, que en el siglo XIV las gestas, en vez de cantarse, se leían, aunque en textos del XIII los juglares cantaban los cantares, como se afirma en la *Primera Crónica General*.

este tipo de literatura se crea en los monasterios. Los clérigos se ocuparían de los aspectos culturales (promoción, conservación y creación), y, junto con una cultura escrita en latín, también podían utilizar la lengua vernácula para la devoción y para la propaganda, siempre teniendo como eje a los santos y a los héroes. Lo primero que hay que tener en cuenta es el tomar el concepto de *clerecía* en un sentido amplio. Partidario de la teoría del autor culto, Miguel Garcí-Gómez (1975) hace continua referencia en su libro a la influencia de retórica en la obra, y no sólo en el plano elocutivo. En algún caso habla de fuentes paganas y bíblicas del autor (1975: 112), o habla de episodios que son *loci communes*, como el episodio del león (1975: 172 y ss.) y otras fuentes clásicas (1975: 216-217, 230-231) y de la *amplificatio* retórica (1975: 254-300). Afirma, en definitiva, que es una obra escrita para ser recitada por un autor de cultura latina (1975: 255-256). Por ejemplo habla del carácter retórico del inicio y lo vincula al exordio retórico (1975: 45-46), con la relación con el receptor (1975: 55) y el deseo por parte del autor de que los receptores revivan las mismas emociones que los personajes (1975: 112).

Muchos de los estudiosos del *CMC* se apoyan en la religiosidad y los conceptos jurídicos para determinar el fondo clerical de la obra. La religiosidad (López Estrada, 1982: 69-77) es un factor muy importante en el estudio del *CMC*: serían elementos de esta religiosidad la ejemplaridad del héroe; la concepción religiosa del mundo; la presencia de la Virgen o de los santos; la invocación a la divinidad; el léxico y la descripción de los ceremoniales.⁵⁷⁴ La concepción jurídica de la obra (Deyermond, 1980c: 86; López Estrada, 1982: 77-82) también muestra su fondo clerical: el autor conocía el uso de nociones y aplicación de

⁵⁷⁴ "De esta manera el *PC*, tanto en las ideas de fondo que lo apoyan, como en lo que dicen y hacen sus personajes y en la organización de los episodios, se basa en una concepción católica de sentido europeo [...]. Esto es lo que cabe esperar en una obra de esta naturaleza y no conviene entender que sólo por esto su autor pudo haber sido hombre estrictamente de iglesia. Lo que se dice en la obra refleja las convicciones religiosas comunes en cualquiera que participase de algún modo del espíritu clerical de aquellos tiempos, aunque su autor fuese un hombre civil." (López Estrada, 1982: 76)

ciertos conceptos jurídicos, aunque algunos críticos han advertido también ciertos desajustes en la aplicación de algunas leyes). Así pues, parece que estamos lejos de un juglar iletrado en la composición del cantar que conservamos y que, aunque las manifestaciones orales populares son evidentes, también se juega quizá con elementos de más calado cultural, aunque hay quien no ve las cosas del mismo modo. Edmund de Chasca, por ejemplo, piensa que los juglares, en algunas ocasiones, no eran tan sólo intérpretes, sino también poetas (Chasca, 1972: 16-17), y, como tales, precisaban de una gran maestría artística. Si bien esto puede ser así, parece que Edmund de Chasca exagera cuando, más adelante, afirma que la disciplina de los juglares era más exigente y rigurosa que la de los poetas que escribían, habida cuenta de las condiciones en las que realizaban sus composiciones orales. De Chasca niega que el mero hecho de ser portavoz de la tradición el poeta pierda su individualidad creadora (Chasca, 1972: 17n.) o se convierta en un difusor con un papel pasivo. El juglar, por el contrario, tiene que conferir a una obra colectiva una determinada orientación y, así, tiene que elegir, quitar, añadir, cambiar, etc. (Chasca, 1972: 18). Otros autores, como Colin Smith (Smith, 1985) llega al punto de afirmar que las referencias explícitas al público pueden ser convencionales. En todo caso, admite que pueden rastrearse en su estilo antecedentes orales que pueden acomodarse a su representación. En todo caso, la obra pudo tener varios medios de difusión y varios públicos (López Estrada, 1983: 363; Montaner, 1993: 29-30): caballeros (principalmente), todos aquellos que gustaban de oír relatos en romance, los que gustaban del talante moral del héroe, etc.

Como conclusión, podríamos decir, con Alan Deyermond (Deyermond, 1991c: 58) que hemos de atender a los elementos orales y populares del *CMC*, pero también los intereses y formación cultos del poeta. Además, aunque las epopeyas estuvieran compuestas por

escrito, imitaban los paradigmas orales de las epopeyas tradicionales (Rico, 1993: XXXIV).

D. LAS FÓRMULAS

Se ha visto más arriba el nacimiento de las teorías oral-formularias y la comparación entre la épica oral balcánica y la producida en nuestra Edad Media (López Estrada, 1982: 38-40; López Estrada, 1982: 241-242; Deyermond, 1987: 40-43). La tesis oralista consistía en que los intérpretes, más que recordar memorísticamente el texto, lo que hacen es valerse de fórmulas preestablecidas por el género mediante una recomposición oral en su representación. Así, ese carácter formulario haría posible una improvisación que no haría necesario la existencia de un texto escrito. Esta teoría ha sido aplicada al *Cantar de Mio Cid* por varios especialistas, entre los que destacan los estudios de Edmund de Chasca (1972). Desde luego, las diferencias entre la épica yugoslava y la producida en España durante la Edad Media son grandes, tanto histórica como geográficamente, lo que no impide, claro, que, con procedimientos diferentes, este sistema formular pueda aplicarse en algunos recursos importantes de nuestra obra, sobre todo en determinados sintagmas fijos. El problema es saber si la teoría oralista es incompatible con otras o no; en principio, no lo parece, dado que estos procedimientos los pudo hacer suyos un autor en virtud de una corriente poética general.

El formulismo épico, desde el punto de vista pragmático, sirve para que los oyentes —y/o lectores— reconozcan la adscripción genérica del relato épico (De Chasca, 1972: 167-310) por medio de lo que podríamos denominar —en paralelismo con el “pacto narrativo”— un “pacto épico” .

Alberto Montaner nos brinda, en su excelente edición del *CMC*, una magnífica síntesis sobre el sistema formular de la obra (Montaner, 1993: 44-56), que califica como uno de los aspectos más característicos

del *CMC*. Montaner Frutos comienza distinguiendo lo que es una fórmula y lo que es una locución formular (Montaner, 1993: 45).

Una fórmula es un cliché o frase compuestas por un grupo de palabras que aparecen en más de una ocasión en el poema y que, en el caso de hallarse en el segundo hemistiquio, proporcionan la palabra para la rima. La locución formular es una variación de la fórmula con palabras semánticamente equivalentes e intercambiables pero que coincide sólo parcialmente en las palabras.

Existe, según Montaner, una estrecha influencia entre el sistema formular y la creación compositiva de la obra, pues facilita la composición de hemistiquios y, en su caso, de la rima (Montaner, 1993: 47). Basándose en el sistema formular se puede intuir el grado de composición oral o escrita de la obra, así como el modo de difusión del poema (Montaner, 1993: 47-48). Según los baremos porcentuales manejados para determinar la composición oral de una obra, relacionados con la épica balcánica, parece que el *CMC* no se acerca a un porcentaje formulístico para ser considerado una obra oral, cosa que tampoco tiene que extrañar porque eso no significa que el compositor de la obra tal y como se nos presenta no haya utilizado materiales orales formulars y los haya refundido o adaptado a un texto escrito. Desde el ángulo de la difusión del poema, las fórmulas también sirven como recurso mnemotécnico del juglar, y, desde el ángulo de la recepción, sirven al público para comprender mejor la comprensión del texto (Montaner, 1993: 48).

Las funciones de las fórmulas pueden ser narrativas o demarcativas (Montaner, 1993: 48-50). La función formular narrativa se emplea para contar los sucesos acontecidos en la obra, algunos de los cuales cuentan con sucesiones de fórmulas, por ejemplo en la narración de combates. Para nosotros, desde el ángulo pragmático, es importantísima la función formular demarcativa, que “permite a la voz del narrador indicar un cambio en la marcha de la acción” (Montaner,

1993: 49), y que suele estar acompañada con una apelación directa al público para hacerle partícipe directamente del relato.

La función formular demarcativa puede extenderse a tres ámbitos (Montaner, 1993: 49-50): las fórmulas de elocución, que acotan los pasajes de estilo directo (compuesta por un verbo de dicción y de su sujeto: *dixo [+ sujeto], odredes lo que dixo*), las fórmulas de transición, que sirven para cambiar de tema en el relato (con comportamiento parecido a las anteriores: *dirévos (de) [+ sustantivo]*, y las fórmulas deícticas o de presentación, que atraen al auditorio hacia un aspecto determinado (con el mismo elemento reiterado: *(ý) veriedes (tantos, -as) [+ sustantivo o infinitivo]*).

E. DIVISIÓN DEL CMC

No entraremos en muchos pormenores referentes a la división del CMC (Garci-Gómez, 1975: 40, 133, 156-157, 165 y ss.; López Estrada, 1982: 51-57;). Sea en el código como influjo de la representación oral (postura cercana al individualismo), sea en el código como reflejo de la obra oral en que se inspiró (postura cercana al tradicionalismo o al oralismo) y que exigía una fragmentación para su representación, lo cierto es que la división hecha por Menéndez Pidal en tres cantares se basa en las menciones que aparecen en medio de la obra (v. 1085) y al fin del que es llamado Cantar segundo (v. 2276). Por lo tanto, se establecen los márgenes semánticos de la obra y que tienen una función nuclear desde el punto de vista pragmático. Por su interés, reproducimos por extenso las palabras de Francisco López Estrada:

"Cabe pensar, sin embargo, que estas menciones de comienzo y de fin de parte en un poema épico destinado, como todos ellos, a una eventual recitación pública, fuesen fórmulas de división que el intérprete podría situar en el lugar más conveniente, en el caso particular de una comunicación de la obra a un público determinado. En esa circunstancia la división en estas tres partes habría sido ocasional para este código o para la serie de manuscritos al que este perteneciera, o bien pudo haberse realizado en alguna "escuela o artesanía juglaresca" para así dividir la larga sucesión de los versos del conjunto. La división en estas partes también nos deja la duda de si la interpretación de cada una

podiera haber servido para llenar el tiempo adecuado para una recitación, pues esto dependería del que dispusiese el juglar para su comunicación. Además, ocurre que es muy posible que los poemas hayan obtenido un grado de difusión suficiente como para pensar que una gran parte del público ya poseía un conocimiento del argumento de la obra y que fuese posible una recitación parcial del Poema"

(López Estrada, 1982: 53-54).

F. LOS MACROACTOS DE HABLA DE FICCIÓN Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DIFERIDAS EN EL CMC

El *CMC* cuenta, como muchas otras obras medievales, un enrevesado y complejo juego de posibles instancias enunciativas y narrativas. Desde la posible producción de forma oral, sus posibles ejecuciones orales por medio de los juglares, hasta su puesta por escrito por parte de un autor culto a finales del siglo XII o principios del XIII y su copia en el siglo XIV, con numerosas posibilidades intermedias; desde su recepción entre un público variado y popular en representaciones juglarescas en una plaza de una ciudad hasta su recepción privada por medio de la lectura, pasando por posibles lecturas (o representaciones) semiprivadas en el monasterio de Cárdena —o en Vivar del Cid—, con otras tantas posibles mediaciones receptoras, el entramado de las categorías enunciativas y receptoras no tiene aún solución definitiva, y probablemente no la tenga nunca. De ahí que, más que nunca, nos quedaremos con la duda de si los influjos ejercidos en la obra tienen vinculaciones estrechas con fuentes cultas o populares.

Sean cuales fueren las circunstancias de composición y transmisión de la obra, lo cierto es que el *CMC* contiene en su estructura pragmático-sintáctica las categorías de enunciación y recepción que hacen posible ese “pacto épico” del que hemos hablado antes. Al hilo del verso 2208, Francisco Rico (Rico, 1993: XI), afirma: “el verso [...] equivale a una invitación a que los oyentes se sitúen con la fantasía en el centro mismo de la acción y compartan mesa y manteles con los protagonistas.” Rico va más allá, y afirma que lo que busca el

juglar es que los oyentes se reconozcan en el relato y lo contrasten con su propia experiencia.⁵⁷⁵ Y es que es este un rasgo genérico constituyente de la épica:

“Una canción de gesta pone a un juglar frente a un público, sin apenas distancias, sin mediaciones, para recorrer juntos durante varias horas los derroteros de una narración heroica. El juglar [...] está en medio del corro, el desarrollo de la narración es también una acción suya, un comportamiento suyo personal, que además tiene que ver con la relación que establece con los oyentes, cuyas circunstancias y reacciones pueden llevarlo a mudar en más de un aspecto la fisonomía del poema [...]. En cualquier caso, el espectáculo sólo llega a buen puerto si se establece un vínculo sólido y continuado, si el juglar se gana la complicidad del público y de una o de otra manera logra implicarlo en la narración.”

(Rico, 1993: XII)

Naturalmente, hay unos determinantes para que esto sea así. Uno de ellos, y probablemente el más importante, es, al margen de su auténtico estatus, la condición oral y juglaresca de la obra⁵⁷⁶, dramatizada y, muy probablemente, acompañada de música (López Estrada, 1982: 248-256; Montaner, 1993: 27-28). De estas condiciones se derivan rasgos propios de la dramatización en la que el juglar, a modo de actor, casi representaba algunos componentes de la obra, como es el del mantenimiento de la comunicación *in praesentia* hacia un público presente para halagar al público, para hacerle compartir situaciones de toda índole, para dar viveza y expresividad al texto. Por otro lado, tampoco quedan al margen influencias intertextuales —sean o no diferidas— de la épica francesa (Rico, 1993: XIII; Montaner, 1993: 7).

⁵⁷⁵ “quizá no hay rasgo que marque el *Cantar de Mio Cid* más honda y extensamente que la actitud que suponen esos dos momentos simétricos, con el doble designio de hacer entrar a la audiencia en el tema y, por otro lado, de aproximar el tema a la audiencia. Precisemos en seguida que es decididamente ese último movimiento, la aproximación a las coordenadas del público, a su ámbito de vivencias y referencias, el que marca la orientación dominante en el poema, en tanto a ella se pliegan los principales factores del argumento, la estructura o la ideología, desde los recursos menudos de la técnica narrativa a las grandes líneas en la selección y disposición de la materia, pasando por los perfiles y matices en el retrato de los personajes o por la imagen de la sociedad que les sirve de fondo.” (Rico, 1993: XII)

⁵⁷⁶ Rico es ferviente defensor de las fuentes orales y locales en el *CMC* (Rico, 1993: XXIV y ss.), y niega el influjo directo de fuentes latinas como la *Historia Roderici*. El marco de influencias sería según Francisco Rico, el de la tradición oral y el marco genérico intertextual de los cantares de gesta (Rico, 1993: XXVIII).

Francisco López Estrada (López Estrada, 1982: 250) ha estudiado los momentos en que se realiza ese contacto afectivo —y efectivo— con el público, y señala que se produce en pasajes emocionantes, aunque en ocasiones son paréntesis en la narración para hacer un comentario: a través de la exclamación, en la consumación de la afrenta a las infantas o en otras ocasiones:

¡Quál ventura serie esta, sí ploguiesse al Criador.
que assomasse essora el Çid Campeador!

(vv. 2741-2742)

Al situar como testigos en el campo de batalla a los oyentes:

Veriedes tantas lanças premer e alçar... (v. 726)

También condiciona ese aspecto presencial, aunque fuera supuesto, la fragmentación de la obra, cortada convenientemente por medio de fórmulas (Chasca, 1972: 37, 96-97, 207; López Estrada, 1982: 251), como en las tiradas 100 y 101:

"Todas estas nuevas a bien abrán de venir
D'iffantes de Carrión yo vos quiero cantar"

O el recommienzo, con la presencia deíctica en el principio del Cantar de las Bodas, "Aquís conpieça la gesta de mío Çid el de Bivar" . El cantar del destierro no tiene verso de conclusión (Chasca, 1972: 208). De Chasca piensa que el que tenga el segundo cantar una fórmula de recommienzo sin que el anterior tenga fórmula de conclusión puede deberse a que, dividido el cantar en dos sesiones, anuncia en el segundo una nueva gesta para que los oyentes nuevos no presentes en la sesión anterior supieran que no estaban ante una narración incompleta. El segundo cantar sí tiene verso de conclusión (2276-2277), y el tercero también

El juglar suele emplear el verso *decir* —que tiene una implicación pragmática en la que se da por sentado un emisor un receptor— y la alusión explícita. receptor. Chasca lo llama fórmula de transición

abrupta para cambiar de asunto (Chasca, 1972: 209). Versos 1879, 899, 1620-21, 2763-64.

El *CMC* tiene en el narrador —situado por encima de los hechos narrados— el elemento aglutinador de los modos de contar del poema (Montaner, 1993: 56 y ss). Desde el ángulo pragmático, el narrador crea una tensión dramática al suministrar al oyente más información de la que tienen los personajes, o al modificar el horizonte de expectativas del público —por ejemplo, en el episodio de la “Afrenta de Corpes”, en las que el marco narrativo empieza siendo el de un *locus amoenus* y termina siendo el lugar de la despreciable villanía de los infantes— (Montaner, 1993: 56-57). Según Edmund de Chasca: "Hablando por su propia voz, el juglar aprovecha la retórica del arte de narrar con el fin de intensificar la atención de sus oyentes." (Chasca, 1972: 217). Este narrador se materializa ante los oyentes (Montaner, 1993: 57-58) en la estructura sintáctica de la obra, aunque no profusamente, pues aparece para marcar alguna transición en la presentación de los hechos (vv. 3671-3672),

En las admiraciones retóricas, que denotan la emotividad del intérprete, no aparece la marca explícita de la primera persona, pero puede considerarse como un elemento de la directa responsabilidad del narrador. La abundancia de estas admiraciones es sobresaliente en esta obra, pues se registran en veinticuatro ocasiones, en las que el narrador comunica sus sentimientos para compartirlos con los receptores:

1. *ixié el sol, / ¡Dios, que feroso apuntaba!* (verso, 457). Se corresponde con el inicio de la primera hazaña del Cid, y es abundante en otros pasajes en los momentos de lucha.
2. *¡Dios, que bueno es el gozo / por aquesta mañana!* (v. 600). En este caso, se manifiesta la alegría por el inicio de la toma de Alcocer

3. *¡Cuál lidia bien / sobre exorado arzón, // mio Cid Ruy Díaz, / el buen lidiador!* (vv. 733-734).
4. *¡Tan buen día / por la cristiandad, // ca fuyén / los moros de la part!* (vv. 770-771).
5. *¡Dios, cómo es bien barbado!* (v. 789). Es una fórmula, evidentemente.
6. *¡Dios, qué bien pagó / a todos sus vasallos...* (vv. 806-807).
7. *¡Que bien pagó / a sus vassallos mismos!* (v. 847).
8. *¡Mio Cid Ruy Díaz / de Dios aya su gracia!* (v. 870).
9. *¡Dios, cómo fue alegre / todo aquél fonsado // que Minaya Álbar Fáñez / así era llegado* (vv. 926-927). Nótese la abundancia de esta exclamación y las siguientes, que sirven para mostrar la cantidad e hechos felices para el resarcimiento de la honra del Cid.
10. *¡Dios, cómo es alegre / la barba vellida // que Álbar Fáñez / pagó las mill missas...* (vv. 930-931).
11. *¡Dios, cómo fue el Cid pagado / e fizo gran alegría!* (v. 932).
12. *¡Mala cuenta es, señores, / aver mingua de pan, // fijos e mugieres / verlos murir de fanbre* (vv. 1178-1179). Es esta una admiración especial, que reflejaremos también en apartados siguientes, porque tiene una alusión directa a los receptores — con el tratamiento igualatorio de ‘señores’ para todos— y en la que la participación con los sentimientos del auditorio es sublime.
13. *¡Dios, qué alegre era / todo cristianismo, // que en tierras de Valencia / señor avié obispo!* (vv. 1305-1306), que muestran la alegría del cristianismo con el nombramiento de Jerónimo como obispo de Valencia.
14. *¡A Minaya e a las dueñas, / Dios cómo las ondrava!* (v. 1554), agasajando a Avengalbón.

15. *¡tanta gressa mula / e tanto palafré de sazón...* (vv. 1987-1989), en relación con el lujo del comité del Cid.
16. *¡tantos cavallos en diestro, / gruessos e corredores* (vv. 2010-2011).
17. *¡Dios, qué quedos entraron!* (v. 2213), que resalta el modo de entrar los infantes en la ceremonia de bodas.
18. *¡Dios, qué bien tovieron armas / el Cid e sus vassallos!*
19. *¡Plega a Santa María / e al Padre Santo / que s' pague d'es casamiento / mio Cid o el que lo ovo a algo!* (vv. 2274-2275). Admiración muy especial a la que también haremos alusión más adelante porque su tono admonitorio de mal presagio crea un efecto de suspensión en el auditorio.
20. *¡Las coplas d'este cantar / aquí s' van acabando, // el Crador vos vala / con todos los sos santos!* (vv. 2276-2277) Es una admiración que supone el cierre del Cantar Segundo y con mención explícita al receptor.
21. *¡Dios qué bien lidiava!* (v. 2338)
22. *¡Dios, qué bien los sirvió / a todo so sabor!* (v. 2650), que muestra el contraste entre el comportamiento de Avengalbón y el de los infantes.
23. *¡Cuál ventura serié / si assomás essora el Cid Campeador!* (v. 2753).
24. *¡Ved cuál ondra crece / al que en buen ora nació (// cuando señoras son sus fijas / de Navarra e de Aragón!)* (vv. 3722-3723). Hay que esperar nada menos que mil versos para encontrar otra admiración, de manifiesto interés porque ha cesado el tormento de las infantas en el robledo de Corpes y, aludiendo directamente al receptor, se manifiesta, ya al final de la obra, la honra de las hijas del Cid —y, por consiguiente, la consolidación definitiva del héroe—.

De la misma manera, también existe una fórmula compuesta por la interrogación retórica “¿qui los podrie contar?”, que aparece en los versos 699, 1214 y 1218. En este caso, siempre aparece el verbo *contar* que implica un proceso enunciativo, pero también receptor, al que se suma el matiz pragmático ficticio de la interrogación retórica para mostrar la abundancia. De igual modo, tenemos una cuarta aparición de la interrogación retórica en “¿quién vio por Castiella / tanta mula preciada...” (vv. 1966-1971), que muestra la riqueza del comité del rey, y que contará, unos pocos versos más adelante, con su réplica, por medio de una admiración que hemos reseñado líneas más arriba, del fasto del comité de los caballeros del Cid.

También aparece el narrador —siempre utilizando la admiración— de manera clave para anticipar de manera admonitoria negros presagios: ¡Plega a Santa María / e al Padre Santo / que s' pague d'es casamiento / mio Cid o el que lo ovo a algo! (vv. 2275-2276); cuando los infantes maquinan su venganza: “Amos salieron apart, / ¡veramientre son hermanos!, // d'esto qu'ellos fablaron / nós parte non ayamos” (vv. 2537-2539); o cuando quiere que sintamos la falta del Cid ante la villanía que próximamente se va a cometer: “¡Cuál ventura serié / si assomás essora el Cid Campeador!” (v. 2753). Sin la admiración, el emisor aparece rogando a Dios (“Plogo a Dios”) en el verso 2398.

Alguno de los usos formularios mencionan explícitamente al el receptor, como ocurre con las fórmulas de función demarcativa de elocución en estilo directo que, como se ha hecho notar más arriba, suelen contener el *verbum dicendi* [+ sujeto], y suelen estar acompañadas de algún verbo relacionado con la audición, como el verbo *oír*. Son apóstrofes formularios que también se empleaban en la épica francesa.

1. *Fabló Martín Antolínez, / odredes lo que ha dicho* (v. 70).

2. *cuando esto ovo fecho, / odredes lo que fablava:* (v. 188).
3. *Fablava mio Cid / commo odredes contar* (v. 685).
4. *Mio Cid Ruy Díaz / odredes lo que dixo* (v. 1024)
5. *Oíd qué dixo / Minaya Álbar Fáñez* (v. 1127).
6. *Oíd lo que dixo / elque en buen ora cinxo espada* (v. 1603).
7. *a altas vozes / odredes qué fabló* (v. 3292). Adviértase la ausencia de este recurso a lo largo de muchos versos.
8. *Diego Gonçález / odredes lo que dijo* (v. 3353).

En lo que las formulas con función demarcativa de transición, el verbo que suele aparecer es *decir* (o *contar*), y existe una mención explícita del emisor hacia los receptores. También pueden considerarse como tales las menciones finales con los verbos *dejar* y *hablar*. En estos dos últimos casos, la inclusión del emisor y de los receptores se expresa por medio de una primera persona del plural:

1. *Quiérovos dezir / del que en buen ora cinxo espada* (v. 899).
2. *dexarévos las possadas, / non las quiero contar* (v. 1310), que también puede ser considerada de transición, con el deseo de abreviar.
3. *de los otros quinientos / dezirvos he qué faze* (v. 1423).
4. *Direvos de los cavalleros / que levaron el mensaje* (v. 1453).
5. *Dezirvos quiero nuevas / de allet partes del mar* (v. 1620).
6. *Quiérovos dezir / lo que es más granado* (v. 1776).
7. *De los ifantes de Carrión / yo vos quiero contar* (v. 1879).
8. *Aqueste era el rey Bucar, si l'oviestes contar* (v. 2314).
9. *mas yo vos diré / d'aquél Félez Muñoz* (v. 2764).
10. *Dexémosnos de pleitos / de ifantes de Carrión* (v. 3708). Con la victoria en las lides, se abandona esa narración para preparar, pragmáticamente, el final.

11. *fablemos nós d'aqueste / que en buen ora nació* (v. 3710),
atrayendo ya la atención final hacia el Cid.

Las fórmulas con función demarcativa deíctica sirven, como antes hemos apuntado, para atraer al auditorio hacia un asunto que el juglar juzga interesante. Aparece la mención más o menos explícita del receptor con los verbos *ver* o *saber*, así como por medio de otras situaciones deícticas como *afevos*. Esta función aparece de modo profuso en el cantar, y se distribuye más o menos equitativamente por todas partes, entre las que cabe destacar la aparición final, así como la encomienda a Dios con la que casi acaba la obra.

1. *Afévoslos a la tienda / del Campeador contado* (v. 152).
2. *Al cargar de las arcas / veriedes gozo tanto* (v. 170).
3. *Afevos doña Ximena, / con sus fijas dó va llegando* (v. 263)
4. *tres an por trocir, / sepades que non más* (v. 307).
5. *Llorando de los ojos, / que non viestes atal* (v. 374).
6. *es dia á de plazo, / sepades que non más* (v. 414).
7. *Afevos los dozientos / e tres en el algara* (v. 476).
8. *A lo sde Calataút, / sabet, mal les pesava* (v. 572).
9. *Mio Cid gañó a Alcocer, / sabet, por esta maña* (v. 610).
10. *veriedes armarse moros, / apriessa entrar en az* (v. 697).
11. *Veriedes tantas lanças / premer e alçar* (v. 726).
12. *sabet, el otro / non ge l'osó esperar* (v. 768).
13. *non son en cuenta, / sabet, las peonadas* (v. 915).
14. *Pesa a los de Valencia, / sabet, non les plaze* (v. 1099).
15. *Tanta cuerda de tienda / ý veriedes quebrar* (v. 1141).
16. *Las nuevas de mio Cid, / sabet, sonando van* (v. 1154).
17. *Andidieron los pregones, / sabet, a todas partes* (v. 1197).
18. *más le vienen a mio Cid, / sabet, que nos' le van* (v. 1207).
19. *Nueve meses complidos, / sabet, sobr'ella yaz* (v. 1209).
20. *En el passar de Xúcar / ú viriedes barata* (v. 1228).

21. más mucho fue provechosa, / sabet, esta arrancada (v. 1233).
22. ¡Las nuevas del cavallero / ya vedes dó llegavan! (v. 1235).
23. Afevos todos aquestos / reciben a Minaya (v. 1568).
24. Alegre fue el rey, / non viestes atanto (v. 1831).
25. Los ifantes de Carrión, / sabet, y s'acertaron (v. 1835).
26. non son en cuenta, / sabet, las castellanas (v. 1983).
27. Tod esto es puesto, / sabet, en gran recabdo (v. 2141).
28. Veríedes cavalleros / que bien andantes son (v. 2158).
29. Afelos en Valencia, / la que mio Cid ganó (v. 2175).
30. mala sobrevienta / sabed que les cunrió (v. 2281).
31. non viestes tal juego / como iva por la cort (v. 2307).
32. mas, sabed, de cuer les pesa / a los ifantes de Carrión (v. 2317).
33. veríedes quebrar tantas cuerdas / e arrancarse las estacas (v. 2400).
34. tanto braço con loriga / veríedes caer apart (v. 2404).
35. Sabet, todos de firme / robavan el canpo (v. 2430).
36. Por muertas las dexaron, / sabed, que non por bibvas (v. 2752).
37. Sabet bien que, si ellos le viessen, / non escapara de muert (v. 2774).
38. e desí adelant, / sabet, todos los otros (v. 3110).
39. Mal escapan jogados, / sabed, d'esta razón (v. 3249).
40. mas cuando enpieça, / sabed, no l' da vagar (v. 3308).
41. ¡Ved cuál ondra crece / al que en buen ora nació (// cuando señoras son sus fijas / de Navarra e de Aragón!) (vv. 3722-3723).
42. Assí fagamos nós todos (v. 3728). Incluimos aquí esta inclusión del emisor y receptor por medio de la primera persona del plural porque supone, a la muerte del Cid, una oración para que nos perdone Dios a todos.

Desde el punto de vista de la organización del relato, aparecen interesantes menciones que delimitan la estructura narrativa:

1. Aquí s' conpieça la gesta / de mio Cid el de Bivar (v. 1085). Los partidarios de la división en tres partes, establecen aquí el inicio del Cantar Segundo.
2. ¡Las coplas d'este cantar / aquí s' van acabando, // el Cirador vos vala / con todos los sos santos! (vv. 2276-2277).
3. Éstas son las nuevas / de mio Cid el Canpeador, // en este logar / se acaba esta razón (vv. 3730-3731). Despedida y final del libro.

Recordemos también que el *éxplícit* del código incluye la fecha y nombre del *escritor* del libro, en la que aparece, por tanto, el nombre de una entidad narrativa de enunciación: “Quien escrivió este libro / dél' Dios paraíso, // Per Abbat le escrivió en el mes de mayo // en era de mill e dozientos e cuaraenta e cinco años.” (vv. 3731-3733).

Por último, el colofón del libro, añadido por otra instancia narrativa con letra distinta, contiene también la petición, frecuente en la época, de recompensa, muy propia de la época, y que no sabemos si tiene una función real o meramente literaria, con la consiguiente adscripción de una influencia intertextual diferida: “E el romanz es leído, // datnos del vino; // si non tenedes dineros, // echad allá unos peños, //que bien nos lo darán sobr'ellos” (vv. 3734-3755b).

En conclusión, podemos apreciar en esta obra una abundantísima aparición de alusiones explícitas de las instancias de enunciación y recepción en el relato. Destaca ya una voluntad, no por primitiva menos elaborada, de conducir el relato por parte de un narrador, y una exposición sistemática de alusiones al receptor con funciones introductorias de parlamentos, de fórmulas de transición argumental o de mecanismos deícticos para llamar la atención al auditorio sobre hechos importantes en el hilo narrativo. La forma externa de estas apelaciones tiene todas las características de la

comunicación oral, como el uso de la segunda persona del plural, la abundancia de las admiraciones o los verbos que se refieren a la audición o a la visión, que parecen favorecer una lectura dramatizada o intentar la estimulación imaginativa de los receptores. No obstante, no puede demostrarse esa adscripción oral de la situación comunicativa, que también podría constituir, bien primigeniamente, bien con los posibles cambios compositivos en la historia de un texto evolucionado, un testimonio intertextual indirecto en el que se imita la oralidad para reproducirse en el ámbito de la escritura.

4.3 LA POESÍA NARRATIVA DE CORTE CLERICAL EN LOS SIGLOS XIII Y XIV. LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN EN *LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA DE BERCEO* Y EL *LIBRO DE BUEN AMOR* DE JUAN RUIZ

4.3.1 INTRODUCCIÓN. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA POESÍA NARRATIVA DE CORTE CLERICAL DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

Viene constituyendo ya un tópico iniciar cualquier aproximación a la poesía del denominado “mester de clerecía”⁵⁷⁷ con referencias a la estrofa segunda del *Libro de Alexandre* y a la *Vida de Santo Domingo* de Berceo. Para ser fieles a la tradición, demos paso a los pasajes que, desde el inicio, han enfrentado a los críticos y han favorecido las denominaciones de “mester de clerecía”, “mester de juglaría”, y las críticas a la tajante oposición entre ambas:

Mester traigo fermoso, non es de juglaría,
mester es sin pecado ca es de clerecía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sílabas contadas que es de gran maestría.

(*Libro de Alexandre*)⁵⁷⁸

Quiero fer una prosa en román paladino,
en cual suele el pueblo fablar a su vecino,
ca non soy tan letrado por fer otro latino :
bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

(Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*)

En principio, pueden existir incluso algunos problemas para delimitar la poesía narrativa épica de la poesía narrativa de clerecía (Gómez Moreno, 1990a: 71-72). Pese a ello, siguiendo a Gómez Moreno,

⁵⁷⁷ Puede consultarse, para esta vertiente literaria: Deyermond, 1980d; Deyermond, 1991d. Salvador Miguel, 1980. López Estrada, 1983: 367-379. Gómez Moreno, 1990a. Menéndez Peláez, 1993: 155 y ss.

⁵⁷⁸ La segunda estrofa del *Alexandre* lleva a considerar a Ángel Gómez Moreno a este grupo de obras dentro de un "marco panrománico", que "muestra que nos encontramos ante una suma de lugares comunes presentes en la literatura latina, francesa, italiana y española medievales" (Gómez Moreno, 1990a: 82; cfr. Gómez Moreno, 1990b).

podemos señalar una serie de elementos que confieren unidad a los poemas llamados de clerecía (Giménez Resano, 1976: 39 y ss.; Gómez Moreno, 1990a: 72-73):

En primer lugar, las formas métricas utilizadas (cuadernavía, pareados, tercetos monorrimos con pie quebrado, etc.) tienen su raíz en la literatura latina, que sirve de modelo para las demás literaturas vernáculas. Estas formas métricas se distinguen, en general, de las formas métricas utilizadas por la épica y por la lírica. En segundo lugar, los textos narrativos de clerecía tienen como característica fundamental su componente eminentemente narrativo. Esto no quiere decir, sin embargo, que ciertas obras no puedan plantear problemas respecto a este punto. En tercer lugar, estas obras tienen un soporte básicamente moral o didáctico (aunque con mezcla de otros elementos) en los poemas escritos en cuadernavía; los tercetos o trísticos tienen un componente básicamente religioso; los pareados sirven para los asuntos más dispares. En cuarto lugar, estos textos tienen un apego bastante importante a la “letra” y a las fuentes escritas. En quinto lugar, los poetas se sienten orgullosos por la maestría en la versificación, de procedencia francesa, como aparece en el comienzo del *Alexandre* y el *Apolonio*. Y, por último, aunque también están presentes elementos populares y humorísticos, es muy frecuente la evidencia de una formación latino-eclesiástica en fórmulas litúrgicas.

Contando con estas características más o menos comunes, algunos defienden la denominación de “mester de clerecía”⁵⁷⁹, aunque otros han propuesto el término “poesía clerical” u otros afines (Menéndez Peláez, 1993: 157).

⁵⁷⁹ “no nos parece tan descabellada la etiqueta tradicional de *poemas de clerecía* (el término *clerecía* puede ser peligroso si lleva a pensar que los autores de poemas épicos y los de obras en cuaderna y pareados pertenecían a grupos sociales distintos, pues también fueron *clérigos* quienes compusieron los grandes poemas heroicos y lo que actualmente se denomina *nueva épica*) o cualquier otra que ponga de relieve la estrecha conexión existente en el marco indicado. Con los reparos que iremos viendo, aceptamos el término anterior y usaremos otros como el tradicional *Mester de Clerecía*.” (Gómez Moreno, 1990a: 73-74)

Aunque más adelante nos detendremos en los elementos cultos y populares de estas formas literarias, conviene, desde el principio apuntar algunos aspectos referentes a la oposición entre el mester de clerecía y el mester de juglaría (Gómez Moreno, 1990a: 82-83).

Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y sus seguidores admiten la existencia de un grupo de escritores a los que cabe catalogar dentro del marbete del Mester de Clerecía. Por su parte, autores como Alan Deyermond (Deyermond, 1980d: 128; Deyermond, 1981: 109) o Francisco López Estrada no están de acuerdo con esa denominación de Mester de Clerecía, así como tampoco encuentran homogeneidad entre las obras escritas en cuadernavía en los siglos XIII y XIV. Nicasio Salvador Miguel (Salvador Miguel, 1988) defiende el término y la homogeneidad de los siglos XIII y XIV en la producción de estas obras, a las que llega a englobar dentro de un género literario. Francisco Rico y Ángel Gómez Moreno, por su parte, consideran estas obras españolas dentro de su marco europeo. Por fin, Caso González (1978) piensa que la diferencia entre juglaría y clerecía es meramente formal: los juglares eran sólo los ejecutantes de los poemas ante el gran público, tanto para la cuadernavía como para los poemas en metros cortos.

No obstante, en muchas ocasiones las polémicas son, sobre todo, de orden nominalista (Gómez Moreno, 1990a: 83). Nosotros, sin estar de acuerdo con una división entre mester de clerecía y de juglaría, y sin poder demostrar la exclusiva adscripción de la escuela de orden clerical al orbe de la cultura escrita totalmente alejada de modos y formas populares, acudiremos, no obstante, a tal denominación por comodidad, pero siempre poniendo en duda su veracidad categórica por medio de las comillas.

La producción de esta “escuela literaria” y obras afines a ella puede dividirse en varias etapas (López Estrada, 1983: 369, 372):

La primera etapa abarca desde los orígenes, hasta su desarrollo en el siglo XII, y, sobre todo, en el XIII. En esta etapa destaca la variedad de asuntos y los argumentos de gran extensión desarrollados en forma narrativa de relato continuado. Es la etapa es la genuinamente clerical. La segunda etapa (siglo XIV) se inicia con el *Libro de Buen Amor* y se impuso con el *Libro rimado de Palacio*. Los argumentos son más complejos, descienden las formas narrativas en la exposición y los libros parecen ser lecciones rimadas. En el tercer período (siglo XV) sólo hay obras morales y concebidas con fines escolares. La cuaderna vía cede paso al arte cancioneril.

1. COMPONENTES CULTOS Y COMPONENTES POPULARES DE LA POESÍA CLERICAL

Alan Deyermond (1981: 102 y ss.) encabeza el capítulo dedicado a la cuadernavía hablando del atraso cultural de España en el XII y su resurgir en el XIII: por lo tanto, toma ese factor cultural como un factor importante. Este aspecto está también presente en Ángel Gómez Moreno (1990a: 74-75), aunque matiza que, si bien es cierto que existió un retraso de España frente a otras zonas europeas, no lo es menos que se acepta que el Renacimiento se produce a lo largo de todo un siglo, y no sólo en la primera parte del mismo. Al parecer de Ángel Gómez Moreno, "hemos de convenir en que los grandes autores del denominado Mester de Clerecía han de incluirse entre las manifestaciones de una nueva literatura europea producto de ese cambio [el producido por el Renacimiento del siglo XII]: asistimos, en este mismo orden, a la eclosión de una nueva poesía latina de tipo rítmico y acentual y de una poesía lírica [...] y narrativa en lengua vernácula. La obra de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio* coinciden plenamente con el modo de hacer y los

gustos literarios del resto del mundo románico." (Gómez Moreno, 1990a: 75)

En el siglo XIII se producen varios acontecimientos culturales de gran calado para la literatura medieval española (Uría, 1997: X y ss.). Estos acontecimientos ya se han descrito en apartados anteriores, pero conviene ahora centrarse en el grado de influencia que pudieron tener en los poetas de clerecía. Estos eventos influyentes fueron el IV Concilio de Letrán y la creación de la Universidad de Palencia (Rico, 1986: 111; Menéndez Peláez, 1984; Menéndez Peláez, 1993: 157-160), a los que puede sumarse el influjo del Camino de Santiago o la presencia de clérigos españoles en Francia. Por no contar, claro está, la misma evolución y fijación del castellano como lengua literaria.

El IV Concilio de Letrán (1215) fue importantísimo para la literatura medieval. La educación de los clérigos en esa época no era uniforme, y había grandes diferencias entre el clero culto que vivía en abadías y monasterios y el clero secular, que sólo tenía una cultura rudimentaria. El IV Concilio de Letrán emprendió una importantísima reforma educativa con relevantes consecuencias en la formación de clérigos y laicos. El Concilio se plantea que la ignorancia no es apta para lograr la Salvación, y se insta que en cada catedral exista un maestro de gramática y otro de teología; además, se impulsa el conocimiento y dominio del latín. Los autores, como Berceo, que manejan fuentes latinas, son deudores de esta reforma. Ahora empieza a desarrollarse una literatura didáctica que favorece la catequética de los clérigos. Se intenta hacer una teología existencial y no dogmática, pero el mensaje del clérigo tiene que adoptar una forma vida para mantener la atención del público. Los *exempla* son muestra patente de ese didactismo expuesto en forma deleitosa. También esa literatura se abre al mundo oriental para aprovechar todo aquello que pudiera servir a los ideales de la cultura cristiana. No obstante, hay autores como Isabel Uría que niegan la vinculación directa de este concilio con el

floreCIMIENTO de la poesía de clereCía (Uría, XX-XI), dado que el *Alexandre* es coetáneo al concilio y tiene tema profano. Sin embargo, Uría no duda del influjo que tuvieron las disposiciones conciliares en otras obras posteriores como las obras hagiográficas, los catecismos y la predicación

Otra consecuencia del IV Concilio de Letrán fue la de impulsar el Estudio General de Palencia (Uría, 1981; Uría, 1987; Uría, 1997: XI y ss; Menéndez Peláez, 1984; Rico, 1985; Rico, 1986) que, pese a no tener gran relevancia en el terreno de la teología especulativa y el derecho, sí fue un magnífico centro difusor de la literatura didáctica del que el mester de clereCía es buen ejemplo. Fundada en 1212, su periodo de máximo esplendor fue el de los años 1215 a 1217. Esta Universidad tenía, al parecer, un estrecho contacto con la cultura francesa (Deyermond, 1980d: 127) y que también cuenta con maestros italianos y era una magnífica vía de acceso para el conocimiento de las distintas modalidades de la literatura latina. Y se cuenta con la posibilidad de que alguno de estos autores se formara en esta ciudad, como Berceo, aunque parece que otros, como el autor del *Alexandre*, se formaron directamente en una universidad francesa. En Palencia utilizaban el *Opusculum Servioli* (o *Serviulus*) (Rico, 1986: 118 y ss.), modelo de composición de cartas. Los maestros palentinos utilizaban modelos de artes dictaminis francesas de Orleans (Rico, 1986: 119). Por lo tanto, se utilizaban en Palencia muchos tratados de gramática y retórica (Rico, 1986: 120). En el mester (Alexandre, Berceo, Apolonio, Fernán González) prima lo prosódico latino sobre lo vulgar (Rico, 1986: 121): "La vittoria della norma latina sulle tendenze romance in prosodia non è un mero fenomeno occasionale né marginale: giunge a toccare il cuore stesso del 'mester', uno dei fattori che lo caratterizzano in modo decisivo." (Rico, 1986: 121). Por ejemplo, la prohibición de la sinalefa (Rico, 1986: 121-122), etc.

El Camino de Santiago también tuvo un papel decisivo para la asimilación de formas literarias foráneas, pero también ejerció influencia en la expansión de las formas literarias producidas a lo largo del recorrido jacobeo (Gómez Moreno, 1990a: 75). La presencia de clérigos españoles en Francia, por su parte, se debía a la indicación de la regla benedictina de que los clérigos se formasen, a ser posible, en la Universidad de París (Gómez Moreno, 1990a: 76).

Así las cosas, por su formación, por las fuentes manejadas y los temas desarrollados, todo parece indicar la raigambre eminentemente clerical y culta del “mester de clerecía”, pero no todos los estudiosos tienen tan claro este punto.

Los defensores de esta separación y del carácter culto de la clerecía piensan que la composición literaria de juglares y clérigos no puede ser igual porque son distintas su educación, su finalidad y sus presupuestos literarios (Giménez Resano, 1976: 34). No obstante, eso no significa que exista una frontera infranqueable entre clérigos y juglares, ya que en muchas ocasiones, consciente o inconscientemente, los clérigos se acercan a la parcela del juglar en busca del tipo de público afín a la juglaría (Giménez Resano, 1976: 34). Para Giménez Resano sí existe una diferencia en la finalidad de sus obras: mientras el juglar se propone divertir en un espectáculo público, el clérigo intenta llegar más a la vena más didáctica y moralizadora (Giménez Resano, 1976: 34). Lo cierto es que los poetas de clerecía se nombran a sí mismos como juglares y emplean recursos juglarescos (Giménez Resano, 1976: 35 y ss.), pero esta profusión de fórmulas no serviría sino para facilitar el acceso al público, asiduo receptor de las obras juglarescas: “coloca un trampolín que facilite el salto imaginativo en la mentalidad del hombre medieval.” (Giménez Resano, 1976: 36) Berceo manifiesta humildemente su intención de escribir en romance (Giménez Resano, 1976: 43-44) afirmando que no conoce bien el latín, aunque lo que quiere expresar de manera indirecta es que hablar al público en un

lenguaje que éste puede entender. Pero la juglaría, según este grupo de autores, sólo es una actitud literaria y de superficie.

Uría Maqua (1981) piensa que hay que replantarse el marbete del mester de clerecía. Los críticos parecen haber desplazado esta denominación y suelen admitir como único denominador común el que estén escritos por clérigos, lo que ha ampliado la nómina de obras, del mismo modo que se ha cuestionado cada vez más el carácter exclusivamente juglaresco de los Cantares de Gesta tal y como han llegado hasta nosotros (Uría, 1981: 179-180), con lo que las fronteras entre ambos "mesteres" son cada vez menos precisas. En los poemas clericales del siglo XIII, además de elementos comunes con las obras juglarescas, también hay rasgos característicos propios: la forma métrica, el uso de la Retórica en particular y del resto de Artes medievales en general, las fuentes cultas (latinas y francesas), los cultismos, la intención didáctica (Uría, 1981: 181-182). Sin embargo, el propósito de Isabel Uría es buscar los auténticos y esenciales rasgos comunes de estos poemas del siglo XIII para señalar una unidad de los poemas de clerecía del siglo XIII. Uno de los rasgos más característicos de estos poemas y que los distingue de los demás radica en la dialefa, que es principio básico de la versificación de todos ellos (Uría, 1981: 182 y ss.) que condiciona en otros niveles la estructura del verso. Esta autora extrae de su análisis importantes conclusiones (Uría, 1981: 187 y ss.): este carácter unitario de principios y reglas de versificación es demasiado complejo para que haya sido creado individual o simultáneamente por poetas sin ninguna relación; el aprendizaje de dicho molde no podía transmitirse solamente por medio de los poemas; por lo tanto, parece que todos los autores aprendieron esa técnica en un mismo centro que desarrollase esa técnica poética (en caso contrario el radio de acción hubiese sido muchísimo más amplio), y esa unidad, según Isabel Uría, procedía de una unidad de escuela arraigada en la recientemente creada Universidad de Palencia (Uría, 1981: 188). El

tretrásforo monorrímo, utilizado por el mester de clerecía, era de origen francés y estuvo extendido por toda la Romania: "metro didattico e narrativo, propio di une generazioni di intellettuali che sentono con crescente intensità il desiderio e la convenienza di diffondere in volgare le ricchezze della cultura latina" (Rico, 1986: 108). El mester de clerecía, pues, tenía evidentes raíces transpirenaicas (Rico, 1986: 109).

La relación entre la clerecía y la juglaría ya había sido señalada por Ramón Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1957: 272-284), y hay muchos autores que defienden la existencia de nexos esporádicos en lo que se refiere a la relación entre el autor y su público, las formas digresivas que marcan el tránsito de una narración a otra o las intervenciones constantes del narrador en la obra (Gómez Moreno, 1990a: 96 y ss.), pero que no desmarcan en absoluto esta escuela literaria del marco panrománico y retórico, y que seguramente fue desvinculándose de las conocidas formas juglarescas a medida que se iban consolidando esas formas literarias propias (cf. Salvador Miguel, 1980: 393; López Estrada, 1983: 367-369; Gómez Moreno, 1990a: 98).

Otros autores, como hemos apuntado antes, no aceptan esta separación. Caso (1978) afirma que ni en los autores ni en el público existía una diferencia fundamental entre la juglaría y la clerecía. Si bien es cierto que existen dos formas distintas de poesía en los siglos XII al XIV, una popular de verso irregular, uso del paralelismo y uso preferente de la rima asonante, y otra poesía culta, de medida y estrofas regulares, no está tan claro que una sea propia solamente de los juglares y ésta sólo de los clérigos. *La Razón feita de amor* o *La disputa de Elena y María*, ambos del siglo XIII, son claramente poemas de origen culto escritos en formas populares. *La Vida de Santa María Egipcíaca* también es un poema de clerecía, de tema hagiográfico, con fuentes cultas y no destinado al canto sino a la lectura o a una declamación leída, pero su forma es la de pareados anisosilábicos. El *Libro de la*

infancia y muerte de Jesús, basado en los Evangelios apócrifos y que también utiliza como fuente a Berceo, es considerado por los especialistas como una obra juglaresca, pese a su carácter culto hagiográfico, que se contamina de fórmulas vulgares. Es un poema, en definitiva, escrito por un autor culto, basado en fuentes cultas, pero escrito en forma popular. El mismo *Cantar de Mio Cid* es un poema épico popular, pero su autor, con toda probabilidad, no fue un juglar. Lo que ocurre es que en el siglo XIII aparece una nueva forma métrica para la poesía narrativa, y la única diferencia es precisamente esta: el cambio de métrica, y lo que ese cambio conlleva de cara a la libertad expresiva y sus condicionamientos silábicos y rítmicos. Caso concluye (Caso, 1978: 262): "Si ahora hay un autor individual, también antes lo había; si ahora el orgullo del poeta hace que algunas veces dé su nombre, otras se lo calla, por lo que sigue rigiendo la anonimidad; si ahora se utilizan fuentes clásicas, extranjeras o castellanas, fuentes también utilizaban los autores del *Roncesvalles*, del *Poema de Mio Cid*, de la *Vida de Santa María Egipcíaca*, etc.; si en la forma popular era constante la referencia a los oyentes, constante sigue siendo dicha referencia." En cuanto a esta referencia a los oyentes, no es exacto que la literatura juglaresca estuviese destinada a ser cantada ante el público y la de clerecía a ser leída ante un grupo de oyentes: también había poemas juglarescos o en forma culta destinados a ser cantados, y también ambos tipos de poemas destinados a ser leídos.⁵⁸⁰

2. FORMAS DE DIFUSIÓN Y PÚBLICO

En cuanto a las formas de difusión de las obras de clerecía (Menéndez Peláez, 1993: 165-167), una parte de los estudiosos piensan que las obras de clerecía estaban destinadas a la lectura privada. Sus

⁵⁸⁰ Cf. Deyermond, 1991d: 88; Deyermond, 1981: 108; Menéndez Peláez, 1993: 191-192; Menéndez Pidal, 1957: 272-282 y 376-384.

argumentos estriban en que el público era minoritario y se aprovechaba una lectura en voz alta en pequeñas reuniones. Otros autores no creen en tales restricciones, y piensan que el público receptor de los poemas de clerecía no es radicalmente distinto al de los cantares de gesta (Menéndez Pidal, 1957: 274-275), por lo que la forma de difusión sería la misma que la de estos últimos. Gybbon-Monypenny (1965), en su análisis exhaustivo sobre los textos de clerecía, discrepa de la opinión de Menéndez Pidal. Para este estudioso, las fórmulas juglarescas que aparecen en los textos del mester de clerecía carecen de una auténtica función apelativa y están utilizados de forma mecánica. Además, estos poemas no tuvieron gran difusión, sino que se circunscribieron al entorno en el que nacieron. Por lo tanto, Menéndez Peláez (1993: 166) se inclina por un público perteneciente a la cultura eclesiástica, aunque esto no exime de la existencia de un público plural, del que no puede desligarse totalmente un público popular para alguna de estas obras. Por eso puede que no hubiese un único cauce de difusión, sino que a veces su difusión podía ser una lectura privada o colectiva, pero otras podía ser la recitación "a lo divino" de manera juglaresca.

El siguiente esquema de Ángel Gómez Moreno nos ilustra a primera vista sobre el problema en cuestión (Gómez Moreno, 1990a: 86):

1. Lectura
 - Privada
 - Colectiva
 - Laicos (horas de reposo y ocio)
 - Clérigos (horas comunes)
2. Memorización
 - a) Difusión oral
 - Juglares (elemento de su repertorio, junto a textos líricos o heroicos)
 - Clérigos (sermón)
 - b) Uso personal
 - Fuentes para escritos
 - Rezos.

Los partidarios del modo de difusión 1 serían, por ejemplo, Gybbon- Monypenny o Francisco López Estrada (Gybbon Monypenny, 1965; López Estrada, 1983); los partidarios del modo de difusión 2a son la mayor parte de los estudiosos, y el modo de difusión 2b lo añade el

mismo Gómez Moreno. Lo importante es que "estos canales no son excluyentes en modo alguno, si bien es cierto que determinadas obras tendrían especial propensión a difundirse en un canal determinado." (Gómez Moreno, 1990a: 87)

3. EL SIGLO XIII.

En el siglo XIII tenemos grandes obras que pueden vincularse a la literatura de clerecía, como son las obras de Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González* y el *Libro de Apolonio*. También hay obras menores, como los *Castigos y exemplos de Catón*, adaptación versificada de un pequeño fragmento de *Las siete partidas* de Alfonso X.

GONZALO DE BERCEO

A. CUESTIONES GENERALES

Al parecer, Berceo recibió su primera educación en el monasterio de San Millán de la Cogolla, y es posible que estudiase en la Universidad de Palencia (Deyermond, 1981: 110; Gómez Moreno, 1990a: 99). Las especulaciones sobre su formación giran en torno a su autodenominación como *maestro* en el inicio de los *Milagros de Nuestra Señora*. Tal denominación puede sugerir un título universitario y su consiguiente enseñanza en el monasterio de Suso, pero también el de "maestro de confesión" (Uría, 1997: XIII; Baños, 1997: XXX). Lo cierto es que las obras de Berceo responden a una "actividad catequética y pastoral, propia del sacerdote y del maestro" (Uría, 1997: XIII). Berceo tiene, fundamentalmente, una formación eclesiástica (Baños, 1997: XXX) basada en la cultura latina aprendida en las escuelas y universidades medievales.

Su obra puede dividirse en poemas hagiográficos, poemas dedicados a la Virgen y obras doctrinales.

Berceo es un poeta con la pretensión didáctica de difundir temas religiosos a un público no siempre vinculado a la cultura escrita. Esa pretensión didáctica motiva, por un lado, un tono de autoridad pero, por otro, facilita la comunicación en lengua romance con giros y expresiones que identifiquen al oyente con el relato. Se intenta, así, extender la cultura eclesiástica, habitualmente escrita en latín, a un pueblo que sólo conoce el castellano. Berceo utiliza en muchas ocasiones técnicas estilísticas enfocadas a conseguir su fin: giros juglarescos, modismos vulgares y populares. Es una manera de utilizar los sermones populares enfocados a los iletrados (*divisio extra*). La conexión de clerecía y juglaría se debe al modo de comunicación del mester de clerecía, que es el discurso oral, que inundan sus obras de apóstrofes, invitaciones al público, etc.

Otros autores, como Isabel Uría (Uría, 1997: XVIII-XIX), prefieren ver el propósito didáctico en Berceo dirigido a otros monjes y sacerdotes, dada la complejidad teórica de hacer llegar la doctrina por medio de la recitación o la lectura en voz alta o los rasgos latinizantes:

“Berceo, sacerdote y maestro, destinaba sus poemas a los monjes, novicios y clérigos, a su formación intelectual y religiosa. Esos poemas servían para ejercitarse en la lectura y escritura del romance castellano, y en el conocimiento gramatical, o sea, científico, de su morfología y sintaxis; conocimientos necesarios para componer un sermón en lengua vernácula y fijarlo por escrito. Pero, además, servían para estudiar la doctrina cristiana, debidamente comentada por el maestro, quien destacaría los pasajes que la contienen y explicaría su contenido, de manera que los alumnos pudieran comprenderla y asimilarla fácilmente.”

(Uría, 1997: XIX)

Así, puede hablarse de dos tradiciones principales presentes en la obra de Berceo (Gariano, 1971: 186 y ss.; Deyermond, 1981: 113-116; Baños, 1997: XL y ss.): la tradición retórico-eclesiástica y la tradición juglaresca.

En cuanto a la tradición retórico-eclesiástica (Deyermond, 1981: 112-115), Jorge Guillén habla de la influencia de los sermones, la retórica y las *artes poeticae* en Berceo. La influencia de los sermones se aprecia, por ejemplo, en la falsa modestia de alegar ignorancia para

captar la benevolencia del auditorio. La retórica y la poética medieval dotó a estos escritores de lugares comunes, y de recursos técnicos y estilísticos de primer orden para confeccionar sus obras. A este influjo se sumó la técnica sermocinatoria, que con la división de los sermones en sermones cultos (*divisio intra*), dirigidos a una congregación de clérigos normalmente en latín, y los populares (*divisio extra*), en romance, concebidos para una asamblea de laicos y letrados en su mayor parte, ofrecen un caudal de materiales y técnicas magnífico para acceder a cualquier tipo de receptores con la sabia combinación entre la enseñanza y el deleite.

Gaudioso Jiménez Resano (Giménez Resano, 1976: 31-77) conecta a Berceo con la actividad intelectual de los monasterios. Gonzalo de Berceo, como clérigo poeta, y a diferencia de los juglares. "va a componer una poesía dirigida por su origen en la "clerecía": como un mester que exige una elaboración culta del verso, con una maestría nueva propia de un saber, de unas intenciones literarias, de unos conocimientos retóricos y poéticos que no están al alcance de cualquiera." (Giménez Resano, 1976: 33)

En cuanto a la tradición juglaresca (Deyermond, 1981: 115-116) Berceo emplea recursos propios de los juglares, pues hereda recursos formularios procedentes del estadio oral de la épica. Jorge Guillén, por ejemplo, no duda en calificar a Berceo como "clérigo-juglar (Guillén, 1983b: 17).

Joël Saugnieux, al estudiar la cultura popular y la cultura clerical en la obra de Berceo (Saugnieux, 1982a), separa la religión culta de la religión popular (Saugnieux, 1982a: 102-105), y afirma que las relaciones con su auditorio no son muy diferentes de las que el clero mantenía con sus fieles (Saugnieux, 1982a: 107).

B. LOS MACROACTOS DE HABLA DE FICCIÓN EN LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA (MNS)

A lo largo de toda la producción literaria de Berceo podemos rastrear la utilización de las instancias narrativas en el marco sintáctico-textual.

En principio, la declaración persistente de autoría parte de la misma microestructura textual (Artiles, 1968; Giménez Resano, 1976: 82-83), como puede comprobarse en *MNS* (2); *Santa Oria*, 171, 184, 2; *Santo Domingo*, 109, 757; *San Millán*, 489. El narrador, como los juglares, se incorpora, junto con los oyentes, en el relato reflexionando, aconsejando, animando o reclamando la atención (*MNS*; *San Millán*, 109, 107, 108; *Santo Domingo* 376, 644).

Por lo que a la esfera de la recepción respecta, el recurso a la apelación del receptor es frecuentísimo en la obra de Berceo, y los procedimientos que utiliza en su apelación, en líneas generales, siguen el sistema de las fórmulas con función demarcativa que estudiábamos en el *Cantar de Mio Cid*. Por ejemplo, usa la fórmula de elocución para introducir un ejemplo, aunque en este caso no tiene por qué ser en estilo directo (*Santo Domingo*, 644: "Devedes aoyrlo; / las orejas abrir. // De firme voluntat; lo debes aoyr."); también utiliza fórmulas de transición, aunque en algunos casos el verbo *decir* lo adjudica al receptor (*Santo Domingo*, 759: "Pero non vos querria; / de mucho embargar. // Ca disriedes que era enoioso ioglar").

No obstante, como veremos al enfocar nuestro estudio a los *MNS*, Berceo utiliza la estructura pragmático-sintáctica de la enunciación y recepción de manera algo más elaborada que en el *Cantar de Mio Cid*, porque tiene muy presente el esquema retórico de las *partes orationis* (Giménez Resano, 1976: 86-89) manejando con habilidad las partes con mayor calado pragmática: en cuanto al *exordium*, Berceo tiene muy en cuenta los consejos de la retórica para introducir los relatos: presentación del autor, asunto, breve adelanto del planteamiento,

descripción de cómo va a llevar a cabo su labor... También utiliza la invocación de ayuda en el comienzo, en la primera estrofa en *Santo Domingo*, *Sacrificio*, *Martirio San Lorenzo*, *Loores*, *Duelo de la Virgen*, *Santa Oria*, y en los *MNS*, en las cuadernas 45-46, después de la introducción.

Conectando con el exordio, Berceo utiliza fórmulas con que anuncia la conclusión de la obra (*Santo Domingo*, 751, 752, 754; *San Millán*, 488-489; *Duelo*, 207). También aprovecha la despedida para recomendar a los oyentes su devoción al santo (*Santo Domingo*, 755, 757; *San Millán*, 488).

Como hemos indicado antes, Berceo aparece ficcionalizado en el interior de sus obras. En los *MNS* (Gariano, 1971: 54-57) aparece en la segunda estrofa de la introducción el yo del poeta "Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado" (2a). El paso de la anonimia a la autoría supone un avance técnico considerable. La actitud ya es distinta de la anonimia del juglar: Berceo emplea la costumbre de los poetas clásicos de aparecer en la obra. Además de establecer la paternidad de la obra, Berceo se erige en el protagonista humano:

"Desde el punto de vista estilístico esto representa un gran adelanto, pues al injertarse el yo del poeta en su mundo artístico se abre una nueva modalidad literaria: el narrador épico, aparentemente tan despegado de los hechos y personajes de su relato, hace lugar para el narrador lírico, en quien la materia del canto aún adherido al bulto narrativo se colora y se presenta con arreglo a la visión personal."

(Gariano, 1971: 55)

Además, el 'yo' dota de conexión a la obra. Berceo, conectando también con el receptor para que no pierda el hilo narrativo, es un importante elemento de cohesión en la obra facilitando el paso hacia cada milagro.

En otra esfera de la enunciación, al margen del 'autor', pueden clasificarse tres grupos de narradores en los *MNS* (López Morales, 1981: 102 y ss.). En primer lugar, aparece el narrador único en dos casos (Milagros VI y XIV), con marcas externas que los caracterizan y que, a diferencia de los cuentos populares, no conservan la objetividad en la narración. En segundo lugar, los narradores múltiples aparecen en 21 casos. Los narradores siguen presentes con las mismas características apuntadas arriba, y su función es conducir el hilo de la narración. El uso de narradores múltiples rompe la monotonía (en el milagro XXV

llegan a aparecer 9 narradores dramatizados). A veces, la intervención de los narradores se acerca a la estructura del diálogo. La densidad de intervención de la instancia narrativa, en algunos casos, es altísima y llegan a darse casos (milagros XIX y XX) de relatos dentro de relatos. En tercer lugar, hay milagros en los que existe una compleja y dinámica estructura de narradores.

Aunque en algunos casos el uso de estos narradores es un calco de sus fuentes latinas, en no pocas ocasiones Berceo altera la estructura de la fuente para enriquecer narrativamente el milagro (López Morales, 1981: 107 y ss.). Por lo tanto, dicha situación parece negar la supuesta ingenuidad técnica de la narración de los *Milagros* por parte de Berceo, que supera los esquemas narrativos latinos, aunque no pueda equipararse en riqueza a autores posteriores como el autor del *Libro de Buen Amor*.

Berceo también se separa de las fuentes que maneja en su tratamiento del receptor (Gariano, 1971: 153-155), lo que indica hasta qué punto es éste importante y, por otro lado, hasta qué punto es capaz de manejar diferentes recursos para llevar con más eficacia narrativa el asunto a sus oyentes o lectores. Al contrario que aquéllas, el riojano efectúa una configuración estilística en la que el receptor está siempre presente, y en muchas ocasiones incluso explícito. Por eso es tan frecuente que incluya al receptor en los versos introductorios de los milagros (431a-b, 75, 101, 116, 182, 461, 500, 583, 625, 703). Berceo tiene presente al receptor incluso para hacerle recomendaciones. También al finalizar los milagros aparecen invitaciones para alabar a María, así como loas colectivas.

Las apelaciones al receptor se producen en las partes con mayor incidencia pragmática, como en el inicio de los milagros y al finalizarlos, con invitaciones a alabar a la Virgen, aunque otras veces le introduce también dentro de una escena, como en el caso de la abadesa embarazada (cuadernas 563-566). Pero estudiemos el asunto con más pormenores.

La introducción de los *MNS* tiene una estructura fuertemente vinculada con los principios de la retórica tratando de atraer al público y despertar su interés (Baños, 1997: 295). La profusión de elementos referentes a la primera y a la segunda persona son persistentes a lo largo de todo este preámbulo alegórico a los milagros.

La primera estrofa,

Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
querriavos contar un buen aveniment:
terrédesho en cabo por bueno verament.

comienza ya con un apóstrofe dirigido al auditorio. Como en el caso del *Cantar de Mio Cid*, las apelaciones —aquí, y a lo largo de todo el libro— se hacen a una segunda persona del plural, lo que indica formalmente un posible público colectivo, aunque tal recurso pueda estar ya mediatizado estilísticamente con una función doctrinal. Es digno de subrayar el vocativo *amigos*, supone una alineación horizontal respecto al auditorio y *vasallos* revela la alineación vertical vasallática respecto a la divinidad (Baños, 1997: 295-296). Este tratamiento se prolonga a lo largo de la introducción (16a, 42a, 44d) y aparece en otros lugares del libro (182a, 497a, 500a). Otros aspectos reseñables los tenemos en el uso del verbo *contar* y el uso de la primera persona, que se materializa autorialmente en la archiconocida cuaderna segunda:

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caeçi en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado.

El uso de la primera persona en este prólogo alegórico es persistente, pues continúa en las cuadernas 5, 6 (3 menciones), 7 (2), 10 (2, en primera persona del plural), 11 (1), 12 (3). Comprobamos la sutil maestría de Berceo en un tránsito, aparentemente imperceptible, de la inividualidad a la generalidad. Las dos menciones de *amigos* y *señores* de las estrofas 16 y 42 son claras para mostrar esa frontera. La primera persona del plural, desde la cuaderna 16 y empleada con gran profusión, engloba en su ámbito al emisor y a los receptores para

designar, ya, a la humanidad. Así aparece en la cuaderna 16 (5, en primera persona del plural), 17 (4), 18 (5), 19 (1), 24 (1), 31 (1), 35 (4), 37 (2), 41 (1). En la estrofa 42 —42 (4), 43 (1), la nueva mención de “señores y amigos” vuelve a mostrar el tránsito de la primera persona del plural como *nos* mayestático al uso de la individualizada primera persona del singular en la estrofa 44, en la que aparece al final otra vez la expresión “amigos e señores”. Aparece esta primera persona del singular en la estrofa 44 (1), 45 (4) y 46 (3).

Por lo que a la instancia del receptor respecta, aparece explícita en las menciones ya aludidas de “amigos y vasallos”, así como en la primera persona del plural inclusiva, aspectos ambos en los que ya no insistiremos. Además, es destacable el entronque insistente en el acto de contar-escuchar en la primera estrofa del libro. De este modo, se establece una línea de comunicación poética que, aunque sea de manera literaria, intenta reproducir —si es que no lo es— una comunicación visual-auditiva. El receptor —ya lo hemos dicho—, siempre aparece de modo colectivo con la segunda persona del plural, y lo encontramos ya solamente en la estrofa 11.

Si en la primer estrofa se intentaba reproducir el eje visual-auditivo, aparece explícitamente el verbo *leer*, aunque en sentido figurado, pero también el verbo *escribir* (*escrivir*) en el verso 45b, lo que puede revelar que el auténtico canal de comunicación es el escrito, por lo menos en el aspecto compositivo. Se abre, pues, las hipótesis de un texto escrito que se difunde a través de la escritura empleando de manera mecánica la imitación del modo de difusión juglaresco, o un texto escrito difundido de modo oral ante un auditorio.

La introducción acaba, por fin, con un “narratario”⁵⁸¹ distinta del receptor explícito representado, pues, como buen prólogo, se hace una invocación al modo clásico de las musas, a la Virgen:

⁵⁸¹ Empleamos siempre esta designación, aunque sea más propia de la narrativa que de la poesía.

Terrélo por miráculu que lo faz la Gloriosa
si guiarme quisiere a mí en esta cosa;
Madre, plena de gracia, reína poderosa,
tú me guía en ello, ca eres piadosa. (46)

Entrando ya en el cuerpo de la obra, la constante que se mantiene en casi todos los milagros es el de la mención microestructural de las instancias del macroacto de habla ficcional en el inicio y el final de los milagros, manteniendo la costumbre de ejercer la insistencia pragmática y dejando los núcleos semánticos libres de esta mención. Berceo suele emplear esta técnica, bien para implicar al público en la reflexión doctrinal, bien para distribuir la materia narrativa y anunciar un cambio en el milagro que va a narrar. De este modo, Berceo da al libro una unidad de sentido (Baños, 1997: 23) por encima de las fracciones que lo integran.

Estas menciones explícitas no aparecen en todos los milagros, pero sí en una proporción bastante significativa que pasamos a revisar:

El Milagro I, de “La casulla de San Ildefonso”, comienza en su primera cuaderna con la mención del emisor, en la que destaca la implicación del receptor con el verbo *contar*, y la explicitud deíctica del comienzo del relato:

En España cobdicio de luego empezar,
en Toledo la magna, un famoso logar,
ca non sé de qual cabo empieze a contar
ca más son que arenas en riba de la mar. (47)

Ya en el cuerpo del relato, la primera persona del plural sirve para marcar la transición en el relato entre la muerte de San Ildefonso y la aparición de su sucesor, el soberbio Siagrio, y lo que acontecerá con la casulla de aquél. El milagro finaliza, en la última estrofa, con la reflexión didáctica del *nos* inclusivo en la que se considera a los receptores de “amigos”:

Amigos, a tal Madre aguardarla devemos:
si a ella sirviéremos nuestra pro buscaremos,
onrraremos los cuerpos, las almas salvaremos,
por pocco de servicio grand gualardón prendremos. (74)

La estructura pragmático-sintáctica del Milagro II, “El sacristán fornicario” comienza otra vez con la llamada de atención al público:

Amigos, si quisiéssedes un pocco esperar,
aun otro miraclo vos querría contar,
que por Sancta María dennó Dios demostrar,
de cuya lege quiso con su boca mamar. (75)

En la segunda cuaderna del milagro aparece, como será muy frecuente a lo largo del libro, la referencia a la fuente del texto latino que maneja Berceo: “el logar no lo leo, decir no lo sabría” (76b). Se encuentra una mención al receptor (“non vidiestes mejor”) en el verso 94b, hasta llegar al final del milagro, cuya estrofa final en los que asegura a los receptores que va a contar todos aquellos sucesos relevantes que conozca relacionados con los milagros de María:

Muchos tales miraclos e muchos más granados
fizo Sancta María sobre sos aclamados;
non serién los millésimos por nul omne contados,
mas de lo que sopiéremos, seed nuestros pagados. (100)

En el Milagro III (“El clérigo y la flor”) aparece la mención a la fuente latina con la expresión “Leemos” (101a), y se remata sin apelaciones al público.

El Milagro IV (“El premio de la Virgen”) sólo aparece la primera persona del plural “nos” en el primer verso (116a) y, aunque no concluye con alusiones a los receptores de manera implícita, estos sí aparecen en el cuerpo del texto, aproximadamente por la mitad, justo antes de la enfermedad del clérigo (cuadernas 121 y 122) en los que se nos brinda una reflexión didáctica:

Por estos cinco gozos devemos ál catar:
cinco sesos del cuerpo que nos facen peccar,
el ver, el oír, el oler, el gostar,
el prender de las manos que dizimos tastar.

Si estos cinco gozos que dichos vos avemos
a la Madre gloriosa bien gelos ofrecemos,
del yerro que por estos cinco sesos facemos,
por el so sancto ruego grand perdón ganaremos.

En el Milagro V (“El pobre caritativo”), en la que no comienza con ninguna fórmula de conexión pragmática, además de una admiración

en la que ensalza a Dios, que, aunque no es propiamente marca de primera persona sí revela emotivamente a ésta como función del lenguaje que le corresponde (¡Dios sea end laudado!, 138d), sí encontramos la estrofa final de engarce con el milagro siguiente:

Aun más adelante queremos aguijar:
tal razón como ésta non es de destajar,
ca éstos son los árboles do devemos folgar,
en cuya sombra suelen las aves organar. (141)

El Milagro VI (“El ladrón devoto”) no tiene en su primera cuaderna la mención habitual, pero sí en la segunda (143), en la que aparece la mención del verbo *leer* para la fuente, la primera persona del plural para referirse al autor explícito representado con el verbo *decir* y la aparición explícita de la mención a los receptores:

Si facié otros males, esto no lo leemos,
serié mal condempnarlo por lo que non savemos,
mas abóndenos esto que dicho vos a vemos,
si ál fizo, perdóneli Christus en qui creemos. (143)

Tampoco aparece la fórmula de transición, en la última estrofa, pero encontramos la lección didáctica con el *nos* inclusivo en la antepenúltima:

Madre tan piadosa, de tal benignidad,
que en buenos e en malos face su piadad,
devemos bendicirla de toda voluntad:
los que la bendissieron ganaron grand rictad. (158)

El milagro VII (“El monje y San Pedro”) es muy parco en el uso explícito del macroacto de habla de ficción. No hay fórmulas iniciales, sólo se encuentra una evidencia implícita del emisor por medio de una admiración canalizadora de la función emotiva (¡Dios sea end laudado!, 175d) —la misma que hemos señalado en un milagro anterior—y una indirecta mención generalizada de los receptores en la antepenúltima cuaderna:

Non aya nadi dubada entre su corazón,
nin diga esta cosa podrié seer o non;
ponga nena Gloriosa bien u entención,
entendrá que non viene esto contra razón. (180)

En el Milagro VIII (“El romero de Santiago”) Berceo “llama la atención del público e invoca la autoridad del primer autor” (Baños,

1997: 49) con la ya conocida expresión “Señores y amigos”, el verbo *oír* en imperativo y la fuente de la que parte nuestro autor, manifestada por escrito, de la que vuelve a sentirse mediador Berceo en la penúltima estrofa (218):

Señores e amigos, por Dios e caridat,
oíd otro miráculu fermoso por vedat:
Sant Ugo lo escripso, de Gruñiego abat,
que cuntió a un monge de su societat. (182)

A excepción de algunas fórmulas deícticas de relación e interconexión en las partes, las fórmulas iniciales de apelación no aparecerán en los milagros siguientes, sino que habrá que esperarlas hasta los siete últimos para encontrarlas de nuevo, aunque sí encontramos algunos otros momentos de explicitación de emisor y receptores en estas narraciones. El Milagro IX (“El clérigo simple”) acaba con una primera persona del plural para designar al emisor, que utiliza el tópico de lo indecible (Baños, 1997: 57) con menciones al verbo *escribir* y *contar*:

Non podriemos nós tanto escribir nin rezar,
aún porque podiésemos muchos años durar,
que los diezmos miráculos podiésemos contar,
los que por la Gloriosa deña Dios demostrar. (60)

El Milagro X (“Los dos hermanos”) sólo cuenta en el interior del relato incluye al emisor y a los receptores explícitamente cuando muestra la virtud de Esteban:

D'est varón Don Estevan de qui fablamos tanto,
porque muchas maldades trayé so el su manto,
avié una bondat: amava a un sancto,
tanto que non podriemos demostrarvos nós cuánto. (252)

Y una admiración denotadora de la función emotiva (“¡grado a Jesu Cristo!”) en el verso 264a.

El Milagro XI (“El labrador avaro”) no tiene fórmula inicial, pero sí concluye con un *nos* inclusivo de la instancia enunciativa y receptora de contenido doctrinal:

Nomme tan adonado e de vertut atanta
que a los enemigos seguda e espanta,

non nos debe doler nin lingua nin garganta
que non digamos todos “Salve Regina Sancta”. (280)

El Milagro XII (“El prior y el sacristán”) no cuenta con menciones ni apelaciones al principio y al final, sino que aparece en el interior del relato alguna mención deíctica (“vos dissiemos”, 285b) y el tópico de lo incontable (“non vos podrié null omne el lazerio contar”, 286c).

El Milagro XIII (“El nuevo obispo”) no tiene ninguna mención, y el XIV (“La imagen respetada por el fuego”) sólo refleja una apariencia deíctica (“En esti monesterio que avemos nomnado”, 318a).

Algo más pródigo en estos recursos es el Milagro XV (“La boda y la Virgen”), con fórmulas interiores deícticas (“de suso contamos” 331a), una mención explícita a la Virgen como narrataria (“a ti, Virgo María”, 332b), y, esta vez sí, una aparición de la primera persona del plural en las dos cuadernas finales: “Creemos e asmamos” (350a), que se refiere sólo al emisor, y “Bien devemos creer” (351a), que engloba pedagógicamente al emisor y al receptor como miembros de la comunidad cristiana.

El Milagro XVI (“El niño judío”) no tiene menciones directas al inicio, aunque cuenta con la mención de la fuente latina en la segunda estrofa (“Un monge la escrpso, omne bien verdadero”, 353a), pero concluye con una transición para el milagro siguiente con los verbos *leer* (para la fuente) y *contar* (para el proceso mediador de enunciación) y con el emisor y el receptor reflejados textualmente:

Por provar esta cosa que dicha vos avemos,
digamos un exiemplo fermoso que leemos;
cuando fuere contado, mejor lo creeremos,
de buscarli pesar mós nos aguardaremos. (377)

El Milagro XVII (“La iglesia profanada”) no tiene estrofa inicial pragmáticamente nuclear, tiene una mención al emisor (“como es mi creencia”, 402b) y al uso de la fuente escrita (“como diz el dictado”, 405b), pero sí acaba con una fórmula de transición que añade una reflexión didáctica en las dos últimas cuadernas:

tal es Sancta Maria cual entender podedes:
a los que en mal andan échalis malas redes,

sobre los convertidos faze grandes mercedes;
muchos son los exiemplos que d'esto trovaredes. (411)

Tantos son los exiemplos, que non serien contados,
ca crecen cada día, dízenlo los dictados;
éstos con ciento tantos diezmos serien echados.
Ella ruegue a Cristo por los pueblos errados. (412)

El Milagro XVIII (“Los judíos en Toledo”) no tiene ningún recurso hasta el final —si exceptuamos un ritual “Nuestro Señor” (428a)— con matices pedagógicos:

Qui a Sancta María quisiere afontar,
como éstos ganaron asín deve ganar;
mas pensémosla nós de servir e honrar,
ca nos á el su ruego en cabo a prestar. (430).

Como hemos apuntado más arriba, los seis últimos milagros que cierran la obra sí cuentan con fórmulas iniciales de contacto entre emisor y receptores. El Milagro XIX (“La preñada salvada por la Virgen”) comienza:

De otro miráculo vos queremos contar,
que cunvió otro tiempo en un puerto de mar;
estonz lo entendredes e podredes jugar
la virtud de María que es cada logar. (431)

Y continúa acto seguido en la estrofa siguiente con un “Entendredes” (432a). Concluye sin menciones explícitas.

El Milagro XX (“El monje borracho”) empieza con el macroacto de habla de ficción “De un otro miráculo vos querría contar” (461a), contiene alguna admiración reveladora de función emotiva (“¡gracias al Padre Sancto!”, 469d; ¡Feliz fo el que ella cogió en su amor!, 493d), y tiene una fortísima carga didáctico-apelativa en la que nos exhorta al amor de María en las tres últimas estrofas:

Señores e amigos, muévanos esta cosa,
amemos e laudemos todos a la Gloriosa;
non echaremos mano en cosa tan preciosa,
que tan bien nos acorra en ora periglosa. (497)

Si nós bien la sirviéremos, quequiere que-l pidamos
todo lo ganaremos bien seguros seamos;
aquí lo entendremos, buen ante que muramos,
lo que allí metiéremos que bien lo empleamos. (498)

ella nos dé su gracia e su bendición,
guárdenos de pecado e de tribulación
de nuestras liviandades gánenos remisión,
que no vayan las almas nuestras en perdon. (499)

El Milagro XXI (“De commo una abadessa fue preñada”) es muy rico desde el punto de vista pragmático-sintáctico. Comienza con dos estrofas en las que Berceo, con los verbos *hablar* y *contar*, se dirige a los “Señores y amigos”, a los que pide, para engarzar el próximo milagro y calificándolos de “compaña de prestar”, un poco de paciencia —y, no sabemos si con sentido locativo real o de lugar deíctico en el relato, dice que Dios ha traído a este lugar:

Señores e amigos, compaña de prestar,
de que Dios vos quiso traer a est logar,
aún, si me quissiéssedes un poco esperar,
en otro miráculu vos querría fablar. (500)

De otro miráculu vos querría contar
que fizo la Gloriosa, estrella de la mar;
si oírme quisiéredes, bien podedes jurar
que de mejor bocada non podriedes tastar. (501)

Mediado el relato, el emisor, reconociéndose pecador, sale a la superficie textual junto al receptor, al que quiere adoctrinar, para dar entrada al *exemplum*: “quierovos dar a esto una buena sentencia. / De una abatissa vos quiero fer conseja, / que pecó en buen punto, como a mí semeja” (504d-505b). Muestra también gran maestría narrativa para abandonar el enfoque narrativo de un personaje para centrar su atención en otro: “Deseemos al obispo folgar en su posada, / finque en paz e duerma elli con su mesnada; digamos nós qué fizo la dueña embargada.” (513a-513c). Y concluye el milagro dando gracias a la Virgen a modo de oración con la primera persona del plural:

A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos,
de qui tantos miráculos leemos e provamos;
ella nos dé su gracia que servirla podamos,
e nos guíe fer cosas por ond salvos seamos. (Amén.) (582)

También abundan los recursos pragmático-ficcionales en el ámbito sintáctico en el Milagro XXII (“El náufrago salvado”), que comienza apelando al público para proseguir su exposición narrativa de los milagros:

Señores, si quissiéssedes, mientre dura el día,
d’estos tales miráculos aún más vos dizría;
si vós non vos quessassedes, yo non me quesaría,
ca como pozo fondo tal es Sancta María. (583)

Realiza menciones a una fuente escrita que ha sido testigo presencial (“Leemos un miráculu de la su santidat”, 586a; “Assín como lo vio, asín lo escribió”, 587a), aparece el emisor explícitamente para manifestar una duda léxica (“non sé si le dizién galea o pinaza”, 593b), y dedica las cuatro últimas cuaternas a una para demostrar el poder redentor de la Virgen concluyendo a modo de oración:

Los que por Eva fuemos en perdición caídos
por ella recombramos los solares perdidos;
si por ella non fuesse, yazriemos amortidos,
mas el so sacto fructo nos ovo redemidos. (621)

[...]

Ella, que es de gracia plena e avondada,
guíe nuestra fazienda, nuestra vida lazrada;
guárdenos en est mundo de mala sorrostrada,
gánenos en el otro con los sanctos posada. (Amén.) (624)

El ímpetu de fuerza pragmática continúa en el inicio del Milagro XXIII (“La deuda pagada”) pidiendo de nuevo la atención de sus “amigos” y mostrando el carácter literario de su fuente (que también aparece en 673c):

“Amigos, si quissiéssedes un poco atender,
un precioso miráculu vos querría leer;
cuando fuere leído avredes grand placer,
preciarlo edes más que mediano comer.” (625)

De nuevo muestra su habilidad narradora dejando un personaje para centrarse en otro elemento (“Deseemos al judío goloso e logrero, / no lo saque dios ende, aguarde so cellero; fablemos su vegada del pleit del mercadero” (681a-681c).

Es frecuente entre los críticos (Baños, 1997: 157) atribuir el Milagro XXIV (“Teófilo”) el primer final pensado por Berceo para el libro. Desde el punto de vista pragmático-sintáctico, tal hipótesis es perfectamente defendible, teniendo en cuenta las estrofas iniciales, en las que Berceo muestra su voluntad de no alargar mucho su narración:

Del pleto de Teófilo vos querría fablear,
tan precioso miráculu non es de olvidar,
ca en esso podremos entender e asmar
que vale la Gloriosa qu la sabe rogar. (703)

Non querré, si podiero, la razón alongar,
ca vós avriedes tedio yo podría pecar;
de la oración breve se suele Dios pagar,

a nós éssa nos desse el Criador usar. (704)

Y la carga pragmática, al final del milagro, comienza ocho coplas antes para afianzar la carga pedagógica, invitar a la penitencia y mostrar dos oraciones conjuntas y finaliza con una individual, en la que cíclicamente, finaliza con el nombre propio del “autor” y la Virgen como narrataria:

Señores, tal miraclo cual avemos oído
non debemos por nada echarlo en oblido;
si non, seremos todos omnes de mal sentido,
que non avemos seso natural nin complido. (859)
[...]

Nós en esto podemos entender e asmar
cúanto val penitencia qui la save guardar;
si non fuesse por ella, podédselo jurar,
que fuera Don Teófilo ido a mal logar. 861)
[...]

Amigos si quisiésedes vuestras almas salvar,
si vós el mi consejo quisiéredes tomar,
fazed confesión vera, non querades tardar,
e prendet penitencia, pensatla de guardar. (863)

Quéralo Jesu Cristo e la Virgo gloriosa,
sin la cual non se faze ninguna buena cosa,
que assí mantengamos esta vida lazrosa
que ganemos la otra, durable e lumnosa. (Amén.) (864)

La Madre gloriosa, de los cielos Reïna,
la que fue a Teófilo tan prestable madrina,
ella nos sea guarda en esta luz mezquina
que caer non podamos en la mala ruina. (Amén.) (865)

Madre, de tu Golzalvo sey remembrador,
que de los tos miraclos fue enterpretador;
tú fes por él, Señora, prezes al Criador,
ca es tu privilegio valer a pecador,
tú li gana la gracia de Dios, Nuestro Señor. (Amén.) (866)

Aunque con menos fuerza, el Milagro XXV (“La iglesia robada”), que funciona como una especie de epílogo, también cuenta con las instancias explícitas de emisión y recepción. Desde el inicio, comienza con dos estrofas de introducción:

Aún otro miráculu vos querría contar (867a)
[...]

Bien creo que qui esti miráculu oyere
no li querrá toller la toca que cubriere,
ni li querrá por fuerça toller lo que toviere;
membrarle debe esto demientre qui visquiere. (868)

Y finaliza dedicando una oración a la Virgen como narrataria:

Tú, Madre gloriosa, siempre seas laudada,
que saves a los malos dar mala sorrostrada;
sabes onrar los buenos como bien enseñada,
Madre de gracia plena por ent eres clamada. (908)

Los malos que vinieron afrontar la tu ciella
bien los toviste presos dentro en tu capiella;
al bon omne que quiso vesar la tu toquiella
bien suelta je la diste, como diz la cartiella. (909)

Señora benedicta, Reïna acabada,
por mano del tu Fijo Don Cristo coronada,
libranos del diablo, de la su çancajada,
que tiene a las almas siempre mala celada. (910)

Tú nos guía, Señora, nena derecha vida,
tú nos gana en cabo fin buena e complida;
guárdanos de mal golpe e de mala caída,
que las almas en cabo ayan buena essida. (Amén.) (911)

Como conclusión, podemos observar que Berceo, pese a mantener procedimientos de apelación al público similares a los empleados por los cantares de gesta, difiere de éstos en varios elementos importantes. En primer lugar, se aleja de la anonimidad para dejar rastros más o menos explícitos de su paso por el devenir narrativo. En segundo lugar, distribuye de manera mucho más técnica sus intervenciones, y maneja con soltura las alusiones en los núcleos pragmáticos iniciales y finales del libro, pero también en la mayoría de los milagros individuales como nexo cohesionador global de elementos particulares. En tercer lugar, alterna las expresiones que aluden a la recepción oral con otras propias de la manifestación escrita, sin que dichos vestigios puedan hacernos asegurar cuál ha sido el proceso de difusión del libro, aunque sí parece seguro que el proceso de emisión ha sido el de un Berceo genial mediador entre sus fuentes escritas y la plasmación de éstas en otro documento escrito. En cuarto lugar, el afán didáctico y moralizador hace de estas intervenciones algo más proyectado hacia una finalidad que va más allá de un mero intento de mantener el contacto directo con el receptor. En suma, la maestría narrativa de Berceo manifiesta un profundísimo conocimiento de los mecanismos retóricos, aunque no

olvide el gracejo y popular modo de apelación de la épica, tan familiar entre el público de su época.

OTRAS COMPOSICIONES DEL SIGLO XIII

El *Libro de Alexandre* libro de la primera mitad del siglo XIII cuenta con tres grandes núcleos temáticos, pero se inicia con un exordio en el que se evidencia una clara intención pragmática: el poeta ofrece y justifica su servicio (estrofa 1), manifiesta una nueva forma de hacer literatura (2).

La estructura tripartita del libro podría resumirse de la siguiente manera (Azaustre y Casas, 1997: 74):

- Exordio (cuadernas 1 a 6). Se capta la atención y benevolencia del lector. El lector siente la necesidad de compartir su saber, asegura su competencia poética, destaca el provecho que supone ya obra, presenta sucintamente el asunto.
- Núcleo (cuadernas 7 a 2.669).
- Conclusión (cuadernas 2.670 a 2.675). Enseñanza de la obra (*contemptus mundi*). Fórmula de humildad y *captatio benevolentiae*.

Existen otras obras poéticas del siglo XIII, como el *Libre dels tres reys d'Orient*, al que Francisco López Estrada asigna un carácter clerical y juglaresco (López Estrada, 1983: 370). *Disputa del alma y el cuerpo*, *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino*, *Elena y Maria* pertenecen al género de los debates (Deyermond, 1981: 136). Su nacimiento puede tener como punto de referencia las églogas clásicas, los torneos medievales reflejados en literatura en los duelos judiciales, y, como no, la importancia de la dialéctica.

En lo que toca a la *Razón de amor*, el juego enunciativo es bastante rico. En el comentario de José Jesús de Bustos (1984), se nos afirma que en la *Razón de amor* con un juego de organización textual gracias a las personas gramaticales. Desde el principio se nos comunica

que es un texto destinado a la recitación y el “juego elocutivo se construye, por tanto, entre el *yo autor-recitador* y el *tú del oyente*.” (Bustos Tovar, 1984: 76). Los diez primeros versos fijan los factores situacionales y contextuales por medio de un poeta escolar-clérigo, que se dirige al oyente:

“Qui triste tiene su coraçon
benga oyr esta razon.” (vv. 1-2)
“Un escolar la rimo” (v. 5)

A partir del verso undécimo “el *yo autor* se transforma en *yo poético*” (Bustos Tovar, 1984: 77)

4. EL SIGLO XIV: EL LIBRO DE BUEN AMOR

La poesía narrativa en el siglo XIV ha cambiado su signo respecto a la del siglo XIII. Lo novelesco y hagiográfico se ha desplazado hacia el hombre y los aspectos éticos de una época marcada por otros signos económicos y culturales. Además, el uso de la cuadernavía empieza a alternar con el octosílabo y una nueva variedad de combinaciones estróficas (Deyermond, 1980f. Deyermond, 1991f). Desde luego, la obra más importante es el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, pero contamos, en otras formas métricas, con el *Poema de Alfonso XI*, los *Proverbios morales* de Sem Tob y el *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala.

4.1 CUESTIONES GENERALES

El siglo XIV es el siglo de la aparición en literatura de las primeras grandes individualidades, de la que Juan Ruiz es un gran exponente (cf. Ferreras, 1999: 117). La paulatina desaparición del anonimato literario tiene lugar en el siglo XIII. En el siglo XIV, si el Canciller Ayala o Juan Manuel erigen su personalidad mediante su rango y abolengo, Juan Ruiz insiste más, como autor, en su *Libro*.

El *LBA*, obra de tremenda y abrumadora dificultad crítica (Deyermond, 1987b: 39-40) es reflejo de la crisis general de cultura y pensamiento que se produce en el siglo XIV (Girón, 1985: 17 y ss.), y que tiene su incidencia en la crisis de moral y de costumbres o la riqueza, por poner sólo dos ejemplos.

Para Menéndez Peláez, el *LBA* contiene dentro de sí el conflicto sobre la posición y actitud sexual del clero a la que quería hacer frente el IV Concilio de Letrán (Menéndez Peláez, 1993: 215-217), por lo que defiende (1993: 220 y ss.) que la obra tiene un fuerte carácter clerical que tiene a un clérigo por autor y por clérigos a los destinatarios. La estructura de sermón en prosa con ejemplos partiendo de las Sagradas Escrituras, propios del *Ars praedicandi*, puede servir de ejemplo.

La obra presenta diferencias pero también concomitancias con la poesía clerical anterior (cf. Walsh, 1991).⁵⁸² Se continúa en cierta medida con algunas de las características del llamado mester de clerecía, pero con dos parámetros distintos: el ambiente sociocultural y el público.

A. EL AUTOR, LA AUTOBIOGRAFÍA Y SUS MODELOS TEÓRICOS

En cuanto a Juan Ruiz (Cañas Murillo, 1984: 19-24; Girón, 1985: 21 y ss.; Gybbon-Monypenny, 1988: 7 y ss.; Gómez Moreno, 1990a: 114-116; Salvador Miguel, 1993: 8 y ss.; Blecua, 1998: XIX y ss.), no tenemos aún más información totalmente fidedigna que la aparecida en la obra.⁵⁸³ Las posturas críticas en torno a su figura podrían reducirse a

⁵⁸² “Con frecuencia el texto del *LBA* parece un palimpsesto, con la base de *clerecía* aún muy evidente. El contacto con una tradición poética activa, aunque levemente deslustrada [...] identificaría como parodia a un cierto número de fragmentos donde Juan Ruiz podría parecer, de no ser por ello, muy intencionadamente ambiguo.” (Walsh, 1991: 203)

⁵⁸³ Curiosamente, encontramos en el *LBA* un clarísimo ejemplo de que el supuesto ‘yo’ biográfico del libro es plenamente textual, porque ni siquiera conocemos al yo biográfico extratextual sino a través de presuposiciones.

tres:⁵⁸⁴ en primer lugar, la de aquellos que piensan que en el *Libro* aparece una biografía con datos reales. Los problemas preferidos por los partidarios de esta postura son los de la controvertida prisión del Arcipreste y el de la moralidad del libro y su didacticismo, su vinculación a la poesía goliardesca, etc. En segundo lugar, la de los partidarios de que en el libro todo, incluyendo el nombre y el cargo del autor, es ficticio, postura que parece exagerada. En tercer lugar, la postura conciliadora y con más visos de acercarse a la realidad es que podemos, por un lado, postular la veracidad del nombre y del cargo, con conocimientos geográficos de la zona y poseedor de una cultura eclesiástica, y, por otro, hemos de saber deslindar uno de los principios capitales del *LBA*, que es su tratamiento de diferentes niveles del *yo* (Ferrerías, 1999: 111 y ss.), empezando por la distinción más evidente entre el 'yo' biográfico y el 'yo' ficticio del *Libro*, que asume dentro de sí muchos otros niveles más complejos de significación.

En efecto, la unidad de la obra⁵⁸⁵ viene dada por un complejísimo mecanismo de apariencia autobiográfica (Cañas Murillo, 1984: 39; Deyermond, 1987b: 39; Gybbon-Monypenny, 1988: 19; Blecua, 1998: XX), de fuentes literarias rastreables (Deyermond, 1980f: 213; cf. Deyermond, 1981: 190 y Gómez Moreno, 1990a: 118-119) que configura un 'yo' multiforme y proteico (Girón, 1985: 42; Gómez Moreno, 1990a: 117 y ss.; Ferrerías, 1999: 113 y ss.) fraccionable en varias instancias: el 'yo' del autor como hombre histórico (o, cuando menos, el reflejo ficcional del yo extrínseco); el 'yo' del narrador; el 'yo' del protagonista héroe de las aventuras narradas en el *Libro* (Melón de

⁵⁸⁴ Aunque quizá pueda hablarse de otras incógnitas de primer nivel, como el hecho mismo de aceptar, o no, la existencia real de Juan Ruiz y su adscripción, o no, al arciprestazgo de Hita (cf. F. J. Hernández, 1987-1988). En principio, aunque las pruebas no llegan a ser del todo concluyentes, sí puede afirmarse que parece poco probable, partiendo de la mentalidad medieval, la "invención" absoluta de elementos autobiográficos.

⁵⁸⁵ Según Gómez Moreno (1990a: 119), el *yo* del narrador, así como las referencias internas en la obra del libro como conjunto, son los elementos claves de amalgama y unificación de materiales, por otro lado, bastante dispersos. Así, Juan Ruiz es capaz de engarzar con habilidad *exempla* o cuentos enlazados por el protagonista-narrador (cf. Gómez Redondo, 1991: 138).

la Huerta incluido); el 'yo' comentarista de lo narrado; el 'yo' del poeta lírico; y el 'yo' del juglar que vivifica la narración y se presenta como actor o testigo de los hechos (cf. Gómez Moreno, 1990a: 117).

Monique de Lope (De Lope, 1984), desde otra perspectiva, piensa que en el *LBA* coexisten tres yoes: el sujeto de la búsqueda erótica (cuaderna 71), el sujeto de la búsqueda poética (cuaderna 1) y el sujeto de la búsqueda de la vida eterna (De Lope, 1984: 157). Cuando Juan Ruiz afirma "Yo, Juan Ruiz, Arcipreste de Fita", puede pensarse como uno de los múltiples roles actanciales del *LBA* (De Lope, 1984: 158). Aunque fundamentalmente es el clérigo amante, también adopta otros papeles, ya que es un personaje que reúne bajo su identidad diferentes funciones autoriales: "Il est le personnage/Je. Cela n'implique la projection d'aucune 'personnalité', même pas d'une individualité." (De Lope, 1984: 158). Para esta autora, el 'yo' que habla asume las funciones de narrador, predicador, orador, juglar, etc., pero existe otro yo que es el de los ejemplos, las narraciones, con lo que obtenemos dos imágenes disociables pero coincidentes (De Lope, 1984: 159). En el episodio de Don Melón y Doña Endrina (De Lope, 1984: 159-162), el 'yo' es Juan Ruiz (845a), pero hay otra identidad del protagonista en la cuaderna 727: Don Melón (que es un 'él', es una superposición actancial, frente al actante único de la fuente, el *Pamphilus*. De Lope, por lo tanto, no admite que esa adscripción de la cuaderna 845a sea un error. Se produce, por lo tanto, un problema de delimitación y barrera entre el laico y el clérigo (cf. Deyermond, 1981: 196).

El atolladero autobiográfico de la obra no acaba ahí, porque la transición entre un 'yo' y otro es continua en el *LBA* y en ocasiones no es nada fácil identificar a qué instancia de las arriba mencionadas pertenece la primera persona (Deyermond, 1987b: 40; Girón, 1985: 42-43; Salvador Miguel, 1993: 16, 18 y ss.).⁵⁸⁶ En efecto, existe un yo autor,

⁵⁸⁶ "la forma autobiográfica [...] no nos sirve para acercarnos a la estructura de la obra, puesto que en cuanto el yo autobiográfico se pone en marcha, se mueve, adquiere nuevos matices, nuevas personalidades, nuevas significaciones; se desdobra, para decirlo todo, dos veces, en un

pero también está presente en el texto presentando, recomendando e interpretando su obra. Por supuesto, estas funciones destacan en el inicio (c. 14-16, 64-70) y en el final de la obra (c. 1626-1633) (Ferrerías, 1999: 113). Tarea más difícil supone deslindar el yo narrador y el del protagonista.

Leo Spitzer, en un artículo original de 1934 (Spitzer, 1955a), estudiaba la combinación entre personalidad e impersonalidad del Arcipreste en el libro. Spitzer afirma que la forma autobiográfica no significa identificación biográfica con el autor real. Al estudiar el juego entre "yo poético" y "yo empírico" en el *Libro de Buen Amor* (Spitzer, 1980a: 111-118), el Arcipreste se erige en protagonista de los hechos narrados, pero probablemente, según Spitzer para que el público le juzgue no como el actor de los hechos, sino, de manera moralmente autoacusadora, como al pecador capaz de haberlos cometido (Spitzer, 1980a: 112), a lo que se añade la apropiación de materiales procedentes de otras obras narrativas para sus propósitos autobiográficos. El alemán, por lo tanto, defiende el carácter didáctico de la obra. En la estrofa 909 dice claramente: ("Entiende bien mi historia... diela por te dar enjemplo, no por que a mi avino". Así, "el arcipreste insiste en el "yo" poético o en el "yo" didáctico del autor medieval." (Spitzer, 1980a: 116). El autor, por lo tanto, mantiene una solidaridad con el público acerca de la flaqueza de la carne.

El problema de la autobiografía, visto desde el puro ámbito narrativo (Lacarra, 1998) en su dimensión pragmática puede estudiarse de la manera que sigue, interpretando el magnífico estudio de M.^a Jesús Lacarra. La ficticia autobiografía amorosa del Arcipreste se inicia en la estrofa 77 y concluye en la 1625. Es muy evidente el carácter introductorio y epilodal del principio y el final de las mismas,

primer momento es yo autor y yo narrador, y en un segundo momento, es yo narrador y yo autor." (Ferrerías, 1999: 113)

respectivamente. Casi todos los cuentos se insertan dentro de esta unidad. Juan Ruiz utiliza dos mecanismos para insertar sus cuentos: indirectamente —que es el mecanismo más frecuente—, por boca de un personaje narrador; o directamente, dirigiéndose directamente al lector u oyente. Esta alusión directa la emplea en cuatro ocasiones: "La disputa que los griegos e los romanos en uno ovieron" (46-63); "El nasçemiento del fijo del rey Alcares" (129-139); "Del enxienplo del ladrón e del mastín" (174-178) y "El asno sin orejas e sin su corazón"(892-903). En el primero de los casos, responde claramente a los preceptos retóricos sobre el *exordium*, y es muy conveniente, en un libro tan polisémico, un relato sobre la pluralidad de interpretaciones.

En lo referido a los modelos teóricos inspiradores del modelo autobiográfico (Deyermond, 1980f: 217; cfr. Gómez Moreno, 1990a: 118 y ss.; Salvador Miguel, 1993: 16-18; Blecua, 1998: XXIX y ss.), los partidarios de la tradición latina (Gybbon Monypenny, Francisco Rico, Alan Deyermond) han buscado similitudes en la pseudo-autobiografía erótica, las 'autobiografías' medievales de Ovidio que culminan en el poema pseudo-ovidiano *De vetula*, muy próximo al *Buen amor*, o el empleo de anécdotas autobiográficas en los sermones populares; mientras que los partidarios de modelos árabes u orientales (Américo Castro, M.^a Rosa Lida) han buceado por fuentes árabes o, más concretamente, por el mudejarismo de las *maqamat* hispanohebreas.

Y si hablamos del autor, también hemos de hablar del público, dado que la primera persona del libro nunca rompe su comunicación con el público.⁵⁸⁷ El receptor, en efecto, "es también personaje de su obra, personaje plural enfrentado al narrador autobiográfico." (F. J.

⁵⁸⁷ "Narrador nato, Juan Ruiz nunca interrumpe la corriente de comunicación que lo ata al lector. Escribe para ser escuchado o leído, y por eso tiene siempre presente al público. Y, como todo narrador, sabe que a veces la atención de los oyentes se afloja; por lo cual conviene llamarla directamente o atraerla sugestivamente para seguir el desenvolvimiento del poema." (Gariano, 1974: 120)

Hernández, 1987: 37) Francisco Javier Hernández distingue dos tipos de receptor en el *Libro* previstos como objeto de diálogo, dado que Juan Ruiz manifiesta la intención de dirigirse a un público variado (Gariano, 1974: 122). En primer lugar, un público femenino (cf. Gariano, 1974: 120-121) y cortesano al que halaga o sermonea mientras aparece como personaje protagonista, como aparece en numerosas ocasiones;⁵⁸⁸ en segundo lugar, un tipo de público similar al de clerecía, pero probablemente ficticio, que aparece en la “envoltura dialéctica”, que implica un punto de vista más reflexivo y retrospectivo (F. J. Hernández, 1987: 38): es un tipo de público en el que nos sentimos todos involucrados y que aparece con especial importancia en los preliminares del prólogo en prosa y en verso, así como al final (1579a).

B. GÉNERO

El *LBA* no sigue, como unidad, un modelo genérico conocido (cf. Girón, 1985: 30 y ss.; Salvador Miguel, 1993: 28 y ss.), pero sus piezas constituyentes sí siguen pautas genéricas típicas de la tradición literaria medieval (Cañas Murillo, 1984; 31 y ss.; Blecua, 1998: XXV y ss.): la novela autobiográfica, que es la estructura genérica que confiere unidad a la obra; las colecciones de fábulas y ejemplos, que ilustran su didactismo; la paráfrasis del *Ars amandi* de Ovidio y de la obra latinomedieval *Pamphilus*; elementos burlescos o parodias épicas (batalla de Carnal y Cuaresma); sátiras (sátira contra el dinero, elogio

⁵⁸⁸ “Las *dueñas* aparecen proyectadas ante nosotros como público de una presentación imaginada del poema, de una actuación que causa entre ellas reacciones que el actor-autor anticipa: ira, pudor, distracción, incompreensión, ofensa y enfado burlesco. La actuación femenina como un auténtico coqueteo entre el Arcipreste y el público doñequil, lo que confiere una mordacidad especial al tema de la concupiscencia réproba y triunfante que constituye el soporte principal del armazón autobiográfico. La estructura narrativa se desarrolla y complica al mismo tiempo, al proyectar simultáneamente episodios protagonizados por el Arcipreste y las reacciones causadas por su ‘representación’ ante un público determinado.” (F. J. Hernández, 1987: 37-38).

de las dueñas chicas, etc.); poemas líricos religiosos (loores y cantigas de Nuestra Señora) y profanos (cantigas de serrana y villanesca); digresiones morales y ascéticas, por influencia de los sermones eclesiásticos.

Analizado desde el plano del contenido (Girón, 1985: 32-35), el *Libro* puede ceñirse al siguiente esquema general:

A) Introducción.

B) Cuerpo narrativo.

a. Serie de aventuras amorosas.

b. Alegoría: pelea con don Amor y preceptiva amorosa.

c. Serie de aventuras amorosas.

d. Alegoría: Carnal y Cuaresma.

e. Serie de aventuras amorosas.

C) Conclusión.

En suma, el *LBA* es todo un compendio de ambigüedad, que se erige en uno de los ingredientes principales de la obra (Girón, 1985: 47; Gybbon-Monypenny, 1988: 60 y ss.; Salvador Miguel, 1993: 44-45).

C. MODO DE DIFUSIÓN, ÁMBITO RECEPTOR Y CARÁCTER PARÓDICO

Empezando por su modo de difusión, el *LBA* pudo ser leído, recitado o cantado, pero Carmelo Gariano (Gariano, 1974: 124) piensa que el efecto del poeta era distinto al causado por los juglares, por mucho que el poeta llegue a identificarse con dicha tendencia poética en la cuaderna 1633.

Ángel Gómez Moreno (1990a: 123), por su parte, defiende que la obra está dirigida a un público culto, ya que es necesaria una sólida formación para entender el libro y precisa para su comprensión de una

cultura libresca que sobrepasa la posibilidad de una ejecución memorística.

Lo dicho con anterioridad no obsta para que las relaciones de la obra de Juan Ruiz con la épica sean muy fuertes. Alan Deyermond, por ejemplo (Deyermond, 1981: 197) ve la batalla entre el Carnaval y la Cuaresma como "una parodia de la épica", con fórmulas y motivos épicos, así como rasgos típicos de la modestia del juglar en la estrofa 1633.⁵⁸⁹

4.2 LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

A continuación iremos desgranando los aspectos más sobresalientes en torno a la enunciación y recepción que aparecen en la obra.⁵⁹⁰

PRIMERA PARTE: PRELIMINARES DE LA OBRA (CC. 1-180)

Pueden distinguirse en los preliminares de la obra dos partes bien diferenciadas. La primera es una introducción teológica que versa sobre la Trinidad, y se extiende desde las estrofas 1 a 70. La segunda, de la copla 71 a la 180, trata del apetito sexual y la comida como necesidades humanas.

Las dos oraciones (coplas 1-7 y coplas 8-10) que dan comienzo al *LBA*, aunque no aparezca división alguna, tienen diferentes

⁵⁸⁹ La parodia de géneros literarios no sólo se limita a la épica, sino a los sermones, los himnos litúrgicos, los poemas, las pseudo-biografías, los tópicos o los temas literarios (F. J. Hernández, 1987: 37). Esta parodia empaña la unidad estructural y de sentido (Deyermond, 1987b: 39). De tal manera, el *Libro*, en cuanto a su intención, oscila, como la ambivalencia del yo, entre la parodia y el didactismo: el intelecto y la fe empujan a Juan Ruiz hacia lo didáctico, pero de manera poco dogmática; su temperamento le empuja a la parodia (Deyermond, 1987b: 40; cf. Salvador Miguel, 1993: 39 y ss.).

⁵⁹⁰ Seguimos la magnífica secuenciación de José Luis Girón Alconchel (Girón, 1985).

destinatarios: siempre se cuenta con un emisor en primera persona, con la conocida y debatidísima mención a la prisión alegórica o real del Arcipreste (cf. Salvador Miguel, 1993: 10-12). Ya desde el principio, por tanto, tenemos la ambigüedad de situar el plano de la enunciación en lugar más o menos real, más o menos ficticio en la escala de ficcionalidad de la obra. La primera oración está dirigida a Dios, mientras que la segunda tiene como destinataria a la Virgen. Es muy interesante comprobar la circularidad de la obra (Girón, 1985: 59), que tiene su correspondencia al final con la *Cántica de loores de Santa María* (c. 1678-1683). Por otro lado, el inicio del *Libro* tiene evidentes concomitancias intertextuales con el *Ritual de agonizantes (Ordo Commendationis Animae)*, utilizada en muchas obras épicas como la *Chanson de Roland*, y que también sirve de fundamento a otras obras medievales como el *Cantar de Mio Cid* (vv. 331 y ss.), los *Milagros de Nuestra Señora* (c. 4554-457), el *Poema de Fernán González* (c. 103-115) o el *Rimado de Palacio* (c. 762-773) (Girón, 1985: 60; Gybbon-Monypenny, 1988: 101; Blecua, 1998: 3), pero es la primera vez que se emplea como texto inicial. Teniendo en cuenta que la fuente glosada es un rezo a los difuntos, que el vitalista autor del libro comience su obra es altamente significativo. Por otra parte, la transformación del *ordo naturalis* del contexto intertextual de la fuente en una ubicación preliminar confiere un alto grado de elaboración de los materiales poéticos y un elevado coeficiente de voluntad creadora a su autor.

A continuación nos encontramos con el prólogo en prosa, escrito a imitación de los sermones cultos (Gybbon-Monypenny, 1988: 39) en el que el autor comenta alguno de los aspectos importantes de su obra. Este prólogo consta de cuatro partes (Girón, 1985: 62): exposición del alma limpia, compuesta por el entendimiento, la voluntad y la memoria; exposición del alma en el cuerpo, con la desvirtuación de estas tres potencias; aparición del *yo* del autor en relación con sus lectores como

compuesto de dualidades; presentación del libro como obra de arte y ponderación de su valor. En relación con este prólogo, pueden realizarse varias indicaciones (Girón, 1985: 62; Gybbon-Monypenny, 1988: 32, 39; Blecua, 1998: XXXV y ss.). La primera se basa el conocimiento por parte del autor de las *artes praedicandi* y de los modelos y estructuras de los sermones universitarios. La segunda radica en la vinculación entre las oraciones iniciales y el prólogo en prosa con los sermones medievales, que normalmente iban también precedidos de una oración. La tercera, la pronta vinculación en este prólogo del autor con sus lectores y la ambigüedad del libro, que parece acercarse al voluntarismo de San Agustín según el cual el mal no está tanto en el libro cuanto en el ojo que lo lee (Gybbon-Monypenny, 1988: 32; Blecua, 1998: XXXVI). Parece claro que le interesa al autor dejar patente la posibilidad de una lectura superficial y de una lectura más profunda del libro (Blecua, 1998: XXXIX) y para este fin quiere reflejar a los receptores en la estructura de superficie del libro. De los destinatarios concretos de las oraciones preliminares pasamos ahora a los lectores del libro:

Muy acorde con el estilo el sermón comienza con un *nos* inclusivo: “El profeta David, por Espíritu Santo hablando, a cada uno de nós dize en el psalmo triçésimo primo del verso dezeno...”. La primera persona sirve tanto para manifestar la secuencia de escritura (“que es el que primero suso escreví”) como la interpretación de la cita (“En el qual verso entiendo yo tres cosas”). El *nos* inclusivo vuelve a aparecer el matiz didáctico (“E por ende devemos tener sin dubda que [las buenas] obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena voluntad escoje el alma e ama el amor de Dios por se salvar por ellas.”). De todos estos argumentos desgranados reaparece la primera persona del “autor”, que siguiendo el tópico de la falsa modestia de los exordios (Blecua, 1998: 9) aduce el procedimiento didáctico de argumentación *a contrario* y recoge todas las posibilidades

del ámbito de la recepción, oral o escrita, así como la presentación del libro como modelo literario:

“Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, ent[end]iendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o m[u]ger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha. E podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis e cetera*. Otrosí los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer e [...] los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreçiarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menospreçia: el Derecho lo dize. E querrán más amar a sí mesmos que al pecado; que la ordenada caridad, de sí mesmo comiença: el Decreto lo dize. E desecharán e aborresçerán las maneras e maestrías malas del loco amor que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e eshonra e muchos daños a los cuerpos. Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçión e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que anduviere puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo e cetera*. E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere, que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi intençión por que lo fiz e la sentencia de lo que y dize, e non al son feo de las palabras: e segu[n]d derecho, las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras. E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas constunbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor. Ca dize sant Gregorio que menos fieren al onbre los dardos que ante son vistos, e mejor nos podemos guardar de lo que ante hemos visto. E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere. E porque [de] toda buena obra es comienço e fundamento Dios e la fe cathólica, e dízelo la primera decretal de las Clementinas, que comiença *Fidei catholiçe fundamento*, e do éste non es çimiento, non se puede fazer obra firme nin firme hedifiçión, segund dize el Apóstol, por ende començé mi libro en el nonbre de Dios e tomé el verso primero del Salmo, que es de la Santa Trinidad e de la fe cathólica, que es *Quicu[m]que vult*, el vesso que dice: *Ita Deus Pater, Deus Filius e cetera*.

Las coplas 11 a 19 ofician de segunda introducción (Girón, 1985: 65; Gybbon-Monypenny, 1988: 111), más tópica que la primera compuesta por una invocación a Dios parra que guíe al autor y la invitación al público al que le comunica la promesa de traerle un poema

valioso. Desde el punto de vista intertextual, comienzan de modo similar las obras de Berceo y el *Libro de Alexandre*. La instancia enunciativa en primera persona incluye la mención explícita del nombre del autor y su cargo (“ayuda a mí tu açipreste”, 13b; “por ende yo, Juan Ruiz, / Açipreste de Fita”, 19bc) y los receptores son de distinto rango: en primer lugar, Dios como destinatario de la oración; en segundo lugar, los oyentes, en un recurso muy cercano a las composiciones de clerecía arriba reseñadas (c. 14-16):

Si queredes, señores, oír un buen solaz,
escuchad el romanze, sosegadvos en paz;
non vos diré mentira en quanto en él yaz,
ca por todo el mundo se usa e se faz. (14)

E porque mejor sea de todos escuchado,
fablarvos he por trobas e por cuento rimado:
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, fablar más apostado. (15)

Non creades que es libro neçio, de devaneo,
nin tengades por chufa algo que en él leo:
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo. (16)

Los ‘Gozos de Santa María’ (c. 20-43), con la aparición de la primera persona y que tienen como destinataria a la Virgen, de profusa aparición en la literatura medieval, responden a la promesa de Juan Ruiz en el prólogo en prosa de introducir partes líricas y mostrar su técnica de versificador (Girón, 1985: 67), y empiezan a evidenciar ya la voluntad del autor de que el *LBA* sea una muestra multigenérica de materiales de distinta índole.

La primera parte de los preliminares concluye con la “Disputa de griegos y romanos”. Como parte introductoria, el uso del *exemplum* es un buen recurso para que los receptores entiendan los planteamientos didácticos del autor. El planteamiento de ejemplo vuelve a sugerir la ambigüedad y el relativismo del *Libro*, en el que parece ironizar y poner de relieve la división entre razón y fe propia del criticismo del siglo XIV y otros aspectos propios de la burguesía (cf. Girón, 1985: 71-72; Gybbon-

Monypenny, 1988: 60 y ss). Una vez más, el propósito buscado por el autor queda reflejado en la estructura sintáctica del texto. El autor se asegura en los márgenes del ejemplo, por medio de su instancia enunciativa y dirigiéndose al receptor, esta vez más concreto y centrado en una segunda persona del singular. Así, en el ejemplo viene enmarcado en su inicio por los versos siguientes (c. 45-46):

E porque de buen seso non puede omne reír,
avré algunas bulras aquí a enxerir:
cada que las oyeres non quieras comedir
salvo en la manera del trobar e dezir. (45)

Entiende bien mis dichos e piensa la sentença;
non me contesca contigo como al doctor de Greçia
con el ribal romano e su poca sabiençia,
quando demandó Roma a Grecia la çiençia. (46)

Y en el remate del episodio (y de la primera parte de los preliminares) vuelven a aparecer las dos instancias (c. 64-70), pero es imprescindible hacer mención de la identificación del yo con el libro en la estrofa 70 que parece insistir en la responsabilidad de la correcta interpretación por parte del receptor (cf. Blecua, 1998: XXXIX-XL).

Por esto diz' la pastraña de la vieja ardida:
«Non ha mala palabra si non es a mal tenida»;
verás que bien es dicha si bien es entendida:
entiende bien mi libro e avrás dueña garrida. (64)

La burla que oyeres non la tengas en vil;
la manera del libro entiéndela sutil;
que saber bien e mal, dezir encobierto e doñeguil,
tû non fallarás uno de trobadores mill. (65)

Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
remendar bien non sabe todo alfayate nuevo:
a trobar con locura non creas que me muevo;
lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo. (66)

En general a todos fabla la escriptura:
los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;
los mançebos livianos guárdense de locura:
escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

Las del buen amor son razones encubiertas:
trabaja do fallares las sus señales çiertas;
si la razón entiendes o en el sesso açiertas,
non dirás mal del libro que agora refiertas. (68)

Do coidares que miente dize mayor verdat:
en las coplas pintadas yaze grant fealdat;
dicha buena o mala por puntos la juzgat,
las coplas con los puntos load o denostat. (69)

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, ý faz punto, ý tente;
si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente. (70)

La segunda parte de los preliminares trata del apetito sexual y de la comida como necesidades humanas, y tiene la siguiente estructura (Girón, 1985: 77 y ss.):

En primer término, la justificación aduciendo el criterio de autoridad y la experiencia humana genérica (c. 71-76). En estas coplas —y, en general, en toda esta parte— aparece el ‘yo’ como forma autobiográfica ejemplar y didáctica, y se señala ya el ‘yo’ protagonista de las aventuras amorosas:

E yo, como só omne como otro, pecador,
ove de las mugeres a las vezes grand amor;
provar omne las cosas non es por ende peor,
e saber bien e mal, e usar lo mejor. (76)

En segundo lugar, la justificación por la experiencia individual del protagonista (c. 77-180) y, como consecuencia, la narración de las primeras aventuras amorosas.⁵⁹¹ Teniendo de emisor, como hemos dicho, al yo-protagonista, la instancia de recepción aparece en segunda persona del singular o del plural, referida a las dueñas.⁵⁹² La función de esta apelación suele ser la de presentación de alguna fábula, ejemplo o composición (111a, 122b, 128b, 141c, 151d), o de recapitulación (152a, 164d, 180a), y, por lo tanto, se encuentra en posiciones marginales del discurso desde el punto de vista semántico. Por otro lado, las coplas 151 a 153 cumplen de enlace entre la digresión sobre la astrología y la

⁵⁹¹ La estructura de esta parte sería: a) Primera aventura: primera dama (c. 77-104); b) Digresión sobre la vanidad (c. 105-111); c) Segunda aventura: la panadera Cruz (c. 112-122); d) Digresión sobre la astrología (c. 123-165): planteamiento general y autoridades; ejemplo.; astrología y fe católica; astrología y protagonista. e) Tercera aventura: segunda dama (c. 166-179).

⁵⁹² Como se ha encargado de observar Gybbon-Monypenny, Juan Ruiz tiene muy presente la reacción de las dueñas respecto a lo que dice o cuenta (Gybbon-Monypenny, 1988: 133).

autobiografía, y justifican con el mismo interlocutor os referido a las dueñas, la actuación del personaje por su signo zodiacal.

La copla 180 sirve de transición entre la primera y la segunda parte. Con las instancias de la primera persona y la segunda persona referida a las dueñas, aparece la conclusión de lo referido más arriba y su enlace con la segunda parte que constituye la diatriba con don Amor.

SEGUNDA PARTE: DIATRIBA CON DON AMOR (C. 181-575)

Una vez descritos los fracasos amorosos del protagonista, la consecuencia argumental será la diatriba con don Amor y la respuesta subsiguiente de éste en forma de *ars amandi*, que servirá para el triunfo amoroso del protagonista en la tercera parte. Por lo tanto, esta segunda parte (Girón, 1985: 92)., desde el punto de vista de ordenación interna, es una verdadera unidad funcional. Desde el punto de vista formal, esta unidad funcional no se rompe, pues se presenta bajo la apariencia de un sueño del protagonista —que puede apreciarse en el inicio de la copla 576—. El ‘yo’ del narrador se mezcla con el ‘yo’ didáctico, el poético, el histórico...

Esta segunda parte del *LBA* se compone de dos grandes apartados: el ataque contra el Amor, que abarca las coplas 182 a 422, y la respuesta de don Amor bajo la forma de una preceptiva amorosa, que va desde la estrofa 423 hasta la 574.

La estrofa 181 es una estrofa nuclear desde el punto de vista pragmático: situada en los márgenes de esta segunda parte, desempeña una función introductoria y comentadora enlazada desde el ‘yo’ del narrador a los receptores en segunda persona del plural, bajo una forma muy similar a la de otros poemas de clerecía.

El ataque contra el amor está compuesto,⁵⁹³ a su vez, de los siguientes apartados: el amor es enemigo del cuerpo: nivel físico y natural de sus efectos (c. 182-216);⁵⁹⁴ el amor es enemigo del alma: nivel ético y proyección sobrenatural de sus efectos (c. 217-387);⁵⁹⁵ el amor es dañino para el hombre y la mujer (c. 388-422), parodia de las horas canónicas frecuente en la poesía goliardesca (Gybbon-Monypenny, 1988: 56) —aunque luego se separe de ellos en su condena del vino y del juego en la c. 573 y ss. (cf. Menéndez Pidal, 1957: 30)— y que contiene la curiosa ironía de no explayarse más en la diatriba porque podría molestar a los enamorados (Girón, 1985: 109).

En todos los casos, el proceso de comunicación en la estructura textual cambia totalmente de signo, pues la abundante aparición de la primera persona se dirige en todos los casos, y de manera insistente, a una segunda persona concreta, don Amor —o de su manifestación en alguno de los pecados capitales—, bajo la forma de la segunda persona del plural.⁵⁹⁶ Como puede deducirse, la presencia de las instancias comunicativas no se produce ahora en los *marginalia* del discurso, sino que las alusiones se producen en posiciones semánticas nucleares como consecuencia lógica de la diatriba. Aunque de modo indirecto, sí aparecen admoniciones a los receptores al final de los ejemplos a modo de moraleja.

Otro aspecto digno de resaltar la transición del ‘yo’ del narrador al ‘yo’ comentarista de lo narrado (“¡abogado de rromañçe, esto ten en memoria!, 353d) al ‘yo’ didáctico (“por perentoria más; esto, guarda non

⁵⁹³ Pese a su aparente desorden, éste queda justificado con la lógica argumental: el Arcipreste está enfurecido y, consiguientemente, el caos en la exposición de las ideas es reflejo de este enfado (Girón, 1985: 93).

⁵⁹⁴ La estructura de este apartado sería: el amor enloquece y debilita: ejemplo (c. 182-196); el amor nos quita la libertad y termina destruyéndonos: ejemplos (c. 197-216).

⁵⁹⁵ Es un tratado sobre los pecados capitales que recuerda a la estructura de los sermones (Gybbon-Monypenny, 1988: 151. Sigue un mismo esquema para cada pecado: disquisición teórica sobre el pecado; ejemplos sacados de la historia sagrada y profana; fábula con moraleja para un pecado concreto o para el conjunto de los mismos.

⁵⁹⁶ También aparecen la primera y segunda persona como personajes en los ejemplos.

te encone”, 356c), aunque en todos los casos descritos el ‘yo’ se manifiesta a través de un ‘tú’ (Girón, 1985: 99).

El segundo gran apartado de la segunda parte es la respuesta de don Amor a la diatriba del Arcipreste en forma de *ars amandi* (c. 423-574). Sigue el modelo ovidiano, pero, en perfecta consonancia con el apartado anterior, no es el poeta el emisor, sino que, siguiendo la lógica de la conversación, los papeles de la comunicación directa del primer apartado se invierten y el emisor es el dios Amor y el receptor en segunda persona del singular el Arcipreste.^{597 598}

El cierre de esta segunda parte se produce en la copla 574 (don Amor), un cierre típico de los poemas de clerecía, en los que el autor se interrumpe advirtiendo que aún le quedaría mucho por decir, y en la copla 575 (Juan Ruiz). En lo que toca a esta última, los partidarios de la doble redacción del *Libro* afirman que sería la evidencia de un autor más viejo que retoca una obra de juventud. En todo caso, este *explicit* parece un colofón de un posible *ars amandi* compuesto con anterioridad e integrado ahora en la obra. Desde luego, es digno de subrayar la irrupción del ‘yo’ del autor marcadamente distinto del ‘yo’ protagonista de esta misma copla (cf. Salvador Miguel, 1993: 19):

»Mucho más te diría si podiese sosegar,
mas tengo por el mundo otros muchos de pagar;
Pánfilo mi criado, que se está bien de vagar,
con mi muger doña Venus te verná a castigar.» (574)

Yo, Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita,
pero que mi coraçón de trobar non se quita,
nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta,

⁵⁹⁷ La estructura de esta respuesta de don Amor sería la siguiente: introducción del discurso de don Amor (c. 423-430); condiciones de la amada (c. 431-435); la mensajera y sus cualidades (c. 436-443); más cualidades de la amada (c. 444-449); cualidades y acciones del amante para conseguir a la amada (c. 450-527); cualidades y virtudes que ha de tener el amante para conservar a la amada (c. 528-573); despedida del dios y comentario del autor sobre la mujer ideal (c. 574-575).

⁵⁹⁸ Se incluyen, por otro lado, versos en primera persona pero carentes de todo sentido autobiográfico a imitación de los poetas latinos, como en 493a, utilizados también en 498a, 501a, y 503a (Gybbon-Monypenny, 1988: 211).

nin creo que la falle en toda esta cohita. (575)

En cualquier caso, lo digno de mención es la importancia de las instancias enunciativas y receptoras (también aparecen los receptores genéricos en 575c) con la función de apertura o, como en este caso, de cierre en las obras literarias. En esta ocasión, la sucesión de dos secuencias de cierre con dos —o tres, si convenimos en el deslizamiento del ‘yo’ del Arcipreste— emisores permite rastrear la posibilidad de que el *LBA* esté compuesto en algunos pasajes con materiales de distinta procedencia insertos ahora en una unidad de conjunto.

TERCERA PARTE: DON MELÓN Y DOÑA ENDRINA (C. 576-949)

Esta tercera parte, paráfrasis del *Pamphilus*, entraña la aplicación práctica de la lección impartida por don Amor.⁵⁹⁹

El inicio de la estrofa 576 evidencia que la segunda parte se desarrollaba bajo la forma de un sueño. En lo tocante a esta tercera parte, hay varias cuestiones importantes para su estudio. La primera, el personaje de Don Melón de la Huerta (Gybbon-Monypenny, 1988: 257), protagonista de la aventura que figura en la primera entrevista entre Trotaconventos y doña Endrina. Parece que el personaje de don Melón es el mismo que el del Arcipreste protagonista (Girón, 1985: 158-159; cf. Ferreras, 1999: 114; Salvador Miguel, 1993: 13), por más que en 732b aparezca un casamiento o en 891ab los protagonistas acaben casados. La explicación posible aducida por Beltrán es que el episodio

⁵⁹⁹ La estructura de esta tercera parte está compuesta de los siguientes subapartados: a) diálogo trovadoresco entre el poeta y su corazón (c. 576 a 579) y descripción de la dama coprotagonista (c. 580-583b); b) diálogo entre Venus y el protagonista: comienza la paráfrasis del *Pamphilus* (c. 583c-648); c) primera entrevista del galán con la dama (c. 649-686); d) el protagonista, solo y meditador: tema de los astros y descripción de la alcahueta (c. 687-700); e) primera entrevista del enamorado con Trotaconventos (c. 701-723c); f) primera entrevista entre Trotaconventos y doña Endrina (c. 724d-781); g) segunda entrevista entre don Melón y Trotaconventos (c. 782-823); h) segunda entrevista entre Trotaconventos y doña Endrina (c. 824-867); i) última entrevista entre Trotaconventos y don Melón (c. 868-870); j) desenlace de la historia (c. 871-891). k) exposición de una lección moral y otra aventura amorosa (c. 892-931).

de los amores entre don Melón y doña Endrina se escribió inicialmente de manera independiente, y el autor decidió luego incorporarlo a la obra manteniendo el nombre de don Melón pero preocupándose también por establecer la correcta identificación entre éste y el Arcipreste como protagonista. Otro serio indicio lo hallamos en 845c, con la proyección de la personalidad de don Melón en el Arcipreste por medio del sintagma “mi amor de Fita”, que podría avalar tanto las hipótesis de los partidarios de la doble redacción (sería éste un episodio juvenil escrito con anterioridad) como las sospechas estructuralistas que defenderían que es éste un nuevo caso de deslizamiento de diferentes yoes en el *LBA* (cf. Salvador Miguel, 1993: 20-21).⁶⁰⁰ Por otro lado, constituye también un elemento importante el tuteo de doña Endrina a Trotaconventos a partir del verso 764c (Girón, 1985: 162), que supone un cambio de actitud respecto a su interlocutora para ofrecerle un mayor grado de confianza e intimidad.

Por otro lado, en esta tercera parte aparecen varias reminiscencias de la épica (Girón, 1985: 160), típica del Arcipreste pero común, como sabemos, en todas las obras de clerecía, que podía ser, también, para la recitación oral de algunos episodios del *Libro*. Ejemplos de estos ecos son el uso de alguna fórmula (737a), o el carácter de “representabilidad” en la segunda entrevista de Trotaconventos con doña Endrina, en la que se resalta de modo singular el carácter de “paso de comedia” de este diálogo (Girón, 1985: 168-169), que ya destacó Corominas. Una muestra manifiesta la encontramos en el verso 825d, en el que la alusión “aquella viga” parece evocar el aspecto representable por medio del deíctico. A medio camino entre la representabilidad y la épica —o la recitación juglaresca de poemas clericales— se encuentra también el discurso de la Vieja en su segunda entrevista con la dama (Girón, 1985: 173), con la supresión de

⁶⁰⁰ El autor, sin manifestarse en primera persona, aparece en las coplas 865 a 866, que de ningún modo pueden atribuirse al protagonista don Melón-Arcipreste (Gybbon-Monypenny, 1988: 285).

elementos introductorios del estilo directo, repetido también en el discurso de don Melón que se inicia en la copla 877, que también contiene reminiscencias del *Cantar de Mio Cid*. Otro claro indicio de carácter oral afín a la *performance* juglaresca y anticipo de la *captatio benevolentiae* del final de las comedias de nuestro siglo áureo es el final del episodio de los amores entre Melón y Endrina, con una clara alusión al “público”:

Doña Endrina e don Melón en uno casados son:
alégranse las conpañas en las bodas con razón:
si villanía he dicho, aya de vos perdón,
que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón. (891)

Acabado el episodio de los amores, el autor dedica al final de esta segunda parte una lección moral en la que le interesa incidir en la correcta interpretación de la obra (“entended el romançe” 904a) y con la ambigüedad sobre el “buen amor” como telón de fondo (cf. Gybbon-Monypenny, 1988: 293, 301). En efecto, el interlocutor elegido vuelven a ser las dueñas (cf. Gybbon-Monypenny, 1988: 70, 296), pero también un *tú* admonitorio propio de los sermones a los que brinda esta lección moral para la correcta interpretación de los pasajes anteriores (cf. Ferreras, 1999: 128-129). Por otro lado, el personaje vuelve a aparecer en la narración de una nueva aventura amorosa con alusiones al interlocutor propias de la épica (“Sabet”, 913a).

Dueñas, abrit orejas, oíd buena liçión,
entendet bien las fablas, guardatvos del varón;
guardat non vos acaya como con el león
al asno sin orejas e sin su coraçón. (892)

Assí, señoras dueñas, entended el romançe:
guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcançe;
abrid vuestras orejas: el coraçón se lançe
en amor de Dios linpio; loco amor no·l trançe. (904)

La que por aventura es o fue engañada,
guárde se que non tome al mal otra vegada:
de coraçón e de orejas non quiera ser menguada;
en ajena cabeça sea bien castigada. (905)

En muchas engañadas castigo e seso tome[n],
non quieran amor falso, loco riso non asome[n];
ya oístes que asno de muchos, lobos lo comen:
non me maldigan algunos que por esto se concomen. (906)

Entiende bien mi estoria de la fija del endrino:
dixela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino;
guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino,
sola con omne non te fies nin te llegues al espino. (909)

Fue la dueña guardada quanto su madre pudo;
non la podía aver así tan a menudo;
aína yerra omne que non es aperçebudo:
o piensa bien qué fables o calla, fazte mudo. (922)

Provélo en Urraca; dótelo por consejo
que nunca mal retrayas a furto nin en conçejo
desque tu poridat yaze en tu pellejo,
que, como el verdadero, non ay tan mal trabejo. (923)

A la tal mensajera nunca le digas maça;
bien o mal como gorgee, nunca le digas picaça,
señuelo, cobertera, almadana, coraçã,
altaba, trañel, cabestro nin almoça, (924)

canpana, taravilla, alcahueta nin porra,
xáquima, adalid nin guía nin handora;
nunca le digas trotera, aunque por ti corra;
creo que, si esto guardares, que la vieja te acorra. (926)

»Nunca jamás vos contesca, e lo que dixes a podo
yo lo desdiré muy bien e lo desfaré del todo,
así como se desfaze entre los pies el lodo;
yo daré a todo çima e lo traheré a rodo. (931)

»Nunca diga[de]s nonbre malo nin de fealdat,
llamatme 'buen amor' e faré yo lealtat,
ca de buena palabra págase la vezindat:
el buen dezir non cuesta más que la nesçedat.» (932)

Por amor de la vieja e por dezir razón,
«buen arnor» dixes al libro e a ella toda saçón;
desque bien la guardé, ella me dio mucho don:
non ay pecado sin pena nin bien sin gualardón. (933)

Fizose corredera, de las que venden joyas;
ya vos dixes que éstas paran cavas e foyas;
non ay tales maestras como estas viejas troyas;
éstas dan la maçada: si as orejas, oyas. (937)

[E] otrosi vos dixes que estas tales buhonas
andan de casa en casa vendiendo muchas donas;
non se [re]guarda[n] d'ellas, están con las personas:
fazen con el su viento andar las atahonas. (938)

Como faze venir el señuelo al falcón,
así fizo venir Urraca la dueña al rincón;
ca díxevos, amigo, que las fables verdat son:
sé que el perro viejo non ladra a tocón. (942)

En definitiva, esta tercera parte tiene, desde el punto de vista pragmático-sintáctico, varios aspectos dignos de reseñar. En primer lugar, el uso multiforme de la instancia narrativa de primera persona, en un complejo de personalidades e identidades muy difícil de desentrañar con certeza y que extienden todo el abanico de posibilidades enunciativas, desde el “autor” hasta el protagonista. En segundo lugar, un uso de los enunciatarios en el que se toman en consideración receptores específicos como las dueñas, pero que se extiende también al todo admonitorio y doctrinal del final de esta parte. En tercer lugar, desde el ámbito intertextual, la narración está salpicada de elementos juglarescos y cuasiteatrales que, pueden suponer distintas posibilidades interpretativas que van desde la interpretación juglaresca de algunos fragmentos hasta la parodia o imitación consciente de estos géneros. En cuarto lugar, desde el ámbito de la nuclearidad pragmática, los márgenes textuales, y en este caso sobre todo el último apartado del episodio, sirve a los fines del didactismo comentado más arriba unido ahora a la interpretación ambigua sobre el “buen amor” en la obra. Por último, y como resumen, puede afirmarse que el uso que de todos estos elementos es de una enorme —y probablemente consciente, por parte del autor— complejidad típica de esta obra y que inaugura una nueva etapa en la utilización de estos procedimientos.

CUARTA PARTE: AVENTURAS EN LA SIERRA (950-1066)

Se nos narran en esta parte cuatro aventuras que suponen el cambio a un escenario rural y, a la vez, pagano y silvestre (Girón, 1985: 180) que evoca o, probablemente, parodia las serranillas.

Las aventuras vuelven a estar contadas por el ‘yo’ del Arcipreste como protagonista y, como es ya habitual y natural en la obra, contiene a los emisores y receptores internos de los diálogos con las serranas. No

obstante, el 'yo' del autor-compositor de la obra aparece en alguna ocasión para presentar las "cantigas de serrana". En alguno de los casos, se manifiesta su ya conocida obsesión por la interpretación correcta y la presentación al lector de la obra como un conjunto (Gybbon-Monypenny, 1988: 315), pero otras no están exentas de efectos pícaros y humorísticos:

D'esta burla passada fiz un cantar atal:
non es mucho fermoso creo que nin comunal;
fasta que el libro entiendas, d'él bien non digas nin mal,
ca tú entenderás uno e el libro dize ál. (986)

De quanto que pasó fize un cantar serrano,
éste deyuso escripto, que tienes so la mano;
façia tiempo muy fuerte pero era verano;
pasé de mañana el puerto por sosegar tenprano. (996)

Costillas mucho grandes en su negro costado,
unas tres vezes contélas estando arredrado;
dígote que non vi más nin te será más contado,
ca moço mesturero non es bueno para mandado. (1020)

De quanto que me dixo e de su mala talla,
fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:
las dos son chançonetas, la otra de trotalla;
de la que te non pagares, veyla e ríe e calla. (1021)

A continuación, el Arcipreste, a modo de juglar devoto (Girón, 1985: 195), nos ofrece una composición dirigida a la Virgen en una ermita (c. 1043-1066).

QUINTA PARTE: BATALLA DE DON CARNAL Y DOÑA CUARESMA (C. 1067-1314)

El quinto núcleo narrativo del *Libro* utiliza profusamente la parodia como subversión del orden establecido —tomando como modelo la épica— y la alegoría con el propósito didáctico de mostrar el paralelismo de la antagonía del Carnaval y la Cuaresma con el conflicto

interno del protagonista entre el “buen amor” y el placer (Girón, 1985: 198).⁶⁰¹

La parodia del estilo épico y de las cartas de desafío aparece ya desde el principio (1068cd), formas epistolares paródicas (1069-1070) en las que el protagonista sólo actúa como receptor de la carta (1073d) para llevarla a sus destinatarios (Girón, 1985: 199). El narrador, por lo tanto, adopta una actitud objetiva confundiendo con el lector-espectador (Girón, 1985: 204).

Aparece el indicador de primera persona típico del personaje-protagonista en el inicio de esta parte:

Açercándose viene un tiempo de Dios santo:
fui me para mi tierra por folgar algund quanto;
dende a siete días era Quaresma tanto;
puso por todo el mundo miedo e grand espanto. (1067)

Estando a la mesa con Don jueves Lardero,
truxo a mí dos cartas un ligero trotero;
dezirvos he las notas (servos [é] tardinero,
ca, las cartas leidas, dilas al mensajero): (1068)

Leí amas las cartas, entendí el ditado,
vi que venia a mí el un fuerte mandado,
ca non tenía amor nin era enamorado;
a mí e a mi huésped púsonos en coidado. (1077)

También aparece el yo del autor-narrador para realizar alguna digresión al modo de los poemas de clerecía con el uso de la primera persona (ya utilizada en la fuente de 1131ab por Graciano: cf. Gybbon-Monypenny, 1988: 346) y dirigiéndose a los receptores en general con todos los tópicos de los poemas arriba mencionados en el margen semántico inicial, y con los verbos *hablar* y *escribir* explícitos. Al final, se cierra el margen semántico con otra referencia explícita a los receptores:

Pues que de penitencia vos fago mençion,
repetirvos querría una chica liçion:
devemos creer firme, con pura devoçion,

⁶⁰¹ Podrían distinguirse dos grandes apartados: la batalla de Carnal y Cuaresma (c. 1067-1209), dividido a su vez en a) pelea (c. 1067-1127), b) confesión de don carnal derrotado (c. 1128-1172), y c) final de la Cuaresma (c. 1173-1209); y triunfo de Carnal y de don Amor (1210-1314).

que por la penitencia avremos salvación. (1131)

Porque la penitencia es cosa tan preciada,
non devemos, amigos, dexarla olvidada;
fablar en ella mucho es cosa muy loada:
quanto más se siguiere, mayor es la soldada. (1132)

Esme cosa muy grave en tan grand fecho fablar:
es piélagu muy fondo, más que todo el mar;
só rudo, sin çiençia, non me oso aventurar,
salvo en un poquillo que oí disputar. (1133)

E por esto que tengo en coraçón de escrevir,
tengo del miedo tanto quanto non puedo dezir;
con la çiençia poca he grand miedo de fallir:
señores, vuestro saber quiera mi mengua conplir. (1134)

Escolar só mucho rudo, nin maestro nin doctor,
aprendí e sé poco para ser demostrador;
aquesto que yo dixiere entendetlo vós mejor:
so la vuestra emienda pongo el mi error. (1135)

El fraile sobredicho, que ya vos he nombrado, 1161
era del papo papa e d'él mucho privado:
en la grand neçesidat: a Carnal prisionado
absolvióle de todo quanto estava ligado.

En el núcleo semántico, las apelaciones al receptor son constantes, pero dirigidas en este caso, en segunda persona del singular, a los confesores, a los que informa y da consejos para realizar su labor:⁶⁰²

Vós, don clérigo simple, guardatvos de error: 1154
de mi parroçiano non seades confesor,
do poder non avedes, non seades judgador;
non querades vós penar por ajeno pecador. (1154)

Sin poder del perlado o sin aver liçencia 1155
del su clérigo cura, non le dedes penitencia:
guardat non lo absolvades nin dedes la sentençia
de los casos que non son en vuestra pertenençia. (1155)

Segund común derecho, aquésta es la verdat; 1156
mas en ora de muerte o de grand neçesidat,
do el pecador non puede aver de otro sanidat,
a vuestros e ajenos oíd, absolved e quitad. (1156)

En tienpo de peligro, do la muerte arrapa, 1157
vós sodes para todo arçobispo e papa;
todo el su poder está so vuestra capa:

⁶⁰² La fuente que utiliza Juan Ruiz (citada por Gybbon-Monypenny, 1988: 351) no contiene esa apelación directa al receptor.

la grand neçesitat todos los casos atapa. (1157)

Pero que aquéstos tales devédesles mandar 1158
que si, antes que mueran, si podieren hablar
e puedan aver su cura para se confesar,
que lo fagan e cunplan para mejor estar. (1158)

E otrosí mandatle a este maldoliente 1159
que, si dende non muere, quando fuere valiente,
que de los casos graves, que'l vós distes ungente,
que vaya a lavarse al río o a la fuente: (1159)

Por lo demás, el carácter de mero testigo arriba comentado denota una escasa presencia de las instancias de la enunciación y la recepción, a no ser en los fragmentos en el que los personajes específicos del episodio son emisores y receptores. En el plano de la enunciación, hay unas pocas apariciones, casi siempre en funciones puramente narrativas: 1176d, 1242a, o en las c. 1258-1265 para describir un episodio; en el plano de la recepción, las referencias son también exiguas: “Fasta quando lidiasen, bien lo avedes oído”, 1203b, en margen semántico final; “Estava demudada desta guisa que vedes”, 1208^a, como presentación visual).

En algún caso, (c. 1266-1270), utiliza, una vez más, los recursos típicos de la épica —tan profusamente utilizados también en las obras de clerecía—, cuando describe la tienda de don Amor, en estrecho paralelismo con la estrofa 2548 del *Alexandre* (cf. Girón, 1985: 227; Gybbon-Monypenny, 1988: 372), para luego cerrar:

La obra de la tienda vos querría contar,
avérsevos ha un poco a tardar la yantar:
es una grand estoria, pero, non de dexar,
muchos dexan la çena por feroso cantar. (1266)

El mástel en que se arma es blanco de color,
un marfil ochavado, nunca'l vistes mejor:
de piedras muy preçiosas çercado en derredor,
alúnbrase la tienda del su grand resplandor. (1267)

En la çima del mástel una piedra estava;
creo que era robí, al fuego semejava:
non avia mester sol, tanto de sí alunbrava;
de seda son las cuerdas con que ella se tirava. (1268)

En suma vos lo cuento por non vos detener:

do todo esto escriviese, en Toledo non ay papel;
en la obra de dentro ay tanto de fazer,
que, si lo dezir puedo, meresçia el beber. (1269)

Otras cossas estrañas, muy graves de creer,
vi muchas en la tienda; mas por non vos detener
e porque enojoso non vos querría ser,
non quiero de la tienda más prólogo fazer. (1301)

Por último, también aparece la primera persona en el encuentro con don Amor que tanto recuerda a su entrevista anterior (c. 1301-1314).

SEXTA PARTE: NUEVAS AVENTURAS AMOROSAS (LA MONJA DOÑA GAROZA) (C. 1332-1507)

La escasez de aparición explícita de las categorías enunciativas y receptoras de la parte anterior, totalmente justificada desde el punto de vista estructural, parece cesar nada más comenzar esta sexta parte. Justo en el inicio de esta parte vuelve a aparecer con más insistencia la primera persona del protagonista, dispuesto a contarnos sus andanzas amorosas, y en especial la de la monja doña Garoza.⁶⁰³ Además de los recursos de enunciación y recepción que aparecen adscritos a personajes en sus anécdotas y ejemplos, que siguen las pautas generales del proceso general, esta parte se limita en gran parte a la introducción del estilo directo mediante el verbo *decir*.

Digno de mención es el verso 1344d, en el que hay una aparente ruptura lógica de la narración: en la primera conversación de Trotaconventos y Garoza, cuando la responsabilidad de la narración pertenece a aquella, aparece un «Señora», dixo la vieja», que muestra la irrupción del 'yo' del narrador usurpando el papel de la vieja (cf. Girón, 1985: 238).

⁶⁰³ La estructura de esta sexta parte sería la siguiente: a) diálogo del protagonista con Trotaconventos, que elogia a las monjas como amantes (c. 1332-1343); b) primera entrevista de Trotaconventos con doña Garoza (c. 1344-1395); c) segunda entrevista de Trotaconventos con doña Garoza (c. 1396-1493), con dos partes: conversación profunda y "teológica" (c. 1396-1484); y retrato físico del Arcipreste descrito por Trotaconventos (c. 1485-1493); d) la entrevista del amante con la monja (c. 1494-1505). La aventura se cierra con la muerte de la protagonista (c. 1506-1507).

La intromisión del autor-narrador vuelve a producirse en la estrofa 1390. Aunque asignado a Trotaconventos, el Arcipreste vuelve a preocuparse por la correcta interpretación del *Libro*. La alusión a la lectura parece evidenciar una forma determinada de difusión de la obra, que puede no estar reñida con la difusión recitada —o leída ante un auditorio— (Girón, 1985: 245):

»Muchos leen el libro e tiénelo en poder 1390
que non saben qué leen nin lo pueden entender;
tienen algunos cosa preçlada e de querer,
que non le ponen onra, lo que devía aver. (1390)

La aparición de la primera persona del Arcipreste-protagonista reaparece con especial firmeza hacia el final de su aventura con la monja, cuando narra su encuentro con doña Garoza (c. 1499-1505):

En el nonbre de Dios fui a misa de mañana,
vi estar a la monja en oraçión, loçana,
alto cuello de garça, color fresco de grana:
desaguisado fizo quien le mandó vestir lana. (1499)

¡Valme, Santa María! ¡Mis manos me aprieto!
¿quién dio a blanca rosa ábito, velo prieto?
Más valdrié a la fermosa tener fijos e nieto
que atal velo prieto nin que ábitos çiento. (1500)

Pero que sea errança contra Nuestro Señor
el pecado de monja a omne doñeador,
¡ay Dios!, ¡e yo lo fuese aqueste pecador,
que feziese penitencia d'esto, fecho error! (1501)

Oteóme de unos ojos que paresçían candela:
yo sospiré por ellos, diz mi coraçón: «¡Hela!»
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,
enamoróme la monja e yo enamoréla. (1502)

Resçibióme la dueña por su buen servidor;
sienpre le fui mandado e leal amador;
mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor:
en quanto ella fue biva, Dios fue mi guiador. (1503)

Con mucha oraçión a Dios por mí rogava,
con la su abstinencia mucho me ayudava;
la su vida muy linpia en Dios se deleitava:
en locura del mundo nunca se trabajava. (1504)

Para tales amores son las religiosas,
para rogar a Dios con obras piadosas,
que para amor del mundo mucho son peligrosas,
e son las escuseras perezosas, mitrosas. (1505)

El episodio se cierra, por fin, con la muerte de la protagonista, en la que, además de una invocación a Dios tan frecuente en los cantares de gesta —también presente, más arriba, en 1501cd—, el autor anuncia una endecha que no aparece en el texto, con la invitación a poder enmendarla típica del Arcipreste y que, como siempre, puede significar un indicio de “obra abierta”, pero también, más simplemente, puede ser indicio del tópico de la falsa modestia:

Atal fue mi ventura que, dos messes pasados,
murió la buena dueña: ove menos cuidados;
a morir han los onbres, que son o serán nados:
¡Dios perdone su alma e los nuestros pecados! (1506)

Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha:
con pesar e tristeza non fue tan sutil fecha;
emiéndela todo omne e quien buen amor pecha,
que yerro e malfecho emienda non desecha. (1508)

Por último, en lo que toca a esta parte, hay varios autores que destacan elementos propios del mudejarismo. José Luis Girón (1985: 236) afirma que la puesta en boca de personajes de otras narraciones y ejemplos en esta parte tiene una influencia mudéjar, que se manifiesta también en otros lugares de esta sexta parte (cf. Girón, 1985: 245-246; Gibbon-Monypenny, 1988: 421,) y de parte siguiente (Gibbon-Monypenny, 1988: 422).

SÉPTIMA PARTE: MUERTE DE TROTA CONVENTOS. NUEVOS FRACASOS AMOROSOS DEL PROTAGONISTA (C. 1508-1625)

Esta parte continúa con la primera persona del personaje protagonista. El verso 1510a (“Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá”), con esta específica alusión al lugar de procedencia, aun teniendo en cuenta que esta autobiografía es ficticia, el dato es interpretado de distinto modo según los editores, que dan más o menos crédito al dato (cf. Cañas Murillo, 1984: 266; Girón, 1985: 265-266; Blecua, 1998: XX).

Por otra parte, volvemos a encontrar el lenguaje gestual (cf. Girón, 1985: 266) que podría conllevar una representación juglaresca de la obra o de algunos pasajes de la misma (1510c, 1521d).

Juan Ruiz interrumpe el relato con una digresión en la que nos narra su actividad como poeta elaborador de composiciones para juglares. Este paréntesis tiene gran importancia, pues, desde luego, parece más cercano al autor-compositor que al personaje; y, además, se trata de un autor-compositor que declara la extensión de sus habilidades a manifestaciones literarias distintas, en principio, que las que maneja en el *Libro* de manera general (c. 1513-1517):

Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras, 1513
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras:
el cantar que non sabes, óylo a cantaderas.

Cantares fiz algunos, de los que dizen los çiegos, 1514
e para escolares que andan nocherniegos,
e para otros muchos por puertas andariegos,
çaçurros e de bulras: non cabrian en diez pliegos.

Para los instrumentos estar bien acordados 1515
a cantares, algunos son más apropiados;
de los que he provado, aquí son señalados
en quáles instrumentos vienen más assonados.

Arávigo non quiere la viuela de arco, 1516
çinfonia e guitarra non son de aqueste marco,
çítola e odreçillo non aman çaguil hallaco
mas aman la taverna e sotar con vellaco.

Albogues e mandurria, caramillo e çanpoña 1517
non se pagan de arávigo quanto d'ellos Boloña,
comoquier que por fuerça, dizenlo con vergoña:
quien gelo dezir feziere pechar deve caloña.

Justo a continuación, ya en la óptica del personaje nos comunica la muerte de Trotaconventos. El uso de la primera persona se incrementa y la función emotiva motiva que invada los núcleos semánticos de las estrofas:

Dize un filósofo, en su libro se nota,
que pesar e tristeza el ingenio enbota:
e yo con pesar grande non puedo dezir gota,
porque Trotaconventos ya non anda nin trota. (1518)

Assí fue, ¡mal pecado!, que mi vieja es muerta:
murió a mí sirviendo, lo que me desconuerta;

non sé cómo lo diga: que mucha buena puerta
me fue después çerrada, que antes me era abierta. (1519)

El siguiente pasaje constituye el *planto*, la primera elegía en lengua castellana, cuya seriedad contrasta con la burla circundante (Girón, 1985: 269-270; Gybbon-Monypenny, 1988: 424) en muestra evidente de la yuxtaposición entre ambos planos tan grata —o buscada— Al arcipreste.⁶⁰⁴ El poeta tiene ahora como interlocutor directo a la muerte, con alguna intersección admonitoria hacia un receptor plural al que trata de “señores”, “amigos” o “dueñas” (“Señores, non querades ser amigos del cuervo / temed sus amenazas, non fagades su ruego”, 1531ab; cf. 1533c; 1573a). El pasaje está inundado de esos apóstrofes dirigidos a la muerte, insertos, por lo tanto, en el ámbito semántico nuclear.

Consecuencia lógica del tratamiento de la muerte es el episodio siguiente, en el que trata de las armas con las que combatir al diablo, al mundo y a la carne (c. 1579-1605). Aquí el carácter didáctico esporádico aplicado a los receptores del *Libro* en general invade lo que empieza a ser, ya, el final de la obra, empleando tanto la segunda persona del plural como el ‘nos’ inclusivo, muy frecuentemente empleado en el último verso de cada estrofa:

Señores, acordadvos de bien, sí vos lo digo,
non fiedes en tregua de vuestro enemigo,
ca non vee la ora que vos lieve consigo:
si vedes que vos miento non me preçiedes un figo. (1579)

Devemos estar çiertos, non seguros, de Muerte,
ca nuestra enemiga es natural e fuerte;
non podemos, amigos, d'ella fũir por suerte,
por ende cada uno de nós sus armas puerte. (1580)

Pues si esto fariamos por omnes como nós bivovos,
muy más devemos fazerlo por tantos e tan esquivos
enemigos, que nos quieren fazer siervos e captivos,
e para sienpre jamás dizen: «¡Al Infierno idvos!» (1582)

Los mortales pecados ya los avedes oídos,
aquéstos de cada día nos trahen muy combatidos,

⁶⁰⁴ La estructura de este *planto*, que sigue los cánones retóricos, es la siguiente: consideraciones generales sobre la muerte (c. 1520-1543); invectiva contra la muerte (c. 1544-1568) y elogio de la difunta (c. 1569-1575).

las almas quieren matar, pues los cuerpos han feridos:
por aquesto devemos estar de armas bien guarnidos. (1583)

Lidian otrosí connusco otros tres más principales:
la Carne, el Diablo, el Mundo; d'éstos nasçen los mortales,
d'éstos tres vienen aquéllos; tomemos armas atales
que vençamos nós a ellos, e quiérovos dezir quáles: (1584)

Obras de missericordia e de mucho bienobrar;
Dones de Spíritu Santo, que nos quiera alunbrar,
las *Obras de pïedat*, de virtudes nos menbrar;
con los *Siete sacramentos* los enemigos sobrar. (1585)

vestir los pobres desnudos, con la Santa Esperança
que Dios, por quien lo faremos, nos dará buena andança:
con tal loriga podremos con Cobdiçia, que nos trança,
e Dios guardarnos ha de Cobdiçia, malestança. (1587)

Ayamos contra Avariçia Spíritu de Pïedat,
dando limosna a pobres, doliéndonos de su mal;
virtud natural, Justiçia, judgando con omildat:
con tal maça al Avarizia bien largamente dad; (1590)

el santo sacramento de Orden saçerdotal,
con fe santa, escogida, más clara que cristal,
casando huérfanas pobres: e nós, con esto tal,
vençeremos a Avariçia con la Graçia spiritual. (1591)

Ligeramente podremos la Loxuria refrenar:
con Castidat e con Çiençia podremos nos escusar:
Spíritu de Fortaleza que nos quiera ayudar:
con estas brafuneras la podremos bien matar; (1592)

quixotes e cañilleras de santo sacramento,
que Dios fizo en Paraíso, Matrimonio e Casamiento;
cassar los pobres menguados, dar a beber al sediento:
ansí contra Luxuria avremos vençimiento. (1593)

Ira, que es enemiga e mata muchos aína,
con Don de Entendimiento e con Caridad dina,
entendiendo su grand dapno, faziendo blanda farina
con Paçiençia, bien podremos lidiar con tal capelina. (1594)

Con Vertud de Esperança e con mucha Paçiençia,
visitando los dolientes e faziendo penitençia,
aborresçer los denuestos e amar buena abenençia:
con esto vençeremos Ira e avremos de Dios querençia. (1595)

Grand pecado es Gula, puede a muchos matar;
Abstinençia e Ayuno puédelo de nós quitar,
con Spíritu de Çiençia saber medida catar,
comer tanto que podamos para pobres apartar; (1596)

otrosí rogar a Dios con Santo sacrificio,
que es de cuerpo de Dios sacramento e ofiçio,
con fe en su memoria lidiando por su serviçio:
con tal coraçã podremos vençer Gula, que es viçio. (1597)

La Envidia mató muchos de los profetas;
contra esta enemiga que nos fiere con saetas,
tomemos escudo fuerte pintado con tabletas,
Spíritu de Buen Consejo, encordado d'estas letras; (1598)

Sacramento de Unçión meter nós, e soterremos;
aver por Dios compasión, con caridat non erremos;
non fazer mal a los simples, pobres non denostemos:
con estas armas de Dios a Envidia desterraremos. (1599)

Armados estemos mucho contra Açidia, mala cosa:
es de los siete pecados más sutil e engañosa;
ésta cada día pare doquier qu'el diablo posa,
más fijos malos tiene que la alana ravisosa; (1600)

contra ésta e sus fijos, que ansí non devallen,
nós andemos romerías e las Oras non se callen,
e pensemos pensamientos que de buenas obras salen,
ansí que, con santas obras a Dios, baldíos non fallen. (1601)

De todos buenos desseos e de todo bien obrar
fagamos asta de lança, e non queramos cansar
con fierro de buenas obras los pecados amatar:
con estas armas lidiando, podémoslos amansar. (1602)

Todos los otro[s] pecados mortales e veniales
d'éstos nasçen, como ríos de las fuentes perhenales;
estos dichos son comienço e suma de todos males:
de padres, fijos [e] nietos, ¡Dios nos guarde de sus males! (1604)

Dénos Dios atal esfuerço, tal ayuda e tal ardid,
que vençamos los pecados e arranquemos la lid,
porque el Día de Juizio sea fecho a nós conbid,
que nos diga Ihesu Christo: «¡Benditos, a mí venid!» (1605)

Una vez más, el Arcipreste interrumpe el hilo de su relato con una digresión para aliviar la narración, que es en este caso la famosa “De las propiedades que las dueñas chicas han” (c. 1606-1617). El recurso típico de la juglaría y adaptado por la clerecía ya es habitual en el *LBA* y tiene una especial insistencia en el margen semántico inicial:

Quiérovos abreviar la mi predicación,
que sienpre me pagué de pequeño sermón
e de dueña pequeña e de breve razón,
ca lo poco e bien dicho finca en el coraçón. (1606)

De las chicas que bien diga el Amor me fizo ruego,
que diga de sus noblezas; yo quiérolas dezir luego,
dirévos de dueñas chicas que lo avredes por juego:
son frías como la nieve e arden como el fuego. (1608)

Son frías de fuera, en el amor ardientes:
en cama solaz, trebejo, plazenteras, rientes,

en casa cuerdas, donosas, sosegadas, bienfazientes:
mucho ál y fallaredes, ado bien paráredes mientes. (1609)

En último lugar, se retoma la narración autobiográfica con el episodio de don Furón, mozo del Arcipreste (c. 1618-1625)

OCTAVA PARTE: CONCLUSIÓN DEL LIBRO

Al acabar el libro, el autor no quiere dejar de abordar aspectos importantes como el tema, la estructura y el género literario (Girón, 1985: 283-284). En cuanto al tema, se incide en el carácter didáctico, pero también, siguiendo con la ambigüedad persistente del *Libro*, su carácter de juego. En cuanto a la estructura, el Arcipreste subraya la continuidad de texto y glosa. Por medio de ésta última, el lector da sentido al libro. El final de la obra mantiene un claro paralelismo con su inicio, con cuatro cantares, explicitado por el mismo Arcipreste en (1626bc), y permite defender la posibilidad de lectura, de recitación o de lectura colectiva (c. 1627).

El autor propone en la copla 1629 unos versos en los que deja traslucir el espíritu de obra abierta de carácter juglaresco (cf. Girón, 1985: 284-285; Cañas Murillo, 1984: 37), aunque otros ven en este paraje una mera variante del tópico de la modestia del autor (Salvador Miguel, 1993: 15), o una invitación, apelando a los poetas, no de corregir, sino de añadir elementos (cf. Gybbon-Monypenny, 1988: 30, 74, 445). También se añade (1633cd), en consonancia de la influencia juglaresca sobre otros poemas de clerecía, la petición de una oración como recompensa, también presente en el *Alexandre* y en las obras de Berceo.

Porque Santa María, segund que dicho he,
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares, e con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo çerraré. (1626)

Buena propiedat ha, doquiera que se lea:
que si lo oye alguno que tenga mujer fea,
o si mujer lo oye, que su omne vil sea,
fazer a Dios serviçio en punto lo desea. (1627)

Desea oír misas e fazer oblaçiones,
desea dar a pobres bodigos e raçiones,
fazer mucha limosna e dezir oraçiones:
Dios con esto se sirve, bien lo vedes, varones. (1628)

Qualquier omne que'l oya, si bien trobar sopiere,
más á y [a] añadir e emendar, si quisiere;
ande de mano en mano a quienquier que'l pidiere,
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere. (1629)

Pues es de buen amor, enprestadlo de grado:
no'l neguedes su nonbre ni'l dedes refertado,
no'l dedes por dineros vendido nin alquilado,
ca non ha grado nin graçias buen amor el comprado. (1630)

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,
que sobre cada fabla se entiende otra cosa
sin la que se alega en la razón fermosa. (1631)

De la santidat mucha es bien grand liçionario,
mas de juego e de burla es chico brevíario;
por ende fago punto e çierro mi almario:
séavos chica fabla, solaz e letüario. (1632)

Señores, hevos servido con poca sabidoría,
por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería;
yo un gualardón vos pido: que por Dios, en romería,
digades un paternóster por mí e avemaría. (1633)

Era de mill e trezientos e ochenta e un años,
fue conpuesto el romanze por muchos males e daños
que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
e por mostrar a los simples fablas e versos estraños. (1634)

El *LBA* se cierra con varias composiciones que, como en el principio, tienen como destinatario concreto a la Virgen, pero también incluye un cantar para escolares y un cantar de ciegos.

En fin, la singularidad del arte del Arcipreste queda perfectamente reflejada también en el análisis de los mecanismos pragmático-sintácticos del *Libro*. Por un lado, comprobamos el diestro manejo de dichos mecanismos en los márgenes semánticos. Por otro lado, comprobamos los diferentes tipos de destinatarios y receptores presentes en la obra: del receptor material al humano, del receptor individual al colectivo, del destinatario concreto al receptor universal.

Por último, y como aspecto más destacable, el Arcipreste inaugura en nuestra historia literaria el primer hito de juego consciente con el plano de enunciación: el 'yo' de la obra da coherencia al conjunto de materiales, pero a la vez permite un deslizamiento entre distintas categorías de la emisión —autor, "autor", narrador, personaje— manejando a su antojo la ambigüedad presente en el libro. Si la anonimidad medieval se pierde en el siglo XIII con Berceo, Juan Ruiz dota con su personalidad y su maestría técnica a la categoría de enunciación de una premeditada manipulación de conciencia genérica, a veces paródica, alejándola del procedimiento voluntarista pero mecánico al que estaba sometida con anterioridad.

4.4 LA PROSA LITERARIA MEDIEVAL EN LENGUA ROMANCE. LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN EN *EL CONDE LUCANOR* DE DON JUAN MANUEL, EN *EL ARCIPRESTE DE TALAVERA* DE ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO Y EN *LA CÁRCEL DE AMOR* DE DIEGO DE SAN PEDRO

1. INTRODUCCIÓN. LA PROSA LITERARIA MEDIEVAL⁶⁰⁵ EN LENGUA ROMANCE

Para el estudio de la prosa en los siglos XIII y XIV (Deyermond, 1980e:167-181. Díez Borque y Ena Bordonada, 1980. Deyermond, 1981; López Estrada, 1983: 403-428) es imprescindible también tener en cuenta las obras escritas en latín, pues la igualdad plena entre el castellano y el latín no llega hasta el Renacimiento.

La prosa literaria presupone un público con cierta formación y que, además, se interesa por la lengua romance, y este hecho determina que esta forma de prosa aparezca más tarde que la lírica o la épica, por un lado, cuya difusión era plenamente oral, y que la prosa latina, que suponía un público con un alto grado de cultura (Deyermond, 1980e: 167; López Estrada, 1983: 403-404). Así, la prosa literaria tiene que abrirse camino entre el verso, al que es más fácil adjudicar el marbete de literatura; el habla romance, utilizada para la comunicación ordinaria; el latín, lengua cultural de prestigio. Cuando la prosa necesita adquirir unas características estilísticas definidas, serán la oratoria del sermón y la oratoria antigua, de conocido abolengo literario, las que aporten ideas y materiales para esa constitución artística (López Estrada, 1983: 404).

⁶⁰⁵ Para el estudio de la prosa medieval castellana, son fundamentales los trabajos de Fernando Gómez Redondo (Gómez Redondo, 1998, Gómez Redondo, 1999; Gómez Redondo, 2002).

En 1206, durante el reinado de Alfonso VIII comienza a utilizarse la prosa vernácula para redactar los documentos de la curia, lo que va a suponer el despegue del castellano como elemento de producción cultural (Gómez Redondo, 1998: 20) al que puede no ser ajena la creación de los estudios generales de Palencia y Salamanca a lo largo de ese siglo (Gómez Redondo, 1998: 21).

En efecto, con la victoria de las Navas de Tolosa en 1212, Alfonso VIII aprovecha para construir un entramado cultural que evidencie el poder político alcanzado que culminará en la creación de varios estudios generales (Deyermond, 1980e: 167; Gómez Redondo, 1998: 21-27), como será el de Palencia y el de Salamanca, creado en 1218 por Alfonso IX.

En el reinado de Fernando III (Díez Borque y Ena, 1980: 102-110) se presta protección a la cultura. La prosa literaria comienza su andadura —proceso en el que no hay que olvidar la importancia de la cultura árabe, gran proveedora de materiales— en los escritos históricos, traducciones de *exempla*, manuales de predicadores. En este ambiente surge un tipo de literatura didáctico-moral con componentes narrativos en las colecciones de *exempla*, en las digresiones narrativas con intención doctrinal siguen las pautas del sermón —y que, a su vez, sirven también para incrementar la colección de ejemplos de los predicadores— (Díez Borque y Ena, 1980 107; Gómez Redondo, 1991b: 147). Serían obras representativas de estas características serían la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, el *Calila e Dimna*, el *Sendebär*. A medida que avanzamos en el tiempo, en el siglo XIV, los *exempla* irán ganando en maestría y madurez narrativa e irán perdiendo ese carácter fragmentario de procedencia sermocinatoria (Díez Borque y Ena, 1980: 124).

Por ejemplo, la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, es una recopilación de cuentos orientales (Gómez Redondo, 1991b: 133). La estructura del libro es dialogada:

"El libro finge reproducir variadas conversaciones entre un narrador, símbolo de la sabiduría (por lo general, un filósofo, un maestro o un padre), y un joven oyente (casi siempre un hijo o un discípulo) en el que habrá de proyectarse el lector u oidor. En este sentido, este esquema organizativo es una sugerente metáfora del modo en que el texto ha de obrar en sus receptores. Por ello, esta estructura será la que obtenga una mayor aceptación, y no sólo en los libros de cuentos, sino en tratados tan diversos como manuales de caballería o de doctrinas generales."

(Gómez Redondo, 1991b: 134)

Véase, por lo tanto, que a los receptores les gustaba que la situación comunicativa que estaba teniendo lugar con la recepción (lectura o audición) del texto estuviese representada también en la estructura sintáctica del texto. Esta estructura dialogada está presente también, en este caso a través de la petición del consejo, por ejemplo, en el *Calila e Dimna*, procedimiento que se dará asimismo en el *Conde Lucanor* (Gómez Redondo, 1991b: 135)..

En cuanto a la prosa en el reinado de Alfonso X (Díez Borque y Ena, 1980: 111-123. López Estrada, 1983: 412-420), el deseo unificador lleva al Rey Sabio a estrechar vínculos entre el latín y la lengua vulgar, y por eso puede considerársele como el creador de la prosa literaria en España (Díez Borque y Ena, 1980: 112; cfr. López Estrada, 1983: 414-415).

En el siglo XIV se produce un aumento cuantitativo y cualitativo de la prosa romance. Los factores a los que se deben este progreso, en el que destaca una mayor demanda de obras por parte de un público cada vez más capacitado,⁶⁰⁶ son: la educación, con el intento de una

⁶⁰⁶ "La prosa, además, y poemas más complejos debieron de ser dirigidos en primer término a un público capaz de leerlos. Prácticamente, en efecto, su público se quedaría reducido a aquellos que eran capaces de leer con bastante facilidad y a aquellos otros que, aunque analfabetos, poseían, sin embargo, un cierto nivel de cultura y se hallaban en contacto regular con aquellos que sabían leer. El lector privado y el pequeño grupo culto al que las obras eran

mejora educativa para la formación espiritual y la necesidad de una educación más compleja en sociedades urbanas, que empieza a materializar las reformas propugnadas en el IV Concilio de Letrán; la tecnología: además de la difusión del uso del papel apuntada más arriba, hay que señalar el uso de lentes convexas (aptas para los que tenían "vista débil"), cuyo uso fue común ya a mediados del siglo XIV, que motivó que personas mayores continuaran con el hábito de la lectura; la situación cultural existente gracias a Alfonso X (Deyermond, 1981: 239-241; cf. Díez Borque y Ena, 1980: 123).

Estos cambios advertidos en el siglo XIV determinaron un cambio literario que afectó al estilo, a la estructura y a los géneros literarios mismos. En cuanto al estilo y la estructura, la mayor complejidad y refinamiento era propicia para lectores privados y grupos reducidos, y el gusto por la literatura ficcional crece frente al propósito meramente utilitario, como se aprecia en el *Conde Lucanor*, en el que Don Juan Manuel dota de magnificencia literaria a lo que hubiese podido ser una mera colección de *exempla* (Deyermond, 1981: 240).

Hasta aquí, hemos realizado un brevísimos repaso de la evolución de la prosa literaria en España, en el que no damos cabida a obras que luego trataremos con más pormenor. Es conveniente, sin embargo, ir perfilando algunos elementos de esta prosa para centrar temáticamente ciertos rasgos de la configuración genérica de dicha prosa.

En la Baja Edad Media, sólo hay dos géneros de ficción, esto es, que no podían ser aceptados como hechos comprobados (Deyermond, 1995: IX): el cuento (que narra sólo un episodio) y la ficción larga –como los

leídas constituyen, pues, el factor esencial en la expansión de la producción literaria" (Deyermond, 1981: 238-239)

libros de caballerías, la ficción sentimental, la "materia de Roma", de estructura más compleja que el cuento.

El cuento medieval (Deyermond, 1995: IX) puede ser oral (cuento folclórico), o escrito, que puede recogerse en colecciones con marco, como en *El Conde Lucanor*, o también mediante la organización alfabética, en cuyo caso contamos con el *exemplum* (didáctico), el *fabliau* (cuento cómico) y el cuento de entretenimiento, aunque pueden darse formas híbridas de estas tres modalidades. De una de las modalidades del cuento, como es el *exemplum*, trataremos cuando estudiemos la influencia de la teoría sermocinatoria en la prosa medieval.

En cuanto a la ficción larga en la Edad Media (Deyermond, 1995: X-XI), podía dividirse en las historias que tratan la materia de Roma (historias tomadas de la Antigüedad y adaptadas a las circunstancias de la Edad Media: Troya, Alejandro Magno, Apolonio), la materia de Bretaña (Rey Arturo), o la materia carolingia (historias francesas de origen épico). Hay algunas obras que, estando originadas por alguno de estos modelos, llegan a tener vida propia, como el *Amadis de Gaula*. La característica común a todas estas ficciones largas es su coincidencia genérica en la forma de *romance*, y que no se ajusta todavía a lo que puede ser considerado más adelante como novela. Sus características generales pueden ser (Deyermond, 1980g: 351; Deyermond, 1995; Gómez Redondo, 1991b: 152-154): son historias de aventuras (combates, amores, viajes); la narración se narra como historia, aunque haya vinculaciones morales o religiosas; los autores suelen emplear elementos maravillosos en un mundo alejado del público por la época, el lugar o la clase social representados; son obras que recrean un mundo propio, alejado de la experiencia cotidiana; pese a lo anterior, tratan de emociones reales. Trataremos algunos aspectos de las "ficciones" largas medievales cuando tratemos pormenorizadamente la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro.

2. INFLUJOS RETÓRICOS Y SERMONÍSTICOS EN LA PROSA LITERARIA DEL MEDIEVO ESPAÑOL. EL *EXEMPLUM*

Derek Lomax (Lomax, 1969) ha mostrado con especial perspicacia y sensibilidad la influencia del IV Concilio de Letrán⁶⁰⁷ y, por tanto, de la teoría y práctica homilética, en la prosa medieval. Aunque el impulso de reformas que tienen al sermón como pieza básica de la educación religiosa comienzan con los reinados de Fernando III y Alfonso X, los frutos no llegan a madurar hasta 1290.

Las fuentes utilizadas por los predicadores fueron ampliándose, y partiendo de escritos bíblicos, patristicos y vidas de Santos, fue ensanchándose un abanico que abarcaba desde escritores paganos de la Antigüedad como, incluso, algunas historias traducidas del árabe (Lomax, 1969).

La influencia del sermón pasa por varias fases evolutivas. En primer lugar, los libros son escritos por clérigos y para clérigos (*Disciplina clericalis*); en un segundo momento, habría obras escritas por clérigos para seculares (*Libro de los exemplos*); el tercer momento supone, por un lado, que los elementos de deleite crecen hasta llegar a mitigar el didactismo (aquí se encontrarían los partidarios de la interpretación del *Libro de Buen Amor* como obra en la que el matiz didáctico no es el más importante, y, por otro lado, que los seculares mismos empiezan a escribir obras de este cariz (el ejemplo más evidente es *El Conde Lucanor*) (Lomax, 1969).

Las nuevas órdenes de dominicos (aprobada en 1216) y la de los franciscanos (aprobada en 1209 y 1223) agilizaron la prosa del sermón

⁶⁰⁷ Aunque no estaría de más recordar que en el Concilio de Tours (813) ya se recomienda que el clero utilizase la lengua romance para que pudiesen ser entendidos por todos los fieles (Alvar, 1991: 89). A partir de este concilio, el clero es "receptor de una tradición literaria en latín y de emisor de unas nuevas formas en lenguas vernáculas." (Alvar, 1991: 89).

y le dotaron de gran calidad artística (López Estrada, 1983: 409-410; Alvar, 1991: 89).

No era poco frecuente que a través de la práctica homilética medieval puedan explicarse componentes la teoría de la predicación. Así ocurre en muchas ocasiones, sobre todo en el *prothemata* o introducción (Cátedra, 1994: 171), aunque quizá la mejor manera de estudiar la estructura de los sermones desde el punto de vista práctico y no de las *artes praedicandi* sea analizar los sermones concretos y sacar las consecuencias oportunas (Cátedra, 1994: 173). En el caso de muchos predicadores, la pronunciación como texto oral no significa que no exista un texto escrito previo, bien como redacción definitiva, bien como apuntes. Pedro M. Cátedra estudia los destinatarios de los sermones de San Vicente Ferrer (Cátedra, 1994: 226-251; Deyermond, 1981: 247), predicador éste que distingue bien claramente los destinatarios a los que se dirige, sean cristianos o no, clérigos o no, buenos o malos cristianos, herejes o no, campesinos o habitantes de la ciudad, así como también se dirige a los oyentes en general. Se distinguen, pues, receptores según sus creencias, según su estrato social, o según su condición moral. En los sermones de San Vicente, es muy frecuente la alusión al receptor como "buena gente", muy frecuentemente en los inicios de cada parte de sermón y, por lo tanto, en parte marginal desde el punto de vista semántico pero con evidente nuclearidad pragmática.

El intento de atraer al público podía darse por diferentes procedimientos: elaborar el sermón en verso, división y subdivisión de la materia tratada, recursos fónico-rítmicos, etc., y, por último, la utilización de *exempla* (Alvar, 1991: 90-91). De ser un simple recurso el *exemplum* pasó a convertirse en género bien definido, sobre todo después del apogeo de las órdenes mendicantes franciscana y dominica (Alvar, 1991: 91)

En la práctica homilética esta técnica no se prodigó hasta la llegada de las órdenes mendicantes: "el contacto directo con la gente y

el conocimiento (especialmente entre los franciscanos) de no pocos recursos consagrados por los juglares van a permitirles extraer el máximo provecho a esta nueva forma de argumentación, y serán justamente miembros de las órdenes mendicantes (y sobre todo dominicos) quienes reunirán las colecciones de *exempla* más difundidas en la Edad Media." (Alvar, 1991: 91). Entre las fuentes de los *exempla*, es curioso que empiezan a ser importantes las fuentes de literatura oriental moralizante o didáctico entre mediados del XIII e inicios del siglo XIV, debido seguramente a un intento de renovación de los materiales y al interés cada vez mayor de los nobles por tener una formación adecuada (Alvar, 1991: 93).

Poco a poco, los *exempla* van abandonando el marco del sermón por otro marco de fin moralizante o didáctico parejo pero con tintes más literarios cambiando la estructura de conjunto (Alvar, 1991: 93) hasta el punto de que, a finales del XIII algunas de las recolecciones de *exempla* no tenían finalidad didáctica, sino que se recogen por intereses puramente literarios (Alvar, 1991: 94). Así, el sermón y los *exempla* han proporcionado una guía para obras literarias que van desde las colecciones de *exempla*, pasando por recolecciones de *exempla* en otras obras, incluso de ficción, o la confección de libros por medio de historias con marco al modo de don Juan Manuel. Poco a poco, pues, se están sentando las bases para una estructura literaria plenamente solidificada en la que el *exemplo* no es ya una forma narrativa, sino "una unidad didáctica totalmente habitual en la literatura castellana del siglo XIV" (Gómez Redondo, 1991b: 138). Y es que los *exempla* —que se utilizaban ya a finales de la Antigüedad (Krömer, 1979: 29)— incidían en lo didáctico por la vía de la amenidad y alzando lo individual y particular sobre lo general (Pabst, 1972: 21 y ss.). Los *exempla*,

además, son importantes porque despertaron el gusto por las formas narrativas breves (Pabst, 1972: 22).⁶⁰⁸

Ya en el siglo XV los sermones tuvieron su peso en la composición de algunas obras, aunque estas ya se concebían para una lectura en privado, como se aprecia en *Vençimiento del mundo* de Alonso Núñez de Toledo, que emplea recursos típicos del sermón, y, sobre todo, la obra *Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo. En este caso, el uso de *exempla* tiene, además de la intención didáctica, un propósito de dotar a las obras de mayor realismo (Deyermond, 1981: 248-251).

Hay otra serie de obras didácticas, tanto en latín como en castellano, que proporcionaban *exempla* alfabéticamente, y que, seguramente, podían ser muy útiles a algunos predicadores (Deyermond, 1981: 255), como pueden ser el *Espéculo de los legos* (traducción de la obra del XIII *Speculum laicorum*), el *Libro de los exenplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial.

3. ANÁLISIS DE LOS MACROACTOS LITERARIOS DE FICCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LA PROSA MEDIEVAL

En el presente apartado nos ocuparemos del análisis de los macroactos literarios de ficción en la construcción literaria de la prosa medieval.

Sin embargo, quizá sea útil hacer alguna referencia al paso sobre algún aspecto sobre el tema que puede ser de utilidad. Por ejemplo, respecto a la obra del Rey Sabio, hay algunas cuestiones dignas de reseñar. Según afirma López Estrada (1985: 20), los prólogos que aparecen en las obras históricas de Alfonso X son los primeros escritos

⁶⁰⁸ Para un estudio de los *exempla* en España desde 1100 hasta 1613, consúltese Pabst, 1972: 184-295.

como tales en la literatura castellana. El prólogo, según López Estrada, es fundamental por ser una pieza escrita de primera mano por el escritor, muy lejos de la ficcionalización. Y esta referencia al prólogo es del máximo interés. En su estudio sobre los prólogos e introducciones de la prosa didáctica del siglo XIII, Marta Haro (Haro Cortés, 1997), afirma que en la Edad Media el prólogo es presentativo, no sustantivo, y no mantiene un contacto con el lector (Haro Cortés, 1997: 770). Los prólogos medievales tienen carácter de presentación e intentan la *captatio benevolentiae* preparando al lector para la obra que van a leer (Haro Cortés, 1997: 770-771). Por parte del emisor, ayuda a configura el punto de vista narrativo, y por parte del receptor, da claves para el estudio del receptor (genérico o el rey y sus hijos) (Haro Cortés, 1997: 782). Destacamos la relevancia de esta afirmación, porque en el Renacimiento —y, como obra de transición, en la misma *Celestina*— la configuración de los prólogos como constructos de aparición directa de lectores y autores serán la constante que domine la práctica prologal literaria durante siglos.

Por otro lado, siguiendo con Alfonso X, no es infrecuente encontrar en la obra historiográfica alfonsí recursos formulísticos próximos a los de los juglares en sus intervenciones orales (Menéndez Pidal, 1969a: 16): "E sabet que ante que Nero muriesse, vio algunas señales de su muerte" (*Estoria de España*, cap. 178).

Y, por no dejar en el tintero algún otro asunto de interés al que podría aplicarse nuestro estudio, veamos algunas observaciones válidas para los libros de caballerías.

En el *Libro del caballero Zifar*, por ejemplo, se concita el entretenimiento típico en los libros de aventuras y el didactismo propio de los *exempla* (Deyermond, 1981: 282). El libro, deudor también de la estilística árabe, tiene muchos componentes también de la fraseología y lenguaje formular de la épica, como ocurre con muchos otros libros de

aventuras medievales (Deyermond, 1981: 283). La crítica no se ha puesto de acuerdo en la interpretación del libro (Gómez Redondo, 1991b: 165), desde los autores, como Burke, que piensa que la clave explicativa del libro son las *artes praedicandi*, hasta otros, como Wagner, que no duda del influjo de éstas, pero piensa que la deuda del *Zifar* es mayor respecto a las *artes poeticae* y en la *amplificatio*. Para un compendio de las interpretaciones. Desde luego, y quizá por su carácter primigenio de primera “ficción” (*romance*), es una “novela” de caballerías atípica, en la que aparecen características de otros géneros: fórmulas juglarescas, descripciones hagiográficas, exempla con función didáctica, refranes y proverbios. Es una obra que busca una entidad específica y “cuya forma final dependerá, claro es, de las necesidades y expectativas de recepción que hayan de ser satisfechas.” (Gómez Redondo, 1999: 1371).

La formación del libro sólo se entiende, según Gómez Redondo (1999: 1375-1376) si se tiene en cuenta que es una obra de dimensión oral creada para ser leída ante un público y que, por tanto, transforma su disposición textual según las condiciones de recepción, dado que los oyentes tienen que mirarse en el espejo de la obra y reconocerse en él, por lo que todo depende del recitador y organizador del texto, por lo que el libro no surge de una sola redacción, sino de un entramado textual cambiante.

En uno de los prólogos se establecen las relaciones entre los bloques de la obra y la actividad del receptor, lo que supone la unión entre el nivel de la realidad y el de la ficción, que Gómez Redondo explica por medio de un esquema (Gómez Redondo, 1999: 1389):

AUTOR → composición de la obra	RECEPTOR → conclusión de la obra
A) Justificación del "traslado"	D) Justificación de la ficción
B) Necesidad de la "enmienda"	E) Necesidad de "acabar la buena obra"
C) Definición del "saber" como estructura abierta	F) Valoración del "seso natural" frente a "ciencia"

3.1 DON JUAN MANUEL Y *EL CONDE LUCANOR*

Don Juan Manuel⁶⁰⁹ es un gran elaborador literario y con fortísima conciencia autorial (Romera Castillo, 1980b: 34-38; López Estrada, 1983: 189-192; Gómez Redondo, 1987: 25; cf. Sotelo, 1993: 23-24; Orduna, 1994: XXV; Serés, 1994: XLVII), pero en su obra, que se erige fundamentalmente sobre la conciencia del “libro”, se puede rastrear, también, una gran importancia de las fuentes orales (Deyermond, 1991e). Este autor debe mucho a la orden de los dominicos (Deyermond, 1981: 241), pero también a la orden de los franciscanos (cf. Serés, 1994: 328-329). Destaca también una actitud respecto a la obra literaria partidaria de una interpretación cerrada, muy lejana de la concepción aperturista del Arcipreste de Hita (Díez Borque y Ena, 1980: 129-130). En un principio, el ‘yo’, en las obras de Don Juan Manuel, es tomado para avalar una experiencia personal aducida como ejemplo. A esta etapa, le seguida otra en la que el ese yo personal evoluciona hasta ir configurando su original autobiografía literaria, eje central de su obra (Orduna, 1982). En el *Libro de los estados* (entre 1328 y 1330) Don Juan Manuel nos presenta su autobiografía en boca de Julio. En el *Libros de las Armas* es él mismo el que habla de la historia familiar, y en la tercera de sus partes es donde la autobiografía llega a su máxima expresión. El tratamiento de “la voz que relata o adoctrina” en la obra de don Juan Manuel ha seguido siendo estudiada por Germán Orduna (Orduna, 1994: XIV-XVI). Según Orduna, el yo personal y biográfico del autor no es el mismo que la voz de ese autor que relata y adoctrina. Don Juan Manuel, cuya voz más genuina aparece en alguno de sus prólogos (yo, don Juan, hijo del

⁶⁰⁹ Remitimos a Serés (1994: XXXIII) para asuntos como la fecha y el proceso de composición del *Conde Lucanor*, así como para el resto de su producción y la evolución de la misma, o las cuestiones referentes a género y contexto literario (Serés, 1994: XLVIII y ss.).

infante don Manuel”), es plenamente consciente del artificio, al insertar en el *Libro de los estados* o en *El Conde Lucanor* a don Juan Manuel mediante alguna fórmula (“compuse el libro”, “començaré la materia...”). En el caso de *El Conde Lucanor*, el artificio aparece en el marco novelesco y es aprobador y garante de los versos finales de los ejemplos.⁶¹⁰

La obra manuelina establece, pues, un “pacto de ficción” entre el autor y sus lectores (Orduna, 1994: XVI y ss.). En el prólogo en primera persona del *Libro de los enxiemplos* va dirigido a un interlocutor anónimo de carácter ficticio⁶¹¹ (“Et fazer vos he algunos enxiemplos por que lo entendades mejor”) y prefigura el tipo de lector al que va dirigido el libro (“los que lo leyeren si por su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que y fallaren, será bien; et aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro...”). Y cierra el prólogo dirigiéndose de modo no expreso a ese interlocutor narrativo anónimo. El “pacto de ficción” se establece, por lo tanto, ya desde el margen inicial que supone el prólogo de una obra —y, dentro de él, en los márgenes inicial y final— para introducirnos en la convención narrativa de cada ejemplo, sabedores de que la voz se ha desdoblado en el interior de la secuencia narrativa no sólo como testigo, sino como responsable —esta vez “ficticio”— de su composición. Posteriormente, la segunda parte hace de Patronio ese focalizador, y continuará siéndolo en las partes siguientes, debido probablemente a que la parte proverbial del libro es tan sólo una enumeración de

⁶¹⁰ “El hombre histórico don Juan Manuel sólo nos interesa en la medida que explica la imagen que aparece en su obra literaria, donde el yo personal se instala como referencia constante sumiendo cambiantes máscaras y roles que se superponen, se suplantán en forma sorprendente y crean un juego de espejos que refractan una imagen autoral inasible a veces y sugerente siempre, construyendo una manera peculiar de *mise en abyme*. Gran parte del hechizo que don Juan Manuel ejerce como personalidad literaria reside en este juego narrativo de voces intra y extradiegéticas tras las cuales se vislumbra un yo poderoso cuya máscara más sutil parece identificarse literariamente en ‘yo don Johán, fijo del infante don Manuel...’.” (Orduna, 1994: XVI).

⁶¹¹ Las citas están tomadas de Orduna, 1994: XVI-XVII.

sentencias privadas del empaque narrativo de la primera parte (cf Serés, 1994: XLI).

La relación del Autor con el Libro (Orduna, 1994: XXVII-XXIX) es un elemento prototípico de la creación literaria de don Juan Manuel: el proceso de escritura del libro mismo, la compilación y ampliación, la aprobación de los materiales desde una voz que es la suya, pero no es “su” voz autobiográfica no tiene precedentes en nuestra historia literaria. Del proceso de intervención de Alfonso X al de don Juan Manuel media un proceso de mucha mayor voluntad y vitalidad. Como afirma Germán Orduna de manera magistral, “Don Juan Manuel se textualizó para siempre en su obra y a la vez creó el espacio literario del autor ordenando la factura material de sus libros.” (Orduna, 1994: XXIX) La incorporación de “un personaje casi ajeno a la narración” (Serés, 1994: LVI) es novedosa, pero la gran innovación manuelina es la de establecer una figura mediadora entre “la ficción del relato y la realidad y circunstancias del lector” (Serés, 1994: LVII; cf. p. LXXXII) equivalente a la realizada entre Patronio y el Conde en el interior del ejemplo.⁶¹² Así, el marco en *El Conde Lucanor* no es, de ningún modo, prescindible, sino que se erige en fundamento último de la narración (Serés, 1994: LVIII).

Don Juan Manuel es deudor la orden de los dominicos en su intención didáctica por medio del *exempla*, y esta orden también le influyó para interesarse por las técnicas de los manuales de predicación (Deyermond, 1981 : 241-243; Gómez Redondo, 1991b: 138-139). De hecho, las obras en las que encontramos una estructura con marco, como el *Libro de los Estados*, el *Libro del caballero et del escudero* y el *Libro del Conde Lucanor*, consiguen, por medio del diálogo “integrar al receptor en el material didáctico.” (Gómez Redondo, 1991b: 141).

⁶¹² Patronio y don Juan, por tanto, funcionan como puentes (ficticio y real, respectivamente) entre las instancias narrativo-didácticas y el lector.” (Serés, 1994: LVIII).

En *El Conde Lucanor*, Don Juan Manuel consigue la unidad narrativa gracias al *exemplum*, que convierte los aspectos concretos de la existencia del creador en signos de intención didáctica (Sotelo, 1993: 37 y ss.; Gómez Redondo, 1987, 31-32; 1998: 1148-1159) pero introduciendo en el uso de los ejemplos notables novedades formales (Serés, 1994: LIV-LV). Esta obra tiene una organización tripartita que evidencia un alto grado de sofisticación en su entramado estructural (Gómez Redondo, 1987, 39-42; 1991b: 142; cf. Romera Castillo, 1980b: 12-18; Sotelo, 1993: 46-52).⁶¹³ El esquema aportado por Gómez Redondo es el siguiente:

1. Introducción. Plano de la realidad humana.
 - 1.1 Presentación del narrador.
 - 1.2 Exposición del problema por el conde Lucanor.
 - 1.3 Asunción del caso por Patronio.
2. Núcleo. Ficción literaria.
 - 2.1 Presentación.
 - 2.2 Desarrollo.
 - 2.3 Desenlace narrativo.
3. Aplicación. Ficción didáctica.
 - 3.1 Conexión de Patronio con el problema inicial.
 - 3.2 Solución mostrada por Patronio.
 - 3.3 Conclusión del narrador.

En esta estructura, compuesta por el marco, la historia y los versos finales, a nosotros nos interesa, sobre todo, el primer y tercer elementos, cercanos a la periferia semántica pero de trascendental importancia pragmática.

El marco tiene una importancia meramente funcional (Sotelo, 1993: 48), pues sirve de engarce entre los relatos a la vez que los abre y los cierra.

El marco inicial (Sotelo, 1993: 49-50) tiene la siguiente organización: a) una frase introductoria, b) el inicio del diálogo en el que el Conde plantea un problema a Patronio siempre desde la óptica

⁶¹³ “Es preciso señalar que una de las aportaciones más geniales de don Juan Manuel a la evolución de las formas narrativas consiste en esa independencia reflexiva de que se dota a unos personajes, que quedan convertidos en enlaces con la conciencia del lector. Es decir, don Juan Manuel monta una ficción de la que él participa, porque para ello se nombra al final de cada ‘ejemplo’ en calidad de observador [...]; participa, pero no interviene: deja que sean sus personajes los que actúen y presenten, por medio de diálogos, la imagen del mundo que el lector ha de conocer.” (Gómez Redondo, 1987: 39)

personal, c) la respuesta de Patronio iniciada por un vocativo (“Señor conde Lucanor...”), seguida por un tópico de humildad y con un anticipo de la solución didáctica y de la historia; d) breve aparición del narrador.

El marco final (Sotelo, 1993: 50-51) se distribuye en dos partes: a) vuelta al problema inicial seguida de la solución y la parte didáctica del ejemplo; b) señalización del límite del marco, en el que el narrador cierra el ejemplo y da paso al “autor” para que rubrique el ejemplo con los versos de la moraleja.

En los versos finales (Sotelo, 1993: 52) interviene el propio “autor”, mediador entre la narración y el lector.

Ya por último, hemos de consignar la división estructural del libro (Serés, 1994: LXV y ss.), que puede segmentarse en tres secciones de disposición jerárquica según los temas, los fines y el público específico (cf. Gómez Redondo, 1987: 216, 219) al que se dirigen: ejemplos, proverbios, doctrina. La dos primeras tratan temas seculares (vida, hacienda, honra, estado) y la última el tema religioso de la salvación. Así, los ejemplos de la primera parte se correspondan con el alma vegetativa, la voluntad y el mundo; la segunda parte (Libro segundo, II-IV) trata de la razón, y recurre a las *sententiae* mientras que la tercera sección estaría dedicada a los argumentos doctrinales.

Empezando ya el estudio de los macroactos de ficción en el libro, comenzamos con el *Prólogo general*, redactado en primera persona, que debía encabezar sus *Obras completas*. En él, don Juan Manuel destaca la valoración de la obra bien hecha, que le impulsa a la edición de un volumen que lo distancie de malas ediciones.

“Et recelando yo, don Johán, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes et porque yo he visto que en el trasladar acaece muchas vezes lo uno por desentendimiento del escrivano o porque las letras semejan unas a otras, que en trasladando el libro porná una razón por otra en guisa que muda toda la entención et toda la sentencia et será traydo el que la fizo non

aviendo y culpa; et por guardar esto quanto yo pudiere fizi fazer este volumen en que están escriptos todos los libros que yo fasta aqui he fechos”

El prólogo finaliza dirigiéndose a los lectores, a los que les pide que, si encuentran un error comprueben que están revisando el ejemplar cotejado por el autor. Y acaba con el recurso retórico de la falsa modestia, propio del inicio de las obras:

“Et ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mi la culpa fasta que vean este volumen que yo mismo concerté. Et desque lo vieren, lo que fallaren que es y menguado non pongan la culpa a la mi entención, ca Dios sabe buena la ove, mas pónganla a la mengua del mi entendimiento, que erró en dos cosas: la una, en el yerro que y fallaren; et la otra, porque fue atrevido a me entremeter en fablar en tales materias entendiendo la mengua del mio entendimiento et sabiendo tan poco de las scripturas commo aquel que, yo juro a Dios verdat, que non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona.

Et pues es fecho este prólogo et esta protestación, de aquí adelante començaré a fablar la materia de los libros.”

En suma, este prólogo mantiene la estructura típica en el que el ‘yo’ más cercano al autor se dirige explícitamente a los lectores. Además del citado tópico propio del exordio, lo más reseñable en este preliminar es la fuerte conciencia de autoría que se desprende en la obra manuelina, y su carácter profundamente libresco. Por último, convendría no olvidar que tras la palabra “concerté” se presupone la labor de interpretación-mediación de los copistas que precisan la ulterior tarea de cotejo por parte del autor.

La obra va seguida de un anteprólogo, que viene a ser una segunda parte del prólogo anterior. La novedad respecto al que le antecede es su composición en tercera persona (“Este libro fizo don Johán, fijo del muy noble infante don Manuel”)⁶¹⁴, y que ahora declara el sentido didáctico de la obra por medio de los ejemplos. Por lo demás, vuelve a repetir su

⁶¹⁴ Tal desplazamiento podría deberse a que don Juan Manuel no fuese el autor de este prólogo, como afirma Serés en las notas a su edición (Serés, 1994: 7).

preocupación por la transmisión de su obra y el tópico de la falsa modestia típico del exordio teniendo en cuenta a los lectores.⁶¹⁵

El próximo segmento de la obra es el prólogo propiamente dicho, en el que se retorna a la primera persona (“yo, don Johán, fijo del infante don Manuel”) y en el que los receptores quedan representados por la segunda persona del plural (“fallaredes”, “fazervos”, “entendades”, “podedes entender”), para pasar luego a una apelación indirecta, con alguna vacilación entre el *oír* y el *leer*.⁶¹⁶ Además de los elementos comentados en los dos preliminares anteriores, sobresale aquí el ajuste a las capacidades de distinto tipo de lectores y la declaración expresa de la forma dialogada del libro y de los personajes del mismo:

Et pues el prólogo es acabado, de aquí adelante començaré la manera del libro, en manera de un grand señor que fablava con un su consegero. Et dizían al señor conde Lucanor, et al consegero, Patronio.

En suma, los preámbulos del libro confirman la presencia explícita de los autores con sus receptores. Además, manejan los tópicos para hallar una mejor disposición de éstos para la correcta lectura del libro y les informan de la estructura del mismo.

⁶¹⁵ Bien es cierto que el tópico también tiene otra justificación: la preocupación de que su libro llegue a más lectores tiene una indudable conexión con la labor divulgadora de los dominicos y de los franciscanos (cf. Serés, 1994: 329).

⁶¹⁶ “entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren”, “et los que lo leyeren si por su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que y fallaren, será bien; et aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas provechosas que son y mezcladas, et aunque ellos non lo deseen aprovecharse an dellas”, “Et Dios, que es cumplido et complidor de todos los buenos fechos, por la su merçed et por la su piadat, quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen de'l a serviçio de Dios et para salvamiento de sus almas et aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Johan, lo digo a essa entención. Et lo que y fallaren que non es tan bien dicho, non pongan la culpa a la mi entención, mas pónganla a la mengua del mio entendimiento. Et si alguna cosa fallaren bien dicha o provechosa, gradéscanlo a Dios, ca Él es aquél por quien todos los buenos dichos et fechos se dizen et se fazen”

PRIMER BLOQUE: PRIMERA PARTE (EJEMPLOS)

El marco inicial de la primera parte sigue una pauta estructurable en siete secuencias:

- a) Plano de la emisión: narrador. El narrador presenta una frase introductoria en la que cuenta que el conde Lucanor y Patronio están hablando.

Plano de la recepción (implícito): los lectores.

- b) Plano de la emisión: conde Lucanor. El conde expone un problema desde el punto de vista personal y pide consejo a su ayo.

Plano de la recepción: suele estar explícito (“Patronio...”)

- c) Plano de la emisión: Patronio. El criado asume el caso. A veces recurre al tópico de la modestia y anticipa la solución.

Plano de la recepción: conde Lucanor (“Señor (conde Lucanor)”)

- d) Plano de la emisión: narrador. Por medio del estilo indirecto, el conde le pide a Patronio que le cuente el ejemplo (“El conde Lucanor le preguntó cómo fuera aquello”).

Plano de la recepción (implícito): los lectores.

- e) Plano de la emisión: Patronio. [El narrador lo explicita introduciendo el estilo directo].

Plano de la recepción: conde Lucanor (“Señor (conde Lucanor)”).

Inmediatamente, introduce el ejemplo y salimos del marco inicial.

El marco final tiene dos momentos:

- a) Plano de la emisión: Patronio. El criado conecta el ejemplo con el problema inicial y muestra la solución

Plano de la recepción: conde Lucanor (“Et vós, señor (conde Lucanor)”...”)

- b) Plano de la emisión: narrador.

Plano de la recepción (implícito): los lectores.

En estilo indirecto, el conde aprueba la conveniencia del ejemplo para el caso individual propuesto. Esa es la señal del fin del marco.

Por último, la conclusión está compuesta por los siguientes elementos:

a) Plano de la emisión: narrador. Don Johán aprueba el interés del ejemplo y lo hace escribir en el libro (v. gr., “Et porque don Johán tobo éste por buen exiemplo fizolo escribir en este libro et fizo estos viessos que dicen assí”

Plano de la recepción (implícito): los lectores.

b) Plano de la emisión: don Johán, el “autor” que media entre la narración y el autor, que es e productor de los versos de la moraleja.

Plano de la recepción (explicito): el receptor en general, en segunda persona del singular o del plural.

c) Plano de la emisión: narrador. Conecta este capítulo con una miniatura expuesta a continuación (cf. Gómez Redondo, 1987: 68n.; Serés, 1994: 22n.) (v. gr., “Et la estoria deste exiemplo es esta que sigue”

Aunque aparentemente el juego de categorías de la enunciación y de la recepción no es muy llamativo, es digno de destacar el complejo engranaje de dichas categorías en la obra. Por un lado, tenemos al autor real, don Juan Manuel, como autor de la obra que dirige ésta, como es natural, a los lectores. En segundo lugar, tenemos ese gran hallazgo manuelino que es el “autor” don Johán, que, por un lado, es mediador-intérprete de los diálogos y ejemplos sostenidos entre el conde Lucanor y su criado, con la función ulterior de determinar los elementos para la composición del libro, y, por otro lado, es productor y responsable directo de los versos finales de cada ejemplo. En tercer lugar, tenemos al narrador, que engarza en

tercera persona toda la historia. Y, por fin, el conde Lucanor y, sobre todo, Patronio, a quienes les corresponde sostener ese tejido textual con sus intervenciones concretas.

SEGUNDO BLOQUE: SEGUNDA, TERCERA Y CUARTA PARTES (PROVERBIOS)

Como se ha apuntado antes, este segundo bloque supone, una vez tratados los asuntos mundanos por medio de los ejemplos, el salto al análisis del entendimiento humano.⁶¹⁷ Esta mutación lleva aparejada una mayor elaboración retórica y un incremento en el grado de dificultad. Así, se abandonan los ejemplos (palabras “falagueras” o “assaz llanas et declaradas”) para utilizar los proverbios o sentencias. El público, consiguientemente, ha de ser más selecto, como lo prueba el que dedique la segunda parte a Jaime de Jérica.

Todos estos elementos quedan explícitos en el preliminar de la segunda parte, que oficia a manera de prólogo con todos los elementos típicos. aparición del “autor” en primera persona “Después que yo, don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murcia, ove acabado este libro del conde Lucanor et de Patronio que fabla de enxiemplos”, dirección a un público oyente o lector en segunda persona del plural (“avedes oído”) o de forma impersonal, estableciendo como “lector modelo” a Jaime de Jérica.⁶¹⁸

⁶¹⁷ “salvación de las almas, provecho de los cuerpos, mantenimiento de las honras y los estados” (Serés, 1994: 226).

⁶¹⁸ “ los que fueran de tan buen entendimiento como don Jaime, que las entiendan muy bien, et los que non las entendieren non pongan la culpa a mí, ca yo non lo quería fazer sinon como fiz los otros libros, mas pónganla a don Jaime, que me lo fizo assi fazer, et a ellos, porque lo non pueden o non quieren entender.”; “et a pro de los que lo leyeren et lo oyeren, et guarde a mí de dezir cosa de que sea reprehendido. Et bien cuidado que el que leyere este libro et los otros que yo fiz, que pocas cosas puedan acaesçer para las vidas et las faziendas de los omnes, que non fallen algo en ellos, ca yo non quis' poner en este libro nada de lo que es puesto en los otros, mas qui de todos fiziere un libro, fallarlo ha ý más complido.”; “Et la manera del libro es que Patronio fabla con el Conde Lucanor segund adelante veredes.”

Por lo demás, la compleja estructura de los ejemplos del primer bloque se simplifica aquí mucho más en la segunda parte, pues el marco inicial —el marco final ha desaparecido— se da sólo al principio, escoltando las sentencias. Así, el elemento introductor es el siguiente:

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, yo vos fablé fasta agora lo más declaradamente que yo pude, et porque sé que lo queredes, fablarvos he daquí adelante essa misma manera, mas non por essa manera que en el otro libro ante deste.

“Et pues el otro es acabado, este libro comiença assí:”

La tercera parte de este segundo bloque⁶¹⁹ sigue con esa tendencia de simplicidad respecto al primer bloque. No obstante, es digna de destacar en el marco inicial recupera algo de complejidad con la intervención en el diálogo del conde Lucanor, que había desaparecido en la parte anterior. Sin embargo, lo más reseñable es la paulatina usurpación de la responsabilidad narrativa, antes a cargo del narrador o del autor —que han desaparecido por completo, y ahora a cargo de Patronio:

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, después que el otro libro fue acabado, porque entendí que lo queriades vós, començé a fablar en este libro más avreiado et más oscuro que en el otro. Et como quier que en esto que vos he dicho en este libro ay menos palabras que en el otro, sabet que non es menos el aprovechamiento et el entendimiento deste que del otro, ante es muy mayor para quien lo estudiare et lo entendiere; ca en el otro ay cincuenta enxemplos et en éste ay ciento. Et pues en el uno et en el otro ay tantos enxemplos, que tengo que devedes tener por assaz, parece que fariades mesura si me dexásedes folgar daquí adelante.

-Patronio -dixo el conde Lucanor-, [...]nunca dexaré de vos afincar que me amostredes lo más que yo pudiere aprender de lo que vós sabedes.

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, pues veo que tan buena razón et tan buena entençión vos muebe a esto, dígovos que tengo por razón de trabajar aún más, et dezirvos he lo que entendiere de lo que aún fata aquí non vos dixes nada. Ca dezir una razón muchas vegadas, si non es por algún provecho señalado, o paresçe que cuida el que lo dize que aquel que lo ha de oír es tan boto que lo non puede entender sin lo oír muchas vezes, o paresçe que ha sabor de fençhir el libro non sabiendo qué poner en él. Et lo que daquí adelante vos he a dezir comiença assí:

⁶¹⁹ Puede concluirse, pues, que en este bloque el plano de la enunciación tiene como garante a Patronio en la segunda parte, mientras que el plano de la recepción corresponde al conde Lucanor. En la tercera y cuarta partes, aunque el plano de la enunciación recae sobre todo en Patronio, el conde Lucanor, que es el receptor principal también desempeña el papel de emisor en el diálogo.

Este esquema vuelve a repetirse en la cuarta parte:

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, porque entendí que era vuestra voluntat, et por el afincamiento que me fiziestes, porque entendí que vos moviades por buena entençión, trabajé de vos dezir algunas cosas más de las que vos avía dicho en los enxiemplos que vos dixen en la primera parte deste libro en que ha çinquenta enxiemplos que son muy llanos et muy declarados; et pues en la segunda parte ha çient proverbios et algunos fueron ya quanto oscuros et los más, assaz declarados; et en esta tercera parte puse çinquenta proverbios, et son más oscuros que los primeros çinquenta enxiemplos, nin los çient proverbios. [...]

-Patronio -dixo el conde-, ya vos he dicho que por tan buena cosa tengo el saber, et tanto querría de'l aver lo más que pudiesse, que por ninguna guisa nunca he de partir manera de fazer todo mio poder por saber ende lo más que yo pudiere.

[...]

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, pues assí es, et assí lo queredes, yo dezirvos he algo segund lo entendiere de lo que fasta aquí non vos dixen, mas pues veo que lo que vos he dicho se vos faze muy ligero de entender, daquí adelante dezirvos he algunas cosas más oscuras que fasta aquí et algunas assaz llanas. Et si más me afincáredes, averos he a fablar en tal manera que vos converná de aguzar el entendimiento para las entender.

-Patronio -dixo el conde-, bien entiendo que esto me dezides con saña et con enojo por el afincamiento que vos fago; pero como quier que segund el mio flaco saber querría más que me fablássedes claro que oscuro, pero tanto tengo que me cumple lo que vós dezides, que querría ante que me fablássedes quanto oscuro vós quisierdes, que non dexar de me mostrar algo de quanto vós sabedes.

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, pues assí lo queredes, daquí adellante parad bien mientes a lo que vos diré.

TERCER BLOQUE: QUINTA PARTE (DOCTRINA)

En este tercer bloque, dedicado a la doctrina, ya no se emplean ejemplos ni proverbios, sino argumentos. A partir de lo dicho en los dos bloques precedentes, ahora la complejidad conceptual intenta aliviarse con la claridad, pero también con la extensión de los mecanismos expositivos.

Patronio vuelve a hacerse cargo de la responsabilidad del relato. Lo curioso es que esta “intromisión” del criado no se debe a un “olvido” por parte del autor de su responsabilidad compositiva, pues engarza lo declarado ahora con lo expuesto por don Johán (“Et esto diré aquí, porque non fabla en ello tan declaradamente en el dicho libro que don Johán fizo”), ficcionalizándolo y convirtiendo la obra en una auténtica

obra de “ingeniería enunciativa”. Se encarga, incluso, de enlazar temática y estructuralmente esta última parte con la primera. Lo más destacable de este tercer bloque es que el criado es el único responsable del plano de la emisión, con el conde Lucanor como receptor, e incluso se explaya por extenso tanto en el bloque introductorio como en el núcleo temático de esta quinta parte que cumple la función típica del prólogo y, por lo tanto, debía ser responsabilidad del “autor”.

El libro concluye con el marco final del tercer bloque y de la obra:

Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxiemplos et proverbios que son en este libro, vos he dicho assaz a mi cuidar para poder guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado, et, loado a Dios, segund el mio flaco entendimiento, tengo que vos he cumplido et acabado todo lo que vos dixere.

Et pues assí es, en esto fago fin a este libro.

Esta última frase parece responder a Patronio, y con ella finaliza el papel de mediador con el autor. Éste retoma las riendas del libro en el *explicit*: “Et acabólo don Johan en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil et CCC et LXX et tres años.”

3.2 LA INFLUENCIA DE LOS SERMONES Y LOS *EXEMPLA*: ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO Y EL *ARCIPRESTE DE TALAVERA*

La evidencia máxima de los ejemplos como integrantes de los sermones es el *Arcipreste de Talavera* (1438) de Martínez de Toledo, cuya estructura tiene una marcada técnica sermonística (Gerli, 1976; Gerli, 1987: 22, 31; Deyermond, 1980h: 392; Gómez Redondo, 1991b: 147). Esta sofisticación pone al alcance la posibilidad de mayores logros narrativos en obras posteriores.

Alfonso Martínez de Toledo había recibido una sólida formación académica, y en su obra utiliza y aplica multitud de fuentes didácticas (Gerli, 1987: 15-16, 28-33)

El *Arcipreste de Talavera* de Alonso Martínez de Toledo parece que estaba pensado para ser leído en silencio individualmente o en voz alta para un grupo de oyentes reducido, pero no predicado a una comunidad de fieles (Lomax, 1969).

Michael Gerli dedica el cuarto capítulo de su magistral libro sobre el *Arcipreste de Talavera*, "The 'Whip' and the Pulpit" (Gerli, 1976: 77-107) a estudiar la relación del Corbacho con el sermón.

Alfonso Martínez de Toledo concibió y escribió su obra teniendo en cuenta la homilética, que en España habían llegado a su cenit (Gerli, 1976: 77). Michael Gerli estudia la relación de la primera parte del Corbacho con la estructura del sermón. Según este autor, la primera parte de la obra es un auténtico sermón que sigue, por un lado, el esquema estructural del sermón universitario medieval a la luz de las *artes praedicandi*, y, por otro, la práctica cotidiana de los predicadores normales de corte popular (Gerli, 1976: 77-78).

Por ejemplo, la primera parte contiene invocaciones a la ayuda divina, lo mismo que los sermones, aunque no siga al *protema*, sino que la obra comienza con esa oración (Gerli, 1976: 78-79).

Después de la introducción, Alfonso Martínez de Toledo pasa al tema, dividiéndolo, como era preceptivo en la preceptiva, en división, subdivisión y amplificación. Las oraciones como *divisio extra* estaban destinadas a una audiencia que reunía tanto a clérigos como a juristas y servían para instruir tanto a los eruditos como a los iletrados. La obra, pues, sigue el principio general de las *artes praedicandi* en cuanto a la estructura general, pero desecha el paradigma del método universitario y su *divisio intra* (Gerli, 1976: 80). El tema va teniendo sus variaciones, en el sentido musical del término, concretadas en subtemas (Gerli, 1976: 80-81).

En la primera parte, en los capítulos I-XVIII, realiza las primeras variaciones sobre el evangelio de San Mateo (22, 37). En el primer capítulo utiliza un método lógico dialéctico que llegará a la síntesis del argumento (Gerli, 1976: 81). El capítulo IX utiliza esa misma estructura analítica, y repite ideas y palabras. Los procedimientos metodológicos, dialécticos y retóricos siguen la pauta de los sermones para lograr la persuasión moral (Gerli, 1976: 82). También encuentra Gerli similitudes de autoridades y de argumentos contra la concupiscencia en el capítulo XVI de la obra con un manual derivado de una obra de ejemplos y argumentos para predicadores como era el *Speculum Laicorum* (Gerli, 1976: 82-83). Así, estos tres capítulos representativos de la primera parte muestran la construcción de un tema bíblico (Mateo, 22, 37) con sus correspondientes variaciones, al modo de los sermones con su texto y comentario (Gerli, 1976: 83).

El capítulo XVIII constituye un punto de tensión: "this technique of ending a section of thematic variations while at the same time preparing the audience (in the *Whip's* case, the reader) for further, though secondary development of the central idea is quite common in pulpit oratory and indicative of the rhetorical care with which sermons were composed (Gerli, 1976: 84).

En el capítulo XIX hay una introducción a unas nuevas variaciones del texto de Mateo, 22, 37 (Gerli, 1976: 84).

La estructura de la primera parte de la obra se complica aún más: "Much like the subdivisions of the university sermons, several of the sections in this new unit of tautologies are variations on the variations found in chapters I-XIII (Gerli, 1976: 85). Esta concordancia temática concéntrica, a modo de espiral, es evidente en las primeras variaciones, de los capítulos I al XVIII, del tema comparado con sus variaciones secundarias, que aparecen en los capítulos XX al XXIX (Gerli, 1976: 85).

Así que la primera parte del Arcipreste de Talavera, que podría parecer amorfa en una primera lectura, aparece con una estructura temática precisa si se mira bajo el prisma de la estructura del sermón (Gerli, 1976: 85).

En los capítulos XXX al XXXVI aparecen las terceras variaciones (Gerli, 1976: 86-87). El final del sermón se da en el capítulo XXXVII con un "amén", y ahora se realiza una recapitulación o conclusión.

Gerli concluye (Gerli, 1976: 86-87), por lo tanto, que esta primera parte sigue la estructura del sermón, aunque a veces tenga más en cuenta el sermón popular que las reglas del sermón dictadas en la Universidad. Además, las cuatro partes de la obra están tramadas con temas, motivos, dicción y estilo propios de la predicación medieval (Gerli, 1976: 86).

Respecto a la tensión entre el impulso latinizante y el elemento folclórico en el estilo de libro (Gerli, 1976: 87-88), Michael Gerli piensa que ambos elementos se encuentran deliberadamente unidos en un estilo único, cuyo motivo sería llegar a una audiencia variada y diversa. Siguiendo con ideas de von Richthofen, Gerli muestra exclamaciones para suscitar emoción en el lector al modo de los predicadores de los sermones (Gerli, 1976: 90-91) con una clara intención pedagógica de busca de atención al público. También usa *exempla* que, en las homilías, eran un recurso para llegar a lo abstracto partiendo de lo particular y concreto.

Recapitulando, Gerli afirma:

"In summation, the *Whip* reflects the most profound and enduring stylistic, thematic, and structural influence of the pulpit. It is a work [...] that closely follows the example of preaching as set forth in the *artes praedicandi* [...] and popular sermons of the late Middle Age. Martinez's familiarity with homiletic themes and techniques is not surprising, especially if his canonical university education, clerical status, and self-confessed visits to the Crown of Aragon [... reino en el que existían excelentes predicadores como Ramón Llull o Vicente Ferrer] are taken into account. Even if the Archpriest did not study the arts of preaching first hand (a doubtful conjecture), he would simply have had to listened to sermons in order to grasp their style, structural principles, themes and formulae. Whatever the case may be, given his great interest in religious polemicals associated with the Dominicans and Franciscans, the two great

preaching orders, it is not unreasonable to assume that Martínez de Toledo was impressed by the didactic, as well as artistic potentials of pulpit oratory, and utilized its methods in writing the *Archpriest of Talavera*"
(Gerli, 1976: 107)

Desde el punto de vista pragmático-sintáctico, la obra tiene una forma autobiográfica, aunque ya sabemos que a veces el autobiografismo no es sino una maniobra didáctica (Gerli, 1987: 21n.) que quiere englobar el aspecto de autoridad con los matices de la experiencia. La obra supone un diálogo constante con el "tú" del receptor (Gerli, 1987: 21-22). Según Michael Gerli, Martínez de Toledo consigue crear una dualidad inherente desde el punto de vista estilístico (Gerli, 1987: 33-37), por la cual el autor utiliza un estilo popularizante en los elementos narrativos de los *exempla*, mientras que emplea un estilo latinizante en las partes pragmáticas en las que el "autor" se dirige al lector. Esta simbiosis de lo pragmático y lo semántico consiguen "estirar" el horizonte de recepción real de la obra a un público más amplio:

"Una dualidad inherente caracteriza el estilo de *Arcipreste de Talavera*. Por un lado existe una tendencia latinizante que domina las partes en que el narrador se dirige directamente al lector (aquí abundan el hipérbaton, el cultismo, y una estructura periódica de la oración estrechamente ligada a la estudiada estilística del latín medieval); y por otro hay una fuerte tendencia al popularismo verbal que casi siempre se reserva para los *exempla* (aquí aparecen todo género de barbarismos, proverbios, locuciones vulgares, y habla coloquial directa). Aunque a primera vista esta dialéctica lingüística puede parecer grotesca y desconcertante al lector moderno, en realidad tiene una razón de ser que va hasta el meollo del problema de la literatura didáctica en la Edad Media: la necesidad de comunicar con el público más variado posible. La simbiosis de lo erudito y lo popular en el estilo de esta obra refleja el cuidadoso estudio de la psicología de las masas que practicaban los predicadores medievales. Por medio del estilo heterogéneo típico de los sermones, Martínez de Toledo aspiraba a comunicar su condenación del amor mundano tanto a los letrados más eruditos como a los lectores más ingenuos.

El estilo dualístico del Corbacho coincide, incluso, en algunos aspectos mínimos con lo recomendado por los *artes praedicandi* medievales (los manuales 'de preceptiva homilética). Este es el caso, por ejemplo, del frecuente empleo de la prosa rimada; la abundancia de las preguntas retóricas; la proliferación de exclamaciones; el preponderado uso de largas enumeraciones de verbos, sustantivos y adjetivos sinónimos, y la repetición insistente de palabras e ideas que aparecen a través de toda la obra del arcipreste. En fin, la estilística del libro depende en alto grado de la retórica y teoría del sermón así como fueron desarrolladas durante la baja Edad Media.

Gerli, 1987: 33-34)

La presencia de la instancia emisora y receptora en el *Arcipreste de Talavera* es tan frecuente que resulta imposible una reproducción por extenso de su aparición.

El mismo prólogo comienza con un *incipit* en el que aparece, como es habitual, el nombre del autor, el título del libro y la fecha de finalización del libro: “Libro / compuesto por Alfonso Martínez de Toledo / Arcipreste de Talavera en hedat suya de / quarenta annos, acabado a quinze de / março anno del nacimiento del / nuestro salvador Ihesu X.º de mil / e quatroçientos e treinta e / ocho annos. Sin bautismo sea / por nombre llamado / Arcipreste de Talavera / donde quier que / fuere llevado.” En el prólogo la primera persona se identifica ya con el nombre real del autor, y aparecen elementos fundamentales del carácter de recepción del libro, porque se refiere a una transmisión escrita (“aquellos que les pluguiere leerlo”) y verbos en los que la función ilocutiva engloba a emisor y receptor como *decir*. Además de alguna otra referencia al receptor de manera general, se constituye ya desde el principio del libro al receptor como una segunda persona, cuya apelación será constante a lo largo de todo el libro. Otra característica que destaca, ya desde el principio, es que la enunciación y recepción en la estructura sintáctica del libro aparece de manera mucho más personal y privada que en las dos obras anteriores que han sido objeto principal de nuestro trabajo. Creemos que el *Cantar de Mio Cid* pretendía llegar a la colectividad, que Berceo quería apelar a la instrucción individual sin perder ese matiz colectivo, y que Martínez de Toledo tiene previsto llegar a la individualidad a través del ejemplo y la reflexión. Ello, en principio, no casaría del todo con la influencia del sermón medieval, compuesto para su recitación pública, pero la obra, escrita ya en el otoño de la Edad Media, parece querer llegar a los receptores de manera privada, aunque ese receptor privado esté tomado desde la colectividad cristiana.

En la primera parte, la presencia de emisor y receptor es constante en los treinta y siete capítulos que la integran, con la única excepción del capítulo V, en el que sólo aparece una interrogación retórica. En el resto de las ocasiones, aparecen ficcionalizados emisor y receptor por medio de las personas gramaticales —en el caso del receptor, frecuentísimamente en singular como ‘tú’—, aparecen implicaciones interpretativas del receptor con la sugerencia de las interrogaciones retóricas, y aparecen en múltiples ocasiones vestigios de función emotiva del emisor, que comparte así su experiencia con el receptor por medio de las admiraciones. Destaca especialmente el tono incoativo de algunos capítulos, como el III, el XI o el XV; en otras ocasiones, como en el capítulo XVI, prefiere el uso del *nos* inclusivo para dejar descansar al receptor del apremio del capítulo anterior; el uso del término amigo para referirse al receptor, con un sentido similar al de Berceo, pero en singular, en el capítulo VIII —también en el capítulo XXXVII— y una invitación directa a la reflexión —explicitando la dirección hacia el hombre y la mujer— justo al final del capítulo, en el que la intensidad pragmática es mayor, recurso repetido también en el capítulo X. Además, se hace referencia a verbos de lectura o escritura (capítulos XIX —en que también emplea *decir*— y XXXVII). Por otra parte, no desaparece el carácter visual, y por lo tanto deudora de la gestualidad medieval en el uso del imperativo *vee* tras el *exemplum* para preparar la conclusión, como en el capítulo XXXVI, o el uso del verbo *ver* para preparar transiciones hacia otros ejemplos y/o capítulos.

En la segunda parte la presencia explícita de los planos de emisión y recepción no decae, lo mismo que el uso de interrogaciones retóricas, admiraciones e imperativos, o el uso de los verbos *decir* y *leer*. Es nueva en esta parte, sin embargo, la técnica de intervenciones enmarcadas con diálogos ficticios en los que el emisor es una mujer y se dirige a distintos receptores particulares (capítulos I, II, IV, VI, IX, XIII), recurso que se explica por ser esta la parte en la que el contenido

misógino es más intenso. Aparecen también alusiones al principio (VII, VIII, X, XII) o al final del capítulo (II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII, XIII), y llamadas de atención sobre el *exemplo* expuesto (IV). El último capítulo de este libro es muy llamativo, porque desde el inicio prepara la conclusión del libro, jugando con las partes pragmáticas del mismo, llamando al receptor “amigo”, y dirigiéndose al final a los receptores para preparar el tránsito hacia la tercera parte de la obra.

La tercera parte continúa en la línea de las siguientes, aunque hay algunos capítulos sin aparición expresa de emisor y receptor (capítulos III y IV). Por lo demás, sigue implicando al receptor en los finales de capítulo para conducir al lector al siguiente o para mostrar alguna advertencia (VI, VII —en este último caso, dirigido a las mujeres previniéndolas contra cierto tipo de hombres, IX); usa del receptor “amigo” en una contraargumentación a un argumento ficticio (capítulo VII); y sigue utilizando diálogos fingidos (VIII, IX, X).

En la cuarta parte, la extensión de los capítulos es mucho mayor. Vuelve a servirse de la nuclearidad pragmática del inicio de los capítulos para recapitular lo dicho hasta el momento en el inicio del libro. Destaca en esta parte la manera de rebatir los argumentos ante la presencia explícita de un receptor al que no le queda sino aceptar las premisas del emisor. El primer capítulo está inundado de “recomendaciones bibliográficas” en las que el autor invita a contrastar o profundizar en las fuentes que utiliza, sobre todo bíblicas. Implica también a los receptores en las conclusiones de los argumentos, se repite el uso general del libro del verbo *ver* para las evidencias conceptuales y argumentativas y el uso del verbo *leer* para las mentadas alusiones de autoridades, y el capítulo finaliza en una conclusión con una exhortación para defender la libertad de los hombres frente a la astrología:

“Pero por non detener más, non digo *más*; que farto se podría escrever sobre este paso. Pero, por Dios, cada uno conozca lo que conosçer deve , e non dexe a Dios por fado nin planeta; si non, sepa que se arrepentirá, e

non por bulrla, e en tal manera que fado nin ventura non le ayudará nin aprovechará cosa ninguna.”

El inicio del capítulo siguiente vuelve a enlazar a emisor y receptor con otro argumento en defensa de la libertad. Aquí destaca el uso de una estructura típicamente escolástica en la que el emisor prevé las posibles respuestas del receptor y las contraargumenta. Finaliza el capítulo con un larguísimo diálogo entre la Fortuna y la Pobreza que, curiosamente, reproduce de manera muy fiel las mismas fórmulas de enunciación y recepción empleadas en todo el libro.

El último capítulo del libro tiene un evidente carácter conclusivo. Vuelve a repetir las alusiones al receptor en el juego escolástico de posibles argumentaciones que conducen a la contraargumentación del autor, pero destaca sobre todo aquí el carácter exhortativo en el autor pide al receptor que considere sus actitudes para no arrepentirse. Finaliza el capítulo con un *éxPLICIT* de conclusión en el que se incluye el nombre del autor y la fecha de conclusión del libro.

Posteriormente, hay una demanda que reza: “El autor face fin a la presente obra e demanda perdón si en algo de lo que ha dicho ha enojado o no bien dicho”, que es una *captatio benevolentiae* muy adecuada para el núcleo pragmático que supone el final de un libro. El emisor se dirige ahora a los receptores como “Hermanos en Jesucristo”, habla el emisor consigo mismo como receptor en un sueño, y el libro acaba con esa demanda de perdón:

Por ende, pensé, siquisiera, hermanos, por descanso y reposo de mí, de vos comunicar del todo mi trabajo, como a aquellos que siento que havéis tal sentido, que me daréis sentido, si debo yo morir penando por tal. Por ende, hermanos, de dos uno demando, o paz haya e perdón final, bien querencia de aquellas so qual manto beví en esta vida, o que queme el libro que yo he acabado e no perezca. Mas, con arrepentimiento demando perdón dellas, e me lo otorguen o que quede el libro y yo sea mal quisto para mientra biva de tanta linda dama, o que pena cruel sea.

En el *Arcipreste de Talavera* nos encontramos, por lo tanto, bajo el influjo compositivo del sermón medieval, un insistente reclamo del emisor “Martínez de Toledo” hacia los receptores —frecuentemente, hacia el receptor individual— con una clara intención reflexiva,

didáctica y exhortativa, muy lejana ya del acercamiento al receptor desde una real o imaginada comunicación *in praesentia*. Conocedor de la técnica retórica, Martínez de Toledo sabe estructurar la obra y los capítulos de manera que las partes nucleares de la obra desde el punto de vista pragmático tengan frecuentemente momentos de exhortación o indicadores deícticos de recapitulación o preparación de otros asuntos importantes, a lo que se añade esa *captatio benevolentiae* final. La obra parece difundida para ser leída, aunque guarde aún algunos resabios de la gestualidad medieval, lógicos en una cultura en el que la oralidad invadía todo tipo de manifestaciones.

3.3 LA “FICCIÓN” SENTIMENTAL: DIEGO DE SAN PEDRO Y LA CÁRCEL DE AMOR

La ficción sentimental es una variante genérica de la ficción larga medieval que cuenta con unas características precisas (Deyermond, 1995; cf. Lacarra, 1988: 359): son obras más cortas que las de la materia de Roma o de Bretaña; la acción es interior; la acción externa ocupa menos espacio que en los libros de caballerías; hay más espacio dedicado a cartas, poesías, monólogos y diálogos; suelen tener tono autobiográfico, e incluso confesional; suelen ser innovadoras desde el punto de vista narrativo.

La construcción de la ficción sentimental se debe a la integración de varias tradiciones: “los *romances* de materia caballeresca conforman el marco narrativo, la poesía de cancionero dispone los procedimientos retóricos de expresión y, por último, la ficción sentimental italiana proporciona las primeras líneas de desarrollo argumental.” (Gómez Redondo, 1991b: 176-177)

Una de las características atribuidas a la ficción sentimental es el autobiografismo ficcional, porque, desde luego, no existe una igualdad

entre el autor y el narrador o la primera persona en este tipo de “novelas” (Durán, 1973: 39-46). El punto de vista en este subgénero tiene una importancia fundamental, dado que aparecen en estas obras muchas instancias narrativas en primera persona y muchas narraciones que utilizan dos puntos de vista diferentes (Deyermond, 1988a: 45; Deyermond, 1991h: 287). Francisco López Estrada nos explica con claridad este juego narrativo:

"Un signo constitutivo de este grupo genérico aparece fundamental: que el relato ocurre en primera persona, apoyándose, a veces, en un *autor* que actúa más o menos directamente dentro del libro, o bien el autor cede el uso de la palabra a los protagonistas para que ellos descubran [...] al lector el estado de ánimo en que se encuentran, y que es la causa de la conducta que exponen. Esta primera persona se ayuda a veces de la segunda (YO-TÚ), pero la obra no llega a ser ni una confidencia personal continuada ni tampoco obra de condición teatral, aunque puede valerse parcialmente de algunos de los medios estilísticos de ambas; este orden de relaciones favorece también el uso de la correspondencia epistolar entre los personajes, que se integra en mayor o menor grado en el curso de la obra."
(López Estrada, 1983: 529)

El autobiografismo en la ficción sentimental tiene las siguientes influencias (Deyermond, 1995: XI-XIII): en primer lugar, la inclusión del narrador en la historia ya aparecía en las *Heroidas* de Ovidio, en la *Fiammetta* de Boccaccio o la poesía cancioneril; por otra parte, el modelo agustiniano de las *Confesiones* le brindó a Abelardo en la *Historia calamitatum* la posible aplicación al tema amoroso, con intercambio de cartas incluido entre Abelardo y Eloísa; por lo que respecta a *De consolatione philosophiae* de Boecio, genéricamente, la ficción sentimental incorpora elementos de la consolación y, formalmente, alterna el verso y la prosa.

El *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón intenta suscitar, desde el autobiografismo —un ‘yo’ narrativo que correde al ‘autor’ Juan Rodríguez, una historia que se presenta como verdadera (Lacarra, 1988: 359-360)—y la visión caballeresca, la reacción del público de estas obras, seguramente femenino, por medio de múltiples materiales que se amalgaman en esta nueva estructura narrativa como

la “poesía cortesana, *dit amoureux*, tratados teóricos y *romances* de materia caballeresca” (Gómez Redondo, 1991b: 178).

Por su parte, Juan de Flores y su *Triunfo de amor* relaciona el narrador (Flores) y lectores externos (su público) con el narrador y lectores internos (por ejemplo, Grimalte, o el hecho de que se lea, en el contexto narrativo, la *Elegia di madonna Fiammetta*).

Por lo que a Diego de San Pedro se refiere, Keith Whinnon, máxima autoridad en la materia, nos habla del uso de la retórica en las obras del autor (Whinnon, 1974). La retórica en la *Cárcel de amor* se separa de la del *Arnalte y Lucenda* en que ésta última sigue una retórica humanística medieval y aquélla sigue una retórica renacentista. Al parecer, San Pedro, preocupado por el estilo, buscó nuevas fuentes para la expresión del buen gusto para la composición de la *Cárcel de amor*.

Destaca el uso del punto de vista en Diego de San Pedro, que es utilizado de manera original y con recursos más elaborados que otras ficciones sentimentales (Durán, 1973: 44). El autor no es protagonista ni en *Arnalte y Lucenda* ni en *Cárcel de Amor*, pero en las dos interviene como personaje. En *Arnalte*, nos transmite la historia que le ha contado Arnalte identificándose con el “tú” del lector. En la *Cárcel*, su papel no es pasivo, sino que también es activo. Interviene como personaje en la acción, y como Autor nos la narra. Además, el autor provocará con su no intervención al no entregar la carta el desenlace de la obra.

En el *Tratado de amores de Arnalte e Lucenda* (1491), el mismo Arnalte dice que su vida merece contarse, y se lo pide al narrador. Al final, el personaje narrador se dirige a su auditorio femenino: “Desta manera [virtuosas] señoras, el cavallero Arnalte la cuenta de su trabajada vida me dio (...) por obedescer su mandado quisi mi conoscimiento desconocer; y quise más por las premias de su ruego que por [el] consejo de mis miedos regirme.” (cf. Gómez Redondo, 1991b:

178-179).⁶²⁰ El *Arnalte*, tanto en forma como en estructura y estilo se basa en los tratados retóricos medievales (Whinnom, 1973: 62).

Su *Sermón de amores* será, a su vez, un *ars amatoria* que sigue los moldes del sermón religioso (Whinnom, 1973: 64-69). Diego de San Pedro es un hábil manejador de estructuras literarias, ya que utiliza todos los elementos del sermón (*thema*, *prothema*, invocación, cuerpo del sermón y *peroratio*) de modo adecuado. San Pedro adapta para sus fines esta forma tan complicada (Whinnom, 1974: 91 y ss.): San Pedro inventa un *thema* en latín similar al habitual de las Sagradas Escrituras pero aplicado a fines no religiosos. En el *prothema*, explica brevemente el significado de la cita y pide ayuda al Amor, en vez de la habitual súplica de ayuda a Dios. Luego aplica el tema y lo subdivide en tres partes tras las cuales se repite el *thema*. Resume lo dicho en la *peroratio* y concluye con una oración.

En la *Cárcel de amor*, el Autor, como en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, vuelve a intervenir en la ficción, pero en este caso no es un testigo, sino activamente como personaje que interviene en la historia (Deyermond, 1981: 298; Gómez Redondo, 1991b: 179). y es testigo, intérprete y mediador de los hechos (Lacarra, 1988: 362). Además, la figura del Autor es esencial desde el punto de vista de la articulación narrativa del relato porque éste no podía estar contado en primera persona, ya que el protagonista no está vivo al final de la obra (Whinnom, 1974: 106).

Evidentemente, en lo que a la relación entre el *Autor* y el autor Diego de San Pedro se refiere (Whinnom, 1974: 106 y ss.), no hay que confundir ambas instancias, porque la historia no es autobiográfica: "San Pedro as *el Autor* displays himself as someone he might have been.

⁶²⁰ Para las relaciones entre el *Arnalte y Lucenda* y la teoría retórica, véase Whinnom, 1974: 67-68.

It fits with what we can deduce about his personality." (Whinnom, 1974: 108)

Lo que sí es cierto es que la inclusión del *auctor* como personaje literario, que logra que los materiales dispersos ensamblen unos con otros y que presta verosimilitud a la historia, aunque también están presente en esta obra la estructuración retórica (cf. Parrilla, 1995: LIX).

La retórica es el modo de estructuración literaria que utiliza San Pedro en sus obras. En la *Cárcel de Amor*, El poco uso del diálogo, por ejemplo, se debe a que los éstos, para la retórica medieval, eran propios del drama, y sólo se permiten pequeños atisbos, como en los *exempla*, en la *narratio*. Igualmente aprobado por los manuales es el empleo de la alegoría con la que comienza la obra, y que es un importante elemento de sentido de la obra. En las cartas se sigue, como no podía ser de otro modo, se sigue el modelo de las *artes dictaminis*. La *salutatio* la utiliza San Pedro limitándola al nombre del destinatario o se omite. En el *exordium*, suele establecerse la razón para que el destinatario haga caso de lo escrito, y emplea la *captatio benevolentiae* y la promesa de ser breve. En la *expositio* o *narratio* explica de qué se trata. En la *conclusio*, o se opta por una recapitulación breve o por otro intento de lograr la simpatía del destinatario. Es evidente, por lo tanto, que las cartas de la obra se ajustan a los modelos teóricos del *ars dictandi*. Idéntica procedencia de sus respectivos tratados teóricos poseen las cartas de desafío, la arenga, el llanto o los discursos razonados, con lo que se confirma la habilidad sampedrino para el empleo de los géneros retóricos menores, aunque siempre con un intento de contribuir a la cohesión general de la obra.

Así, comprobamos que San Pedro utiliza con una sabiduría y madurez poco frecuentes hasta entonces en nuestra literatura la instancia narrativa en primera persona, y articula su relato con los cauces cultos que le posibilita la teoría retórica en todas sus dimensiones. Desde el punto de vista del receptor, sin embargo, en esta

obra no aparece explícita la categoría, ni siquiera en partes liminares del discurso. El juego enunciativo-receptivo se articula en torno a las cartas y otros procesos que manejan una estructura binaria de emisor concreto a un narratario concreto.

El prólogo de la obra tiene a “don Diego Hernandez” como narratario y, en primera persona, sigue toda la tónica del exordio con diferentes muestras de la búsqueda de la captación de la benevolencia.

En cuanto al cuerpo de la obra, es más que probable que la composición de los epígrafes que encabezan cada capítulo se deben a los impresores, y no a Diego de San Pedro. Se deduce, así, la incursión de una instancia enunciativo-mediadora que señala la presencia del *auctor* como narrador o como personaje, y de subrayar los diferentes tipos de destinatarios concretos de cada capítulo.

El capítulo I (“Comiença la obra”) se inicia con una primera persona que corresponde al personaje del *auctor*, y acaba con Leriano, que “comenzó en esta manera a decirme”. Esta forma de proceder será la que determine la estructura general del libro, ya que los finales de los capítulos serán frecuentemente indicadores de cambio de la instancia enunciativa y de la instancia receptora.

Así, el capítulo II (“El preso al auctor”) invierte la estructura comunicativa del capítulo anterior, y el emisor es Leriano y el *auctor* el receptor, al que le pide atención, como era frecuente en los tratados retóricos. Después de contar el caso, pide al *auctor* su mediación: “sepa de ti Laureola cuál me viste”.

El capítulo III (“Respuesta del auctor a Leriano”) tiene al *auctor* como emisor y a Leriano como receptor. Si se advierte, ya se han dado tres planos narrativos en la obra: el narrador como personaje, el personaje de Leriano dirigiéndose al *auctor*, y ahora el *auctor* dirigiéndose a Leriano. Se comprueba, así, que en esta obra la ficcionalización de las instancias narrativas se produce intentando

imitar los procesos comunicativos orales y —posteriormente— escritos propios de la lengua estándar, y en ningún caso se pretende hacer de esta comunicación una comunicación directa entre el autor real — aunque es curiosa su ficcionalización en la obra bajo el nombre de *auctor*, que lo aproxima sobremanera a una posible autobiografía—y los receptores reales de la ficción. Así, de manera curiosa, el uso de esta estructura comunicativa no hace sino simular y tener por cierto un hecho que pertenece por entero al mundo de la fantasía. En fin, el *auctor* accede a la petición de Leriano.

En el capítulo IV (“El auctor”) el emisor no es el personaje, sino el narrador. El receptor no aparece explícito, pero es interesante el uso del verbo *escribir* como manifestación del canal de difusión empleado: “E como acabé de responder a Leriano en la manera que es escrita”. Como es habitual, el final del capítulo se dedica a la forma de transición.

El capítulo V (“El auctor a Laureola”) tiene como emisor al *auctor* personaje, mientras que el receptor es ahora Laureola, y el VI (“Respuesta de Laureola”) invierte esta circunstancia comunicativa.

El capítulo VII (“El auctor”) tiene como emisor al *auctor*, que domina la materia narrativa y anticipa los hechos: “Digo piadora porque sin dubda, segúnd lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor”. Al final, el autor insta a Leriano a que escriba a Laureola.

El capítulo VIII (“Carta de Leriano a Laureola”) inaugura el proceso comunicativo por el canal escrito epistolar. El emisor es Leriano, y la receptora Laureola. Es de subrayar que este contacto epistolar es, como indicamos más arriba, uno de los elementos genéricos de la ficción sentimental como complemento a las secciones adscritas al narrador.

Los siguientes capítulos contienen al *auctor* narrador como emisor (IX, “El auctor”), y diferentes intercambios comunicativos entre emisores y receptores: del *auctor* a Laureola (X) y de Laureola al *auctor* (XI). Se pasará a otra secuencia similar con el *auctor* narrador como emisor (XII) y con los intercambios entre el *auctor* y Leriano (XIII) y Leriano y el autor (XIV). La secuencia acabará con una carta de Leriano a Laureola (XV), siempre con el *auctor* como mediador. después, volverá el *auctor* como narrador (XVI), la carta de Laureola a Leriano (XVII) y la intervención del *auctor* narrador (18).

Los capítulos siguientes cambian alguna instancia narrativa, porque en el IX Persio, rival de Leriano, le retará a éste por medio de un “cartel”, otro medio de comunicación escrita que tiene como finalidad el desafío, con la consiguiente respuesta de Leriano a Persio en el capítulo XX con otra respuesta escrita de Leriano.

En el capítulo XXI aparece el *auctor* como instancia narrativa, en la que afirma de manera ilocutiva: “No quiero decir...” En el XXII, el emisor es Leriano y el receptor el rey. En el XXIII, vuelve a aparecer el *auctor* narrador, pero aquí de manera omnisciente, porque muestra el pensamiento de un personaje. Justo al final, se narra que Leriano le pide al *auctor* su parecer, por lo que se evidencia que el narrador dista mucho de ser un mero personaje testigo de los hechos.

El capítulo XXIV tiene al *auctor* como emisor y a Leriano como receptor, en el XXV estamos ante el *auctor* narrador, en el XXVI vuelve a aparecer la transmisión escrita por medio de una carta de Leriano a Laureola. El XXVII muestra al *auctor* narrador, y el XXVIII la respuesta de Laureola a Leriano mediante otra misiva.

El capítulo XXIX, adscribible al *auctor* narrador, tiene gran importancia porque se muestra su doble condición de personaje (que

dice a Leriano que hablará al cardenal de Gausa) y de narrador, que cuenta la historia y la ubica en la narración.

Los capítulos XXX y XXXI muestran el intercambio comunicativo entre cardenal y rey, y viceversa, el XXXII da cita al *auctor* como narrador, y el XXXIII tiene como emisora a la reina y a Laureola como receptora. En XXXIV el emisor es el *auctor* narrador, en el XXXV Laureola envía una carta al rey, y en el XXXVI el *auctor* narrador vuelve a mostrarse perfilador del relato haciendo referencia a otros lugares de la narración por medio de verbos con matices ilocutivos (“como es contado”, “como es dicho”), para acabar con el tópico de la brevedad justo al final del capítulo: “concluyendo, porque me alargó”.

El capítulo XXXVII tiene como emisor a Leriano y como receptores colectivos a sus caballeros, y en el XXXVIII el narrador vuelve a intervenir en su constante deseo de resumir la anécdota externa para centrarse en los aspectos interiores: “por no detenerme en las prolixidades que en este caso pasaron”.

El capítulo XXXIX tiene a Leriano como destinador de una carta a Laureola, en el XL la instancia emisora corresponde al *auctor* narrador, en el XLI Laureola envía una carta a Leriano y en el XLII interviene el *auctor* narrador.

En los capítulos XLIII, XLIV y XLV Leriano acomete una defensa de las mujeres con Tefeo como receptor, dedicando el último a ilustrar con ejemplos.

En el XLVI interviene como emisor el *auctor* narrador, y en el XLVII el emisor es la madre de Leriano, en un plano final que puede funcionar a manera de monólogo, aunque también puede considerarse como receptor a Leriano, ya moribundo.

El último capítulo, el XLVIII, está dominado por la instancia narrativa del *auctor* narrador, en el que hace referencia a sus

sentimientos y la posibilidad de juzgarlos (“Lo que yo sentí y hize, ligero está de juzgar”), y acaba enlazando la historia con el prólogo, pues finaliza las obras dirigiéndose al narratario, don Diego Hernandez: “y con tales pasatiempos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.”

La obra acaba con el típico colofón en el que figura el título, la ciudad, la fecha y la instancia mediadora de los impresores alemanas.

Puede comprobarse, pues, que, sin tener en cuenta directamente a los receptores en el interior del texto narrativo, Diego de San Pedro hace alarde de una gran soltura en el manejo, combinación e intercambios entre distintos tipos de emisores y receptores, a la vez que sabe superponer a éstos, como personajes, una instancia emisora narradora de orden superior, capaz de manejar los hilos del relato, de organizarlo adecuadamente, y de supeditar todas estas circunstancias en una unidad narrativa que aparece al inicio y al final del relato.

4.5 EL TEATRO MEDIEVAL. LOS APARTES COMO RECURSOS DIALÓGICOS CON EL PÚBLICO EN LA CELESTINA

Los estudiosos no se ponen de acuerdo en la determinación de los orígenes del teatro medieval⁶²¹, sino que se manejan varias teorías — origen litúrgico, origen latino culto y origen profano popular— que no tienen por qué ser radicalmente excluyentes.

En cuanto al posible origen litúrgico del teatro en los recintos religiosos (Gómez Moreno, 1991a: 194-198), sería fácilmente justificable por el dramatismo propio del rito cristiano en la religiosidad medieval: el rito fue enriquecido con el canto, la música y los textos llamados *tropos*, que está atestiguado que son el origen de las representaciones medievales en otros lugares. A partir de estos *tropos* fueron naciendo modalidades dialogadas en el siglo XI, que poco a poco salieron del coro para contar con un espacio teatral delimitado, primero ante el altar en la celebración, luego fuera de la misma, dado que crecía el número de público y la duración (Gómez Moreno, 1991a: 195; López Estrada, 1983: 478-482). Recordemos, empero, que estamos ante representaciones musicales y no ante otras manifestaciones dramáticas. Paulatinamente, fueron apareciendo nuevas formas, aunque no pueden rastrearse fácilmente en Castilla. Una de las manifestaciones más importantes de cara al teatro europeo medieval la constituirán las celebraciones del Corpus Christi (celebración establecida por Urbano IV en 1264) (Gómez Moreno, 1991a: 197-198).

En lo que toca al posible origen latino culto, sabemos que el teatro clásico —como la literatura pagana en general— empieza a ser censurado desde bien pronto por los pensadores cristianos (Gómez Moreno, 1991a: 185 y ss.), aunque puede que ese fenómeno sea debido

⁶²¹ Alejado como está del tema de nuestro estudio, no entraremos a analizar el discutido problema del teatro medieval castellano y sus posibles manifestaciones dramáticas.

también a un cambio de gusto. En todo caso, siguen dándose representaciones por lo menos hasta el año 533, última fecha de la que tenemos noticia documental. Del teatro clásico sólo quedaba una mínima presencia a través de la lectura o con representaciones de mimos e histriones (cr. López Estrada, 1983: 475-475. En definitiva, poco se sabía en la Edad Media, aunque se conociera a algún autor, de lo que era y lo que constituía el teatro clásico (Gómez Moreno, 1991a: 188-189). La comedia clásica era muy poco conocida, y su ámbito, por su lengua y sus características, quedaba circunscrito a las escuelas (Gómez Moreno, 1991a: 189-190).

Respecto al origen profano popular, para López Estrada (1983: 476) la labor de mimos e histriones fue continuada por los juglares en las representaciones profanas. Otra de las vías del teatro profano medieval sería para López Estrada (1983: 477-478) el teatro literario de la Antigüedad, modelo para autores cultos:

"Si bien este teatro había acabado por desaparecer como espectáculo [...], quedaron estos textos ya sólo como literatura escrita, que podían volver a una realización teatral en cuanto estos elementos se pudieran integrar otra vez en la totalidad literaria de la representación. Esto sucedió con el teatro escolar del latín medieval, que sirve de antecedente y marco genérico a la *Celestina*, contando también con el desarrollo de la comedia humanística; esta obra, escrita en lengua vernácula, enlaza en su planteamiento estructural con el teatro latino de la Edad Media."

(López Estrada, 1983: 477)

Pero el término *teatro* en lo época medieval hacía referencia, sobre todo, a los números circenses, fiestas o celebraciones que tenían lugar en las plazas públicas (Gómez Moreno, 1991a: 188). El papel de los juglares sería esencial en estos espectáculos, si no teatrales, sí parateatrales

"juglares y acróbatas, músicos y danzantes o los celeberrimos hombres salvajes; todos ellos aparecen agrupados con momos e histriones y se les llega a denominar del mismo modo. Su oficio, con cambios más o menos remoto [...]. En ningún caso hemos de minusvalorar el peso que la labor de estos profesionales sobre el teatro medieval (pienso, una vez más, en el teatro laico), si bien cabe rechazar su influjo al estudiar la eclosión del teatro de orígenes, de contenido litúrgico"

(Gómez Moreno, 1991a: 190).

Ángel Gómez Moreno rescata testimonios interesantes del *Libro de las confesiones* escrito por Martín Pérez en el siglo XIV y que nos brinda muchos materiales para reconstruir la historia del teatro medieval y los juglares (Gómez Moreno, 1991a: 191). En este libro puede rastrearse el carácter teatral de los juglares que invita a los más escépticos a tener en cuenta esta figura para la consideración de la dramaturgia medieval (Gómez Moreno, 1991a: 192).

4.5.1 LOS CÓDIGOS SEMIÓTICOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Al hablar del género dramático hemos de distinguir entre lo que es el texto dramático y lo que es la representación (Bobes, 1987: 5-6; Bobes, 1987b: 12 y ss.; Bobes, 1987c: 29-34; Bobes, 1987e: 205 y ss.). El género dramático posee una dimensión pragmática que relaciona, por un lado, autor y texto y, por otro, el texto con el receptor (Tordera, 1980: 195-199). En el ámbito de la recepción, parece conveniente distinguir la recepción individualizada por la lectura, y la recepción colectiva, bien a través del teatro leído, bien a través de la representación.

Es necesario al hablar del teatro tener en cuenta la distinción efectuada por Roman Ingarden entre texto principal y texto secundario (Urrutia, 1975: 284; Bobes, 1987b: 12; Pavis, 1990: 505). El texto principal es el que luego será expresado por los personajes; el texto secundario es el que contiene las acotaciones. La relación que existen entre uno y otro es de superposición.⁶²²

La comunicación teatral⁶²³ (Pavis, 1990: 85-90) supone un proceso de transmisión por medio de los actores y el montaje escénico. Desde

⁶²² Puede añadirse a texto principal y texto secundario el texto escénico, esto es, el texto "de la descripción del desarrollo del espectáculo" (Pavis, 1990: 504) que toma forma en el libro de dirección (Pavis, 1990: 294) u otros procedimientos.

⁶²³ María del Carmen Bobes hace interesantes aportaciones sobre la comunicación literaria, a la que caracteriza como circular y en la que se produce el efecto *feedback* (Bobes, 1987d: 174 y ss.; Bobes, 1988: 17 y ss.). Esta autora piensa que hay que tener en cuenta el diálogo —tanto en el

luego, el teatro representado es una forma prototípica de comunicación al ser, a su vez, *mímesis* de la comunicación humana estándar, entendida como comunicación entre personajes.

En el terreno de la ficción teatral (Pavis, 1990: 220-221) se da un proceso de “doble ficción” por el que el proceso de representación como primera instancia enunciativa cuenta con otra instancia productora y mediadora de su discurso por otras instancias emisoras que concluyen en la dicción del actor. Así, el espacio teatral tiene unos componentes específicos (Tordera, 1980: 163) en el que, fuera del espacio escénico, se encuentran las instancias emisoras primarias y secundarias del autor y del director (que, a su vez, es receptor respecto al primero), respectivamente, y dentro de ese espacio, a los actores (que primero han sido receptores del texto) y a los espectadores entre los que media la representación.

El plano de la enunciación teatral es de difícil precisión. La peculiaridad de la obra de arte dramática de cobrar vida en una representación nos plantea la dificultad de definir el estatuto del emisor en este género: "en el caso del teatro [...] sería altamente difícil delimitar quién o qué es el Emisor, si tenemos en cuenta los siguientes elementos participantes: autor, director, actor, escenógrafo, empresario y "the last but no the least" la Censura" (Tordera, 1980: 165-166). Corresponde en un principio al autor la elaboración de todo el texto dramático, y en último lugar corresponde al actor la elaboración de la parte de discurso de su personaje (Pavis, 1990: 141). De todos modos, es problemática la adscripción de un sujeto del discurso teatral (Pavis, 1990: 465), porque a menudo no existe marca directa del autor ni en la lectura ni en la representación. Sólo hallamos algunos vestigios de este autor gracias a las acotaciones, elementos textuales que evidencian un estilo uniforme, etcétera (Pavis, 1990: 466).

nivel no inmanente como en el inmanente— de cara al estudio de la obra dramática.

El autor dramático (Pavis, 1990: 43-44) es el productor real del texto, y hay que distinguirlo del autor implícito que puede subyacer en el coro o en la figura del *raisonneur*.⁶²⁴ En el caso de las acotaciones es difícil distinguir lo que puede corresponder a ese autor dramático y lo que corresponde al autor implícito⁶²⁵.

Hablemos ahora del narrador (Pavis, 1990: 330-331). El narrador, en principio, queda excluido de la mayor parte de las manifestaciones teatrales, aunque se encuentra en ciertas formas populares africanas y orientales para mediar entre el público y los personajes y en algunas manifestaciones del teatro épico.⁶²⁶ En el "teatro dramático", el narrador, como tal, no puede aparecer en la obra sino en situación marginal, como el prólogo⁶²⁷, en el epílogo o en las acotaciones "verbalizadas o mostradas" (Pavis, 1990: 330). En los demás casos, el narrador es un personaje.

Hay ocasiones en que es claramente identificable un personaje como portavoz del autor (Pavis, 1990: 372). En el teatro de tesis o en algunos episodios de teatro dramático se hace especialmente patente (tal es el caso del *Raisonneur*). Para Patrice Pavis, «Es siempre trabajoso, y poco interesante, encontrar la huella de una palabra "autoral": sería un contrasentido en el discurso teatral, el cual se caracteriza por la ausencia de sujeto central y resulta del enmarañamiento de las contradicciones actanciales y discursivas» (Pavis, 1990: 372).

⁶²⁴ "Personaje que representa la moral o el razonamiento correctos, encargado de dar a conocer, a través de su comentario, una visión "objetiva" o la que el "autor" tiene de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra [...]. A menudo se le considera como *portavoz* del autor" (Pavis, 1990: 393). Para el portavoz del autor, véase Pavis, 1990: 372).

⁶²⁵ Téngase en cuenta, por otra parte, que, como se ha dicho, en el teatro el fenómeno de producción es más complejo que en los otros géneros, ya que están el director, el actor...

⁶²⁶ El narrador en el teatro épico (Cueto, 1986: 252-253) suele necesitar el establecimiento de una doble temporalidad sobre la escena. El narrador pretende un alejamiento, con la pretensión de mediatizar la recepción.

⁶²⁷ El prólogo (Cueto, 1986: 253) precisa de un actor que no forma parte en ese momento de la acción representada. Supone un tránsito entre el tiempo real y el tiempo de la representación y se dirige directamente al público desde el proscenio, a menudo con el telón bajado, la escena a oscuras, y que, verbalmente, dará paso a la representación. Es una función mediadora.

En el plano de la recepción⁶²⁸, es evidente que la comunicación efectiva actor-espectador no se suele producir (Pavis, 1990: 87), a no ser en el *happening*⁶²⁹, en una pausa o una apelación no programada.⁶³⁰ En el género dramático podemos postular la existencia de un receptor implícito o un receptor ideal (Pavis, 1990: 89-90): incluso aparece en ocasiones representado entre los *dramatis personae*. Esta autora subraya que la existencia del receptor implícito no es meramente ocasional, sino que es parte integrante, de manera más o menos clara según las épocas, los estilos y los autores, de pleno derecho en la estructura dramática.

Magdalena Cueto (Cueto, 1986) dedica un artículo a los apartes, los monólogos y las apelaciones al público en el discurso teatral. Todas estas situaciones teatrales, según Magdalena Cueto, son

"anomalías enunciativas" que consiguen crear "ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores, que se presenta también [...] como tendencia a la abolición de los límites entre la escena y la sala."

(Cueto, 1986: 243).

Estas situaciones teatrales no vulneran el código teatral— esto es, no desposeen a una obra de su rango teatral—, sino que vulneran las convenciones generales del espectáculo teatral, que habitualmente están fuertemente codificadas (Cueto, 1986: 245). El monólogo, el aparte y la apelación al público son situaciones comunicativas anómalas que rompen el límite entre la escena y la sala (Cueto, 1986: 245). En el aparte, por ejemplo, rompe con el contexto y el receptor normales y convencionales de la comunicación teatral; el monólogo, a su vez, diluye la función comunicativa con el receptor, mientras que en la apelación al público hace que el receptor simulado y el real coincidan (Cueto, 1986: 246).

⁶²⁸ Para el fenómeno de recepción en el teatro, véase Pavis, 1990: 404-407.

⁶²⁹ Es un espectáculo en el que el público participa efectivamente en la representación (Pavis, 1990: 251). En este caso, sin embargo, es ya una comunicación entre personajes.

⁶³⁰ A este respecto conviene destacar los numerosos montajes en los que Rafael Álvarez "el Brujo", de manera aparentemente improvisada, no se retira de la escena sino que dialoga con el público en el patio de butacas, como queda patente en su representación de la versión teatral del *Lazarillo* realizada por Fernando Fernán-Gómez o en la puesta en escena de *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos. A veces la comunicación actor-espectador puede llegar a producirse cuando uno de esos actores advierte a los espectadores de un retraso, una enfermedad, accidente, etc.

No sólo se trata de haber alterado formalmente la situación dialogada convencional en el teatro, sino que las tres situaciones se interponen, es decir, se sitúan en un ámbito intermedio de manera momentánea y excepcional que supone la creación de un espacio lúdico más próximo a la sala, que consigue en un grado y otro la interrupción del tiempo dramático representado o que, por último, pueda introducir un discurso no dramático (Cueto, 1986: 246-247).

En el caso de la apelación directa al público (Cueto, 1986: 247-248), se rompe con la convención de que el espectador no interviene directamente en la representación ni forma parte del contexto. La apelación convierte a los espectadores en receptores explícitos y con el contexto explícito, y rompe la ilusión teatral del diálogo. Se constituye así un doble plano de representación, uno más distante y otro más próximo al espectador. De hecho, la apelación al público no suele realizarse en un discurso dramático insertado en la acción, sino como una interrupción del discurso dramático, como transición entre el tiempo real y el tiempo representado. Por eso también es frecuente que el actor realice esa apelación en un espacio intermedio y que la situación enunciativa pueda ser la de prólogo, la de discurso final o la simulación de un narrador. El actor mirará a la sala e incluso señalará a espectadores individuales.

Estas tres situaciones tienen una gran fuerza pragmática, porque consiguen que, aunque el espectador se distancie del diálogo representado, se involucre más firmemente con algunos de los personajes de la acción y, por lo tanto, y aunque pueda parecer paradójico, con la obra misma de la que se distanciaba.

Por lo tanto, es curioso que unas situaciones dramáticas que median entre la representación y el público son tan numerosas que son constituyentes esenciales del teatro mismo: son instauradoras de "un ámbito espacial intermedio, de un tiempo distinto del tiempo dramático

y de una situación comunicativa cuyo discurso incorpore al espectador, ya sea en calidad de receptor y contexto patentes o de modo indirecto." (Cueto, 1986: 253-254).

El aparte (Cueto, 1986: 248-250; Pavis, 1990: 33-34; Garci-Gómez, 1993b), que es un discurso en el que el personaje no se dirige de la manera habitual a otro personaje, sino que puede dirigirse a otro personaje o al público. Pueden darse muchas situaciones distintas: un diálogo superpuesto al diálogo de primer plano (en la *Celestina*), un comentario espontáneo, o un aparte gestual. Lo que siempre queda patente es su artificialidad comunicativa, en la que el espectador se ha convertido en el destinatario de dicho mensaje, aunque el resto de personajes está más próximo a su enunciador. Es curioso que el aparte siempre comunica verdades que los personajes, por su condición o su situación, no pueden expresar por la vía convencional y que logra por tanto una complicidad con el espectador gracias a esa relación más directa —se da con Sempronio y Pármeno ante Calisto, con Celestina ante Melibea, como veremos más adelante—. El aparte, por lo tanto, también propone una mediación entre la sala y la escena que rompe el tiempo representado y que ha de ser necesariamente breve. El público, gracias al aparte, dispone gracias a un guiño que se aleja de la verosimilitud dramática, de una información esencial que el personaje quiere comunicarle, o accede a una información privilegiada con la que domina una perspectiva de las emociones del personaje mayor que la de otros personajes en escena. Para reconstituir parte de esa falta de verosimilitud, el actor cambia la entonación, se sitúa en posición marginal, fija su mirada directamente al público o se le ilumina de manera diferente (cf. Pavis, 1990: 34). Según Patrice Pavis (Pavis, 1990: 34-35) esta comunicación no es comunicación real, sino ficcional. Los apartes cobran una importancia muy relevante en la relación con el público. Algunos apartes tienen una función especialmente determinada

por el autor, como es el caso de Buero Vallejo, en el que se especifica claramente en la acotación que el personaje se dirige al público. En otras ocasiones, será el director el que marque al personaje la pauta de su actuación. Así, podemos dividir los apartes del teatro en los que tienen una función primordialmente expresiva, que participan al público el pensamiento de un personaje o su intención de efectuar una acción, y los apartes con una finalidad esencialmente comunicativa, que pueden dividirse en los apartes con otro personaje y los apartes con los espectadores.

Por su interés, parece conveniente reproducir la tipología de los apartes que señala Miguel Garci-Gómez (Garci-Gómez, 1993b):

Aparte	Monologado	Alocución			
		Intimación	Entreoído	Notado	
				Repetido	Equívoco
					Evasiva
		Inadvertido	Interlocutores		
	Al paño				
	Dialogado	Cuchicheo			
Fisgoneo					

El monólogo (Cueto, 1986: 250-251; Pavis, 1990: 319-321) no cuenta con más receptor directo que sí mismo o, en todo caso, algún agente externo que, aunque puede ser receptor, nunca podrá ser interlocutor. Aunque el monólogo no se dirige a un interlocutor con la intención de encontrar una respuesta, es evidente que, aunque no en la estructura elocutiva de la obra, sí existe un diálogo entre un 'yo' emisor y un 'yo' receptor. En realidad, el monólogo es, también, una forma de comunicación entre el personaje y el oyente-mirón al que, en definitiva, se dirige. La situación comunicativa vuelve a ser anómala, y, como en los casos anteriores, el actor se sitúa en un espacio intermedio, y modifica su voz y sus gestos. La diferencia con el aparte y la apelación al público

radica en que suele situarse plenamente en la trama argumental y en el tiempo dramático.

A estas tres formas de apelación al público, aparte y monólogo podríamos añadir a acotación (Urrutia, 1975: 284-289; Pavis, 1990: 11-12 y 136-137) está destinada a mejorar la comprensión o modo de presentación de la obra (Pavis, 1990: 11). Inevitablemente, tiene una función referencial, una función metalingüística y una función perlocutiva, y en algunos casos concretos tiene también una función poética (Urrutia, 1975: 289). Aunque se hayan utilizado con otros recursos, en el espectáculo dramático —otra cosa es en el texto dramático, en el que sirven para contextualizar la situación— el director es el receptor directo de esas acotaciones.

4.5.2 ANÁLISIS DE LOS MACROACTOS DE HABLA DE FICCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL TEXTO MEDIEVAL. LOS APARTES COMO RECURSOS DIALÓGICOS CON EL PÚBLICO EN LA CELESTINA.

Emprender el análisis de la *Celestina* (Deyermond, 1980i; Deyermond, 1991k; Lacarra, 1990) supone ponerse ante una tarea dificultosa con un abanico bibliográfico prácticamente inabarcable y una posibilidad interpretativa y disparidad teórica casi sin límites. Por ello, nosotros intentaremos, tan sólo, abordar aquellos aspectos que más directamente puedan influir en el fenómeno estudiado, sin ánimo, por lo tanto, de ser exhaustivos en aquellos aspectos que no nos atañen directamente y sin el deseo de penetrar en algunas variantes interpretativas que quedan lejos de nuestras posibilidades. Así, daremos algún breve repaso que tiene que ver con la instancia productora y/o mediadora de la obra en lo que concierne al autor,

haremos una revisión somera de la cuestión del género, y revisaremos algunos de los aspectos compositivos o estilísticos que nos tocan más de cerca.

La *Celestina* se compuso en un contexto intelectual y urbano (Lacarra, 1990: 22 y ss.). Fernando de Rojas se nutre tanto de la literatura castellana del momento como de autores clásicos o italianos como Petrarca, Séneca, Plauto, Terencio, propios del ambiente universitario de aquella época. Incluso es destacable el interés que tenía la universidad de Salamanca sobre la raigambre filosófica del naturalismo amoroso, del que se hace eco la *Celestina* (Lacarra, 1990: 22).

En lo que toca al autor (Serés, 2000) la posibilidad de instancias enunciativas es un asunto complicado de tratar en esta obra. Por de pronto, las diferentes versiones —con actos, interpolaciones, preliminares y finales añadidos y/o transformados— eleva sobremanera la dificultad de encontrar una única instancia emisora. Los críticos se han decantado mayoritariamente por la posibilidad de la doble autoría, pero no es infrecuente que alguno haya optado por la autoría única, la autoría triple, o alguna otra posibilidad diferente a las barajadas de forma tradicional, por no mencionar a los que hablan de Alonso de Proaza como elemento mediador-configurador textual con responsabilidades mayores que las normalmente se le han atribuido. Y todo ello en el seno de una obra dramática en la que la instancia enunciativa en esta obra sólo aparece de manera clara en los liminares de la obra, y con el nombre escondido en acrósticos (cf. (Deyermond, 1980i: 486). Todo ello lo veremos más adelante.

En cualquier caso, parece que la opción mayoritaria es la de la doble autoría. Para M.^a Rosa Lida, voz autorizada en todo este asunto, existen claras diferencias entre el primer acto y los otros quince —y diferencias más pequeñas en las interpolaciones— (Lida de Malkiel,

1970: 16). Las diferencias, según esta autora, son considerables entre el acto I y el resto: "el acto I difiere de los restantes en tamaño, retoques, fuentes, indicación de diálogo, de tiempo implícito y acción usual, en la introducción de circunstancias concretas, en la acotación, aparte, geminación y motivación, y sobre todo difiere en el tono" (Lida de Malkiel, 1970: 17), lo que parece corroborar las palabras de Rojas sobre la paternidad ajena de este acto. En cuanto a si es Rojas el autor de los actos añadidos, esta autora parece afirmar que, pese a que algunos cambios son, a su juicio, poco afortunados, el autor puede ser Fernando de Rojas (Lida de Malkiel, 1970: 25).

Otro de los aspectos problemáticos de la *Celestina* es del género al que pertenece (Deyermond, 1980i: 485 y 491-492; López Morales, 1980: 554-555; Fraker, 1990: 17 y ss.; Ruiz Arzálluz, 2000). Hay estudiosos que consideran que es una obra puramente dramática, otros piensan que es una comedia humanística y otros, por fin, una obra narrativa. En todo caso, el asunto es de interés para nosotros porque la elección de una u otra posibilidad puede hacer variar el marco contextual de recepción del más que probable lector hacia los oyentes.

Las indicaciones finales de Alonso de Proaza (Lida de Malkiel, 1970: 23), según Alan Deyermond (1980i: 491) para la lectura ante un grupo reducido son más frecuentes para la difusión de las narraciones en prosa. En 1981, Deyermond no dudaba de calificar a la obra de "novela dialogada" (Deyermond, 1981: 308), aunque reconociese que su principal fuente estructural era la comedia humanística. A estos influjos se sumarían el de la ficción sentimental y Petrarca (Deyermond, 1981: 311-312).

De nuevo creemos que María Rosa Lida aborda la cuestión con perspicacia (Lida de Malkiel, 1970: 27-78). Lida va repasando las posibilidades de adscripción genérica de la *Celestina*.

En primer lugar, compara la obra con la comedia romana. Esta autora afirma que la *Celestina* puede encuadrarse claramente en la tradición de la comedia romana o "comedia nueva" de Menandro que luego fue transmitida por Plauto y Terencio, a lo que se hace referencia en la novena copla acróstica (Lida de Malkiel, 1970: 29). Para M.^a Rosa Lida, Terencio ha sido el modelo directo e indirecto de la obra, por ser inspirador de numerosos recursos técnicos como los tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía, peculiaridades espacio-temporales de la acción, categorías de algunos personajes, el amor como tema, situaciones, sentencias, etc. (Lida de Malkiel, 1970: 30). No obstante, no es un reflejo servil de Terencio, sino que posee muchas peculiaridades y desvíos respecto a la comedia romana, ya que no proceden de ella ni el argumento, ni la representación de ambiente y caracteres, ni su tono sentimental (Lida de Malkiel, 1970: 32).

En segundo lugar, Lida busca relaciones de la *Celestina* con la comedia elegíaca. Hay algunos aspectos que vinculan al *Pamphilus* con la *Celestina* (Lida de Malkiel, 1970: 37).

En tercer lugar, se buscan nexos de unión con la comedia humanística (Lida de Malkiel, 1970: 37-50), género no sólo cultivado en latín sino también en lengua vulgar (Lida de Malkiel, 1970: 43-47). Lida de Malkiel no duda en calificar a la *Celestina* de comedia humanística (Lida de Malkiel, 1970: 47-50), con la que comparte el estar escrita en prosa, estar dividida en actos a la manera clásica pero con una concepción de secuencia dramática medieval, por la utilización análoga de los recursos también utilizados en la comedia romana y de otros añadidos a ésta (acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, el uso verosímil del aparte, y, especialmente, una "concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo" (Lida de Malkiel, 1970: 48). No obstante, la separan de la comedia humanística algunas diferencias, como un estilo más cuidado de su prosa y una valoración del amor espiritual (Lida de Malkiel, 1970: 50).

En cuarto lugar, Lida se pregunta si puede calificarse a la *Celestina* de comedia dramática (Lida de Malkiel, 1970: 50-78). La intención del primer autor y las coplas de Proaza parecen acercar a la *Celestina* al género dramático (Lida de Malkiel, 1970: 50), aunque otros defienden que la *Celestina* es una novela. Para Lida de Malkiel, precisamente una de las virtudes de nuestra obra es la de ser una obra medieval adscrita a géneros dramáticos antiguos y modernos y, que a la vez, supera esos moldes (Lida de Malkiel, 1970: 77-78).

Humberto López Morales cree (1980: 555) que el problema del género está solucionado con la consideración de que puede englobarse dentro de la interpretación medieval del teatro clásico en sus versiones de comedia elegíaca o comedia humanística. El estatuto de esta obra para ser leída y no representada es determinante. Según Ángel Gómez Moreno (Gómez Moreno, 1991a: 217-220,

"*La Celestina*, que no se proyectó como una representación, ha de estudiarse entre los géneros teatrales del Medievo. [...] la Edad Media no asoció representación a texto en el caso del teatro clásico y sus derivados. Para el hombre del momento, el modelo romano se respetaba en tanto en cuanto existiese una lectura dramática: la misma que recomienda Alonso de Proaza en los versos que cierran *La Celestina*."

(Gómez Moreno, 1991a: 220)

Con lo cual, desde la perspectiva medieval, puede no ser lícito considerar teatral una obra que, en su época, parece ajena por completo al mundo de la escena (Gómez Moreno, 1991a: 220). Por esa razón, Gómez Moreno es partidario de englobar a la obra en el apartado de la prosa, partidario como es de estudiarla junto a otras formas novelescas y, más concretamente, de la ficción sentimental, sobre todo en su trágico desenlace y en los rasgos de algunos personajes, y, además (lo que no vemos muy razonable), por que las continuaciones e imitaciones pertenecen al género narrativo novelesco y autores posteriores harán de Fernando de Rojas un precursor de relatos novelescos posteriores. Sin embargo, Gómez Moreno concluye de manera algo contradictoria (1991a: 221): "A pesar de estos nexos indudables, *La Celestina* se atiene a un modelo inicial que, con las

debidas salvedades, cabe tildar de teatral: la comedia humanística." (cf. López Estrada, 1983: 486).

La retórica invade grandísimas parcelas del estilo y de la argumentación en la *Celestina* (Deyermond, 1981: 309 y ss.; Deyermond, 1991k: 381 y ss.; Fraker, 1990: 67 y ss.; Mota, 2000: CXLIX-CXLX). No obstante, la lectura ante el público, los refranes y otros aspectos enlazan la obra con las teorías sobre la oralidad, como ha señalado Esperanza Gurza (Gurza, 1986). En otros aspectos concretos parece que la página impresa no puede reproducir todos los matices que busca la obra, y uno de ellos es el de los apartes, como ha señalado Chantal Cassan Moudoud (Moudoud, 1987). Del uso de los apartes nos ocuparemos por extenso en nuestro estudio.

Aunque en el análisis del estatus comunicativo de la obra podrían estudiarse los monólogos, los apartes y las acotaciones (Mota, 2000: CXXXIV-CXLI), nosotros dedicaremos nuestro estudio a los apartes en la *Celestina*

En lo que a los apartes de la obra (Lida de Malkiel, 1970: 136-148) respecta Marcel Bataillon (Bataillon, 1961: 78-81, 83-87) señalaba, en el marco del tuteo con intención social de cinismo o insolencia, que los apartes cumplen una función de deslealtad o disimulo al modo de Plauto o Terencio (Lida de Malkiel, 1970: 139-145) u otros autores humanistas italianos del XV en la que el autor debe contar con el público para que acepte esa convención. Bataillon resalta, a partir de ese "leer entre dientes" al que hace alusión Proaza al final de la obra, el conocimiento del personaje ruin que se entrega a un doble juego y de un personaje que se deja engañar. Y es que, en la *Celestina*, el uso del aparte es un maravilloso recurso caracterizador de los personajes:

“El aparte nos muestra que hay discordancia entre lo que un personaje dice y lo que piensa y que lo que piensa no puede decirlo a la cara, pues no se trata solamente de un insulto, es toda una filosofía cínica que sólo se puede decir ante un interlocutor que no disponga de la palabra, es decir,

ese público que está y no está, porque no se buscan argumentos que aclaran las ideas; todos han adoptado una postura vital, que no están dispuestos a cambiar, y todos son conscientes de ello”

(Bobes, 1992: 282)

El aparte, así, es en la obra, es revelación del pensamiento íntimo del personaje en el que no se determina la acción, sino el contraste entre lo que el personaje dice y lo que piensa (Lida de Malkiel, 1970: 136). Si exceptuamos a Calisto, el aparte sólo se utiliza en gente baja (Lida de Malkiel, 1970: 139). En el caso del único aparte en el que interviene Calisto que no es sino signo de su degradación (Mota, 2000: CXXXVIII).

Tras lo expuesto, resulta inconcebible que, al analizar la realización dramática de la obra, Pedraza y Rodríguez Cáceres (1980: 81) consideren que esta obra tiene una estructura dramática en la que se ignora por completo al público siguiendo el recurso del realismo:

"La acción de nuestra obra aparece como un trozo, adecuadamente intensificado, de la realidad. En ningún momento encontramos alusión alguna de los personajes a su propia teatralidad, a su irrealidad escénica [...]. Como el drama realista, nuestra *Tragicomedia* nos permite ver la acción a través de una cuarta pared a cuya existencia jamás se alude. Los personajes nunca se dirigen al espectador; ni por un momento salen del mundo de ficción en el que están inmersos."

Miguel Garci-Gómez se ha ocupado en varios trabajos de desarrollar su teoría de una autoría triple para la *Celestina* (Garci-Gómez, 1992; Garci-Gómez, 1993b; Garci-Gómez, 1996). En su trabajo de 1993, y aplicando la teoría informática, dedica un capítulo a los apartes del que recogemos algunos aspectos que pueden ser interesantes.⁶³¹

El aparte aparece a lo largo de toda la obra, pero Garci-Gómez piensa que dadas las diferencias en cantidad y calidad parece necesario postular un tercer autor para el Tratado.

⁶³¹ El capítulo de Garci-Gómez de los apartes puede encontrarse también en <http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/APARTES.HTM> . Por comodidad, citamos desde esta fuente electrónica. Es preciso aclarar la terminología que emplea Garci-Gómez, para el que el AUTO pertenece a un autor, la COMEDIA a otros, y los añadidos en la TRATADO de Centurio a otro autor distinto.

El aparte es un artificio estilístico sumamente sofisticado, empleado en *La Celestina* con abundantes ejemplos y con diversidad de funciones. Aparece en el AUTO, en la COMEDIA y en el TRATADO. La diferencia de empleo en la cantidad y, sobre todo, en la calidad de los ejemplos, hacen del aparte el más robusto y seguro argumento en favor de un tercer autor para el TRATADO.

En general, los apartes de la *Celestina* suelen incluir al espectador en la acción, sobre todo en el AUTO y la COMEDIA para envolverle en la acción y es un magistral manera de revelar la interioridad de los personajes, que debe permanecer oculta para el resto de los personajes, que no son destinatarios del aparte. Garci-Gómez señala que los apartes son muy abundantes y de tipología variada en el AUTO y en la COMEDIA, pero son más escasos en el TRATADO de Centurio, en el que sólo pertenece a un tipo determinado ausente en las dos partes anteriores.

En la *Celestina* se distinguen, pues, apartes monologados y dialogados (Garci-Gómez, 1993b) dependiendo del número de personajes que intervengan en estas intervenciones.

En lo que al aparte monologado se refiere, es muy frecuente en el AUTO. Aparece ya en el aparte número 6, en el que Sempronio participa al público la ceguera de su amo. De esta manera, el personaje se hace cómplice del espectador. Nótese que, desde el comienzo mismo de la obra, se tienden esos lazos de unión entre el personaje y su auditorio real en la comunicación teatral: “Al público le agrada el irónico privilegio de estar fuera de la acción y, no obstante, saber más de lo que en ella pasa que los personajes de dentro. El público es el único que, gracias a los apartes, sabe todo lo que tras la fachada pasa en el interior. Con el aparte el actor comparte.” (Garci-Gómez, 1993b).

En cuanto al aparte monologado de intimación, el personaje enunciador, casi siempre humilde, intentan buscar en el espectador un grado de complicidad y rebelión al margen del control de su superior en

la jerarquía social. Puede consistir en un mal deseo, como en los apartes 9, 45 o 53, por poner algún ejemplo. También se producen en las manifestaciones de emoción o insultos.

En el aparte entreoído notado no se les escapa totalmente lo dicho a los interlocutores. También puede producirse un aparte entreoído repetido, en el que uno de los interlocutores no oye bien o pide alguna aclaración. Normalmente, en la repetición suele emplearse el equívoco o una evasiva.

Hay ocasiones en las que el aparte de intimación pasa inadvertido a los personajes presentes en la escena o incluso el personaje está alejado físicamente del resto de los personajes.

En lo que a los apartes dialogados respecta, los personajes a veces cuchichean en voz baja sin que el resto de los personajes se enteren de lo que dicen. Otras veces, en cambio los personajes fisgan a escondidas y comentan lo que están viendo.

En la obra puede encontrarse la friolera de setenta y dos apartes que nos pueden dar una idea aproximada de hasta qué punto los autores de la *Celestina*, sean estos los que fueren, tenían en consideración un recurso de orden pragmático como este en el que, si bien los receptores no quedan totalmente ficcionalizados salvo en una ocasión, la misma marca del aparte y su representación configuran un direccionamiento claro del mensaje hacia el receptor. Como antes hemos indicado, se da la circunstancia paradójica de que este recurso, que en principio atenta contra el principio de verosimilitud dramática, redundaría en beneficio de la misma precisamente porque logra revelar, ante el espectador, los sentimientos íntimos de los personajes. Tanto es así, que la mera lectura de los apartes nos haría partícipes de la evolución de los personajes, su codicia, su proceso de convencimiento para participar en la trama, su dominancia respecto a otros, su desprecio hacia los poderosos o sus deseos de revancha, dependiendo de cada caso.

Reproducimos a continuación los apartes, y realizamos algún comentario si lo creemos oportuno.

ACTO I. El antiguo autor utiliza profusamente los apartes en este primer acto de la obra. Aquí, básicamente, asistimos, por un lado, a la caracterización interna de Sempronio como un criado que desprecia a su amo, nos descubre el “mal” de Calisto desde su óptica calificándolo de loco e incluso, dirigiéndose directamente al público, de blasfemo. Los receptores tenemos, gracias a este recurso, una información privilegiada de las interioridades de los personajes y su falsedad respecto al comportamiento con los demás. En segundo lugar, e iniciando una serie de apartes dialogados, una vez conocidos los sentimientos de Sempronio, también asistimos al engaño de Celestina y Elicia, que ocultan a Crito para que Sempronio no se entere. Nótese que el juego de ficción interna se complica, porque ahora es Sempronio el que no puede acceder a la interioridad de las palabras y la acción de la alcahueta y su compañera. En tercer lugar, los monólogos dialogados entre Celestina y Sempronio tienen información privilegiada de la conversación entre el todavía fiel Pármeno y Sempronio, y aparecen los sentimientos de aquél, y las primeras dudas hacia los consejos de la vieja, aunque todavía muestra estar a años luz de la infidelidad de Sempronio.

1. SEMPRONIO. No creo según pienso, yr conmigo el que contigo queda. ¡O desventura, o súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dexarle he solo, o entraré allá? Si le dexo matarse ha; si entro allá, matarme ha. Quédese, no me curo. Más vale que muera aquél a quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella. Aunque por ál no desseasse bivar sino por ver [a] mi Elicia, me debería guardar de peligros. Pero si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida. Quiero entrar. Mas puesto que entre, no quiere consolación ni consejo. Assaz es señal mortal no querer sanar. Con todo quiérole dexar un poco desbrave, madure, que oýdo he dezir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan. Esté un poco, dexemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y suspiros mucho desenconan el corazón dolorido. Y aun si delante me tiene, más conmigo se encenderá, que el sol más arde donde puede reverberar. La vista a quien objecto no se antepone cansa, y quando aquél es cerca, agúzase. Por esso quiérome soffrir un poco, si entretanto se matare, muera. Quiçá con algo me quedaré que otro no [lo] sabe, con que mude el pelo malo. Aunque malo es esperar salud en muerte ajena. Y quiçá me engaña el diablo, y si muere, matarme han, y yrán alla la sogá y el calderón. Por otra parte, dizen los sabios que es grande

descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar, y que la llaga interior más empece. Pues en estos extremos en que stoy perplexo, lo más sano es entrar y sufrirle y consolarle, porque si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura.)

2. SEMPRONIO. (No me engaño yo, que loco está este mi amo.)
3. SEMPRONIO. (Algo es lo que digo; a más ha de yr este hecho. No basta loco, sino herege.)
4. SEMPRONIO. (¡Ha, ha, ha! ¿Éste es el fuego de Calisto: éstas son sus congoxas? Como si solamente el amor contra él assestara sus tiros. ¡O soberano Dios, quán altos son tus misterios, quánta premia pusiste en el amor, que es necessaria turbación en el amante! Su limite pusiste por maravilla. Paresce al amante que atrás queda; todos passan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la mujer dexar el padre y la madre. Agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto. Del qual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron.)
5. SEMPRONIO. (De otra temple está esta gayta.)
6. SEMPRONIO. (¡Ha, ha, ha! ¿Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)
7. SEMPRONIO. (¡O pusillánime, o fi de puta! ¡Qué Nembrot, que magno Alexandre; los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!).
8. SEMPRONIO. (¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo!)
9. SEMPRONIO. Dixe que digas, que muy gran plazer avré de lo oýr. (¡Assí te medre Dios, como me será agradable esse sermón!).
10. SEMPRONIO. (¡Duelos tenemos! Esto es tras lo que yo andava. De passarse avrá ya esta importunidad.)
11. SEMPRONIO. (¡Más en asnos!)
12. SEMPRONIO. (¿Tú cuerdo?)
13. SEMPRONIO. (¡En sus treze está este necio!).
14. SEMPRONIO. Prospérete Dios por éste (y por muchos más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor; con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. Bueno ando; házelo esto que me dio mi amo, que sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa.)
15. ELICIA. (¡Ce, ce, ce!
CELESTINA. ¿Por qué?
ELICIA. Porque está aquí Crito.
CELESTINA. ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto: dile que viene tu primo y mi familiar!
ELICIA. Crito, ¡retráhetes ay; mi primo viene, perdida soy!
CRITO. Plázeme; no te congoxes).
16. CELESTINA. (Passos oygo; acá descenden; haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí *me* conviene.
SEMPRONIO. Habla.)
17. SEMPRONIO. (Celestina, ruynmente suena lo que Pármene dize.
CELESTINA. Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda; déxame tú a Pármene, que yo te le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte: que los bienes, si no son comunicados no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohíno).
18. CELESTINA. (Sempronio, ¡de aquéllas bivo yo! Los huessos que yo roý, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño; al freýr lo verá; dile que cierre la boca y comence abrir la bolsa; que de las obras dubdo, quanto más de las palabras. Xo, que te striego, asna coxa. Más avías de madrugar.
PÁRMENO. ¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido andas. ¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles. Deshecho es, vencido es, caýdo es; no es capaz de ninguna redención ni consejo

- ni esfuerço).
19. PÁRMENO. (Ensañada está mi madre; dubda tengo en su consejo; yerro es no creer y culpa creerlo todo. Más humano es confiar, mayormente en esta que interesse promete, a do provecho no pueda allende de amor conseguir. Oýdo he que deve hombre a sus mayores creer. Ésta, ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados. Amor no se deve rehuyr. Caridad a los hermanos; interesse pocos le apartan. Pues quiérola complazer y oýr.) Madre, no se deve ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo, sino raras vezes por la sciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares se podría infundir. Por esso perdóname, háblame; que no sólo quiero oýrte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo. Y no me lo agradescas, pues el loor y las gracias de la ación más al dante que no al recibiente se deven dar. Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla.
20. PÁRMENO. (¿Qué le dio, Sempronio?)
 SEMPRONIO. Cient monedas *en oro*..
 PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy!
 SEMPRONIO. ¿Habló contigo la madre?
 PÁRMENO. Calla, que sí.
 SEMPRONIO. Pues, ¿cómo estamos?
 PÁRMENO. Como quisieres, aunque estoy espantado.
 SEMPRONIO. Pues calla, que yo te haré espantar dos tanto.
 PÁRMENO. ¡O Dios, no hay pestilencia más efficaz que el enemigo de casa para empecer!)

ACTO II. Pármeno se enfrenta a la paradójica situación de parecer que se encuentra en contra de su amo. En los dos apartes del acto se reflejará tanto su desprecio por la confianza en la Celestina como su creciente disconformidad que va ganando, poco a poco, en rebeldía.

21. PÁRMENO. (¿Ya [las] lloras? Duelos tenemos. En casa se avrán de ayunar estas franquezas.)
 22. PÁRMENO. ¡Apruévelo el diablo!

ACTO IV. Este acto es de gran interés, porque desde la primera intervención Celestina parece congratularse en el primer aparte de la posible brujería. También contamos aquí con Lucrecia, a la que le hace gracia que no reconozcan a Celestina. En este punto, parece claro, desde el aparte, la auténtica condición de Lucrecia como personaje y su manera despectiva de tratar a sus amos, a la vez que, en otra intervención, es consciente de la pronta perdición de Melibea. Por otro lado, Celestina revela los propósitos de derribar el muro de rechazo de Melibea, y, en aparte dialogado, intenta ganarse a Lucrecia

23. CELESTINA. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. *Ea, buen amigo, tener rezio, agora es mi tiempo o nunca; no la dexes; llévamela de aquí a quien digo*).
24. LUCRECIA. (¡Hy, hy, hy! Mudada está el diablo; hermosa era con aquel su Dios os salve que traviessa la media cara).
25. CELESTINA. (En hora mala acá vine si me falta mi conjuro. ¡Ea, pues bien sé a quien digo! *¡Ce, hermano, que se va todo a perder!*).
26. CELESTINA. (Más fuerte estava Troya, y aun otras más bravas he yo amansado; ninguna tempestad mucho dura).
27. LUCRECIA. (¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina; fraude ay; ¡más le querrá dar que lo dicho!).
28. LUCRECIA. (No miento yo, que mal va este hecho.)
29. CELESTINA. (Más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca.)
30. LUCRECIA. (¡Trastócame essas palabras!
 CELESTINA. ¡Hija Lucrecia, cel; yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cabellos más que *el oro*; no lo digas a tu señora. Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca que te huele un poco. Que en el reyno no lo sabe hazer otro sino yo, y no ay cosa que peor en la mujer parezca.
 LUCRECIA. *¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo esse que de comer!*
 CELESTINA. *¿Pues por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me avrás menester en cosa de más importancia; no provoques a yra a tu señora, más de lo que ella ha estado; déxame yr en paz.*)

ACTO V. Este acto contiene las prevenciones de Sempronio contra Celestina por su codicia y avaricia y así, en un alarde de perspectivismo por medio del aparte, van mostrándose el juego de oposiciones y rivalidades en los cimientos de los personajes que llevarán a confrontar esos profundos sentimientos en la superficie dando lugar al tono trágico final.

31. SEMPRONIO. (¡O lisonjera vieja; o vieja llena de mal; o cobdiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo por ser rica. Pues mala medra tiene, no le arriendo la ganancia; que quien con modo torpe sube en alto, más presto cae que sube. ¡O qué mala cosa es de conocer el hombre; bien dizen que ninguna mercaduría ni animal es tan difícil! Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huyr desta venenosa bívora que tomalla. Mía fue la culpa. Pero gané harto, que por bien o mal no negará la promessa.)

ACTO VI. Pármemo empieza mostrando interés por la ganancia. De hecho, su conversación en aparte con Sempronio hace notar sus reservas hacia Celestina por el tema del dinero. En todo caso, todavía se muestra ambiguo respecto a sus auténticos sentimientos, porque parece que se lamenta del engaño de su amo.

32. PÁRMENO. (Tú dirás lo tuyo; entre col y col lechuga; sobido as un escalón; más adelante te spero a la saya. Todo par[a] ti y no nada de que puedas dar parte. Pelechar quiere la vieja; tú me sacarás a mí verdadero, y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como no quiere pedir dinero, porque es divisible.
SEMPRONIO. Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye.)
33. PÁRMENO. (Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies; su lengua le querría prestar para que hablasse presto. No es mucha su vida; luto avremos de medrar destos amores.)
34. PÁRMENO. (Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir; encaxado ha la saya.
SEMPRONIO. ¡Callarás, por Dios, o te echaré dende con el diablo! Que si anda rodeando su vestido haze bien, pues tiene dello necesidad, que el abad de do canta, de allí viste.
PÁRMENO. Y aun viste como canta. Y esta puta vieja querría en un día por tres passos desechar todo el pelo malo quanto en cinquenta años no ha podido medrar.
SEMPRONIO. ¿Y todo esso es lo que te castigó y el conoçimiento que os teniades y lo que te crió?
PÁRMENO. Bien sufriré *yo* más que pida y pele, pero no todo para su provecho.
SEMPRONIO. No tiene otra tacha sino ser codiciosa; pero déxala varde sus paredes, que después vardará las nuestras o en mal punto nos conoçió.)
35. SEMPRONIO. (¿Éstos son los fuegos passados de mi amo? ¿Qué es esto? No ternía este hombre sofrimiento para oír lo que siempre ha desseado..
PÁRMENO. ¿Y que calle yo, Sempronio? Pues si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a ti como a mí.
SEMPRONIO. ¡O mal fuego te abraze, que tú hablas en daño de todos y yo a ninguno offendo! ¡O intollerable pestilencia y mortal te consume, rixoso, imbidioso, maldito! ¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo avias concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!)
36. PÁRMENO. (*¡O santa María, y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros para poder llorar a su plazer con Celestina de gozo, y por descubrirle mil secretos de su liviano y desvariado apetito; por preguntar y responder seys vezes cada cosa sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos.*)
37. PÁRMENO. (Ya escurre eslabones el perdido; ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía. Cuenta, cuenta, Sempronio, que estás desbavado oyéndole a él locuras y a ella mentiras.
SEMPRONIO. Maldiziente venenoso, ¿por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la boz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, aunque mentiras, las avias de escuchar con gana.)
38. PÁRMENO. (Sálgome fuera, Sempronio, ya no digo nada; escúchatelo tú todo. Si este perdido de mi amo no midiesse con el pensamiento cuántos passos ay de aquí a casa de Melibea y contemplasse en su gesto y considerasse cómo estaría aviniendo el hilado, todo el sentido puesto y ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina.)
39. PÁRMENO. (¡Sí, sí, por que no fuercen a la niña! Tú yrás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo oscuro.)
40. PÁRMENO. (¡Assí, assí, a la vieja todo porque venga cargada de mentiras como abeja, y a mí que me arrastren! Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos.)
41. PÁRMENO. (Ea, mira Sempronio, qué te digo al oído.
SEMPRONIO. Dime ¿qué dizes?
PÁRMENO. Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie; hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nascido que solo, mucho hable.)

42. CELESTINA. (Bien te entiendo, Sempronio; déxale, que él caerá de su asno y acaba).

ACTO VII. Aquí la rendición de Pármeno aparece evidenciada en los apartes, desde el convencimiento de Celestina de proveerle de lo que él quiere hasta el rendimiento final por culpa de Areúsa, pasando por los sentimientos internos de ésta hacia Celestina.

43. PÁRMENO. (No la medre Dios más a esta vieja, que ella me da plazer con estos loores de sus palabras.)
44. CELESTINA. (Lastimástemme, don loquillo; ¿a las verdades nos andamos? Pues espera, que yo te tocaré donde te duela.)
45. AREÚSA. (¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!) Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar.
46. PÁRMENO. (Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista. Ofrécele quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo. ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!)

ACTO VIII. En este acto la complicidad entre los dos criados ya es mucho mayor, y nos hacen ver a los receptores la locura de Calisto.

47. PÁRMENO. (Escucha, escucha, Sempronio; trobando está nuestro amo.
SEMPRONIO. ¡O hydeputa el trobador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los quales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí sí, dessos es;trobará el diablo! Está devaneando entre sueños.)
48. PÁRMENO. (¿No digo yo que troba?)
49. SEMPRONIO. (¿Creeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías; acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentezilla, que nos va más, y a buen entendedor... En la bragueta cabrá.)
50. SEMPRONIO. (Verás qué engullir haze el diablo; entero lo *quiere* tragar por más apriessa hazer.)
51. PÁRMENO. (¡Allá yrás con el diablo tú y malos años; y en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!)

ACTO IX. Cuando llegan a casa de Celestina, Pármeno nos hace notar la falsedad de sus halagos. Lucrecia, por su parte, muestra en esta ocasión desprecio por Celestina.

52. PÁRMENO. (Que palabras tiene la noble; bien ves, hermano, estos halagos fengidos.
SEMPRONIO. Déxala, que desso bive; que no sé quién diablos le mostró tanta ruyndad.
PÁRMENO. La necessidad y pobreza, la hambre, que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y abivadora de ingenios. ¿Quién mostró a las

picaças y papagayos ymitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y boz, sino ésta?).

53. LUCRECIA. (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.)

ACTO X. Este acto está presidido por el resentimiento de Celestina por la ira de Melibea, y su gozo por saber que, al final, la doncella sucumbirá. De nuevo Lucrecia parece ser un impedimento, como Pármeno lo fue en un principio. Y, además, Lucrecia nos hace ver la luz de nuevo sobre la ausencia de posibilidades de salvación de su señora.

54. CELESTINA. (Bien está; assí lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.)
55. LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera.)
56. CELESTINA. (Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá; scapóme Dios de Pármeno; topóme con Lucrecia.)
57. LUCRECIA. (¡Ya, ya, todo es perdido!) Ya me salgo, señora.
58. LUCRECIA. (Tarde acuerda nuestra ama).

ACTO XI. Este acto contiene una gran densidad de apartes dialogados. Los criados asisten a una conversación entre Calisto y Celestina cuando ésta viene de casa de Melibea. Además, hay un aparte decisivo en este acto, porque es la única vez que uno de los personajes “altos” participa en uno, lo que muestra a las claras el proceso de degradación de Calisto. Por último, la codicia de los dos criados se muestra ahora como un impulso irrefrenable, ahora que ven la consecución de ganancias por parte de la alcahueta.

59. PÁRMENO. (Buena viene la vieja, hermano; recabdado deve de aver.
SEMPRONIO. Escucha[la].)
60. SEMPRONIO. (Con tu desconfianza, señor, con tu poco preciarte, con tenerte en poco, hablas essas cosas con que atajas su razón. A todo el mundo turbas diziendo desconciertos. ¿De qué te santiguas? Dale algo por su trabajo; harás mejor, que esso esperan essas palabras.
CALISTO. Bien as dicho.) Madre mía, yo sé cierto que jamás ygualaré tu trabajo y mi liviano gualardón. En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla; ponla al cuello, y procede en tu razón y mi alegría.
61. PÁRMENO. (¿Cadenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta.
SEMPRONIO. Oýrte ha nuestro amo; ternemos en él que amansar y en ti que sanar, según está hinchado de tu mucho murmurar. Por mi amor, hermano, que oygas y calles, que por esso te dio Dios dos oýdos y una lengua sola.
PÁRMENO. ¡Oyrá el diablo!; está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y

ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diésemos higas, diría que alçávamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores.

SEMPRONIO. Calla, oye, escucha bien a Celestina; en mi alma, todo lo mereçe y más que le diesse; mucho dize.)

62. SEMPRONIO. (Todavía te vuelves a tus eregías. Escúchale, Pármeno, no te pene nada, que si fuere trato doble, él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos.)

63. PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO. ¿De qué te rýes, por tu vida, [Pármeno]?

PÁRMENO. De la priessa que la vieja tiene por yrse; no vee la hora que haver despegado la cadena de casa; no puede creer que la tenga en su poder, ni que se la han dado de verdad; no se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

SEMPRONIO. Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros [nos] callamos y suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar después que ha cumplido de su parte aquello para que era menester. ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!

ACTO XII. Ahora los criados son testigos del encuentro de Calisto con Melibea.

64. PÁRMENO. (¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año; no me agrada cosa esta venida. En mal punto creo que se empearon estos amores. Yo no spero más aquí.

SEMPRONIO. Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá.)

65. SEMPRONIO. (En hora mala acá esta noche venimos; aquí nos ha de amanecer, según del spacio que nuestro amo lo toma. Que aunque más la dicha nos ayude, nos han en tanto tiempo de sentir de su casa o vezinos.

PÁRMENO. Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un achaque.)

ACTO XIV (no hay apartes en el acto XIII). Los acontecimientos externos, con el asesinato de Celestina y el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno, son suficientemente importantes como para dar cabida a los apartes. Sin embargo, en el acto XIV, Sosia reemplaza la función mediadora con el público que antes tenían los criados muertos.

66. SOSIA. (Ante quisiera yo oýrte esos milagros; todas sabés essa oración después que no puede dexar de ser hecho; ¡y el bovo de Calisto que se lo escucha!)

ACTO XVII (no hay apartes en los actos XV y XVI). De la misma manera, Areúsa y Elicia, que en los actos añadidos cobran más protagonismo, muestran su desprecio hacia Sosia.

67. AREÚSA. (Por los santos de Dios, el lobo es en la conseja; escóndete, hermana, tras esse paramento, y verás cuál te lo paro, lleno de viento de lisonjas, que piense quando se parta de mí que es él y otro no. Y sacarle he lo suyo y lo ajeno del buche con halagos, como él saca el polvo con la almohaça a los cavallos.) ¿Es mi Sosia, mi secreto amigo, el que yo me quiero bien sin que él lo sepa, el que desseo conoçer por su buena fama; el fiel a su amo, el buen amigo de sus compañeros? Abraçarte quiero, amor, que agora que te veo, creo que ay más virtudes en ti que todos me dezían; andacá, entremos a assentarnos. que me gozo en mirarte, que me representas la figura del desdichado de Pármeno. Con esto haze hoy tan claro día que avias tú de venir a verme. Dime, señor, ¿conoscíasme antes de agora?
68. ELICIA. (O hydeputa el pelón, y cómo se desasna; quién le ve yr al agua con sus cavallos en cerro y sus piernas de fuera, en sayo, y agora en verse medrado con calças y capa, sálenle alas y lengua.)
69. ELICIA. (Tiénente, don handrajoso, no es más menester. Maldito sea el que en manos de tal azemilero se confía, que desgoznarse haze el badajo.)
70. ELICIA. (O sabia muger, o despediente propio qual le meresce el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero.)

ACTO XIX (no hay apartes en el acto XVIII). En los últimos apartes de la obra es Lucrecia la que asiste al encuentro de Calisto y Melibea. Como en las ocasiones anteriores ocurría con los otros criados, no puede soportar el almibarado encuentro.

71. LUCRECIA. (Mala landre me mate si más lo escucho; ¿vida es esta? Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen. Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no ovieron menester despartidores; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar.)
72. LUCRECIA. (Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vencida).

Como se ha podido comprobar, los personajes, por medio de los apartes, nos han comunicado sus auténticos sentimientos y han interpretado de manera despectiva el comportamiento de sus señores. Los apartes, pues, han servido como elemento de conexión entre los personajes y el público para dotar a éste de una nueva perspectiva sobre el conflicto, en el que todos rechazan a todos, nadie tiene aprecio por nadie y la acción, lógicamente, corre hacia el desastre en la lucha de los personajes por los bienes materiales.

Por último, las partes liminares de la *Celestina*, ajenas ya al juego dramático, contienen sustanciosas menciones a las instancias de enunciación y recepción.

En “El autor a un su amigo”, se muestra al emisor implícito representado y a su amigo como narratario, con múltiples marcas de primera y de segunda persona, y vestigios de la profesión del “autor”.

En “El autor, excusándose de su yerro”, aparece en versos acrósticos el nombre del “autor”. Hay veintidós menciones a la instancia enunciativa, y se dirige al receptor en veintiséis ocasiones por medio de pronombres y verbos, muchos de ellos imperativos, que invitan a la *lectura*, para acabar refiriéndose a un tipo de receptores concretos, los amantes:

buscad bien el fin de aquesto que escrivio,
o del principio leed su argumento;
leeldo [y] veréys que, aunque dulce cuento,
amantes, que os muestra salir de cativo.

También el autor está preparado para las reacciones del receptor:

Suplico, pues suplan discretos mi falta;
teman grosseros y en obra tan alta,
o vean y callen o no den enojos.

Los amantes, de nuevo, no se libran de la amonestación:

Vosotros, los que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés con que os defendáys;
bolved ya las riendas por que n'os perdáys;
load siempre a Dios visitando su templo.
Andad sobre aviso; no seáys dexemplo
de muertos y bivos y propios culpados;
estando en el mundo yazéys sepultados;
muy gran dolor siento quando esto contemplo.

*O damas, matronas, mancebos, casados,
notad bien la vida que aquéstos hizieron;
tened por espejo su fin qual huvieron,
a otro que amores dad vuestros cuydados.
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto bivir,
a todo correr devéys de huyr,
no os lance Cupido sus tiros dorados.*

En el prólogo también aparecen frecuentemente las menciones a las instancias de enunciación y recepción. Aparece la primera persona

del singular en doce ocasiones, y la primera persona del plural incluye a emisores y receptores, y sirve para encuadrar la obra en el contexto de la guerra y oposición que surge de la primera línea en un recurso de *amplificatio*. La oposición también aparece aludida por su posible manera de interpretarla:

no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenesce.

El prólogo también señala a otros mediadores: los impresores, que han dado los argumentos al inicio de la obra y de cada auto y los “críticos”, con sus pareceres sobre la denominación de la obra.

Al final de la obra también hay partes liminares que incluyen al emisor y a los receptores. En “Concluye el autor”, en verso, aparecednos alusiones en primera persona del singular para dejar bien claras las intenciones al escribir la obra; las apariciones en primera persona del plural son inclusivas y nos invitan al amor de Dios. Se dirige al receptor en ocho ocasiones para impulsar una interpretación de la lectura que se ajuste a la intención del autor:

No dudes ni ayas vergüença, lector,
narrar lo lascivo que aquí se te muestra,
que siendo discreto, verás ques la muestra
por donde se vende la honesta lavor

Y assí no me juzgues por esso liviano
mas antes zeloso de limpio bivir;
zeloso de amar, temer y servir
al alto Señor y Dios soberano;
por ende si vieres turbada mi mano
turvias con claras mezclando razones,
dexa las burlas, qu'es paja y grançones
sacando muy limpio dentrellas el grano.

Concluye la obra con las coplas de alonso de Proaza, corrector de impresión y que es otro mediador (pero productor mecánico del texto final. Desde el mismo título aparece la alocución “Al lector”. Nos

informa del modo como ha de leerse, nos aporta el método para descifrar el nombre del autor por medio de los versos acrósticos iniciales, y justifica el título de “Tragicomedia”. emplea la primer persona del singular en tres ocasiones, la primera persona del plural para desvelar a los acrósticos, y se dirige a los receptores catorce veces. Nos informa de los efectos que se consiguen con la lectura de la obra:

Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero,
que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo harás liquescer,
harás al que ama amar no querer
harás no ser triste al triste penado;
al que sin aviso harás avisado;
así que no es tanto las piedras mover.

También nos informa del modo adecuado de leer la obra por medio de la lectura “entre dientes”:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes;
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces ayrado con gran turbación;
finge leyendo mil artes y modos;
pregunta y responde por boca de todos,
llorando o riendo en tiempo y sazón.

Las partes iniciales y finales de la obra recuerdan ya a las obras renacentista.

5. CONCLUSIONES

La reflexión teórica sobre la Literatura se ha beneficiado, ya desde la Antigüedad, de una colaboración interdisciplinar de temas y métodos de estudio que, en ocasiones, ha propiciado la creación de un nuevo sistema para tratar problemas teórico-literarios. Entre estas disciplinas, la Filosofía, fundamentalmente gracias a la fenomenología y a la hermenéutica, estructuralismo; la Filosofía del Lenguaje, por medio de la semiótica y los actos de habla y la Lingüística, con grandes aportaciones como el estructuralismo o la lingüística textual en sus diferentes manifestaciones, han beneficiado notablemente el análisis literario, al que también ha contribuido la propia evolución interna de la Teoría de la Literatura, primero con una evolución desde la crítica extrínseca a la crítica intrínseca, y luego un deseado tránsito de la crítica parcial a una crítica global del hecho literario.

La semiótica, que cuenta con evidentes paralelismos en cuanto a su dimensión y pretensiones con las ciencias clásicas del discurso, contribuye a esa interrelación sistematizada de disciplinas. Por otra parte, la división de la semiótica realizada por Charles Morris en semántica, sintaxis y pragmática ha posibilitado, con estos niveles, asentar sobre bases sólidas el estudio lingüístico y literario.

La pragmática es una rama de la semiótica que, paulatinamente, ha ido ganando terreno e importancia en el estudio teórico del lenguaje y de la literatura. Desde una posición de ciencia marginal, ha pasado a engrosar los planes de estudio con su nombre y, en ocasiones, a ser tenida como la disciplina lingüística de moda. No obstante, y ya desde sus orígenes, cuenta con problemas para su correcta definición y delimitación. Entre las diferentes maneras de concebir la pragmática, la primera posibilidad sería la de concebir una "pragmática" en sentido lato, que estudiaría el estatuto comunicativo de la semiótica, mientras que la segunda —y la que nosotros defendemos— sería concebir una

pragmática en sentido estricto que fundamente su estudio en el estudio interactivo de la emisión, el mensaje y la recepción y que tiene su más firme base en su vinculación a la teoría de la acción en el marco de los actos de habla.

La teoría de los actos de habla es uno de los pilares de la concepción de la pragmática en el sentido arriba apuntado. Las aportaciones fundacionales de Austin y Searle han establecido una tipología de actos de habla divididos en acto locutivo, acto ilocutivo y acto perlocutivo. De estos actos, nosotros destacamos las enormes posibilidades de estudio que abarca el análisis de los actos ilocutivos, cuyo efecto en el receptor (la "fuerza ilocutiva") garantiza la transmisión comunicativa adecuada en las circunstancias apropiadas, y que, por lo tanto, tiene un importante rasgo de convencionalismo no denotativo. Esta primigenia teoría de los actos de habla ha contado con importantes revisiones y ampliaciones, entre las que destacan la noción de macroacto de habla acuñada por Teun van Dijk, que eleva el estudio de los actos de habla al ámbito macroestructural, y, en segundo lugar, su aplicación al estudio literario del lenguaje por medio del establecimiento de la pragmática literaria, cuyo entronque con la retórica clásica es evidente, ha fortalecido el estudio completo del texto, incluyendo al receptor.

La introducción de la teoría de los actos de habla en la literatura se ha desarrollado, esencialmente, a través de dos tipos de acertamientos: en primer lugar, estudiar la literatura como un uso particular de los actos de habla o uso convencional (M. L. Pratt, van Dijk); en segundo lugar, estudiar la literatura bien como un acto de habla específico (Austin, Searle, Ohmann, Levin), postura que se nos antoja, quizá, la más fecunda. Desde los bosquejos iniciales de Austin y Searle sobre el uso parasitario, decolorado y lúdico del lenguaje, pasando por la concepción de Richard Ohmann de la literatura, bien como una convención entre autor y receptor en la que se finge un *casi*-acto de habla, bien como un acto de habla indirecto en el que "la fuerza ilocu-

tiva normal está suspendida" Samuel Levin postula que la fuerza ilocutiva del poema radica en una oración implícita dominante que sería "Yo me imagino a mí mismo en y te invito a concebir un mundo en el que...", que queda elidida al pasar a la estructura superficial del poema. Para Levin, todo esto hace pensar que los poemas tienen una fuerza ilocutiva especial, que se logra si se produce la convención poética entre autor y lector. Fernando Lázaro Carreter coincide con Richard Ohmann en que en la comunicación lírica —que nosotros extendemos a la comunicación literaria en general— los "actos lingüísticos no son verdaderos, sino imitativos, casi-actos". Esta concepción de la comunicación ficticia en literatura motiva para Lázaro Carreter que haya de distinguirse entre el "autor" y el "poeta"; del mismo modo, en el plano de la recepción, se distingue entre "receptor" y "lector". La ficcionalización tanto del autor como del lector en el interior de la obra literaria se hace, pues coherente, con lo imaginario y ficcionalizado del mensaje. Para Fernando Lázaro el que los actos de habla estén decolorados o sean casi-actos de habla en literatura obedece a que el poema —la obra de arte— es un ente autónomo con perfiles propios, un mundo imaginario distinto del real en el que no importa tanto que las afirmaciones que contienen sean verdaderas una a una cuanto que el significado general del poema siga teniendo vigencia en su significado imaginario. Para Lázaro la oración implícita propuesta por Levin es insuficiente: "No se trata sólo de un mero convite para acompañar al lírico en su viaje imaginario, sino de un llamamiento perentorio dirigido al lector para que se identifique con él". La postura derivada de Austin y Searle y retomada por Ohmann y Levin, de considerar la narración como un acto de habla específico ha encontrado la oposición de Félix Martínez Bonati y Susana Reizs de Rivarola, para los que la cuestión principal no es que narrar sea un acto de habla específico, sino que lo que es ficticia es la fuente, esto es, el narrador. Gérard Genette se une a esa visión crítica de la Literatura como acto de habla ilocutivo específico

por medio de su interesantísima noción de acto literario de ficción. Por su parte, Félix Martínez Bonati participa en cierta medida de la crítica de Genette a Searle (Martínez Bonati, 1992: 157 y ss.). Martínez Bonati niega que el carácter de fingimiento en la literatura tenga un carácter ontológico, y critica también el concepto de creación de un mundo ficticio para el autor y el lector por medio del fingimiento: el escritor no finge, sino que hace; su narración es una narración efectiva de hechos imaginados (por lo tanto, es ficticia, pero no fingida).

La Poética y la Retórica realizaron una sistemática y rigurosa del orden de los componentes de diferentes tipos de discurso. Esta concepción vuelve a formularse en los autores formalistas y neoformalistas en los estudios sobre el relato, con la distinción entre fábula y sujeto –o la equivalente de historia y discurso–, que tienen sus equivalentes precisos en conceptos de la lingüística del texto de macroestructura sintáctica de base y macroestructura sintáctica de transformación. Se va comprobando, así, que la distribución de la materia literaria conforme a un orden determinado tiene un claro efecto pragmático en el receptor, que el autor predetermina en el proceso compositivo de la obra. De este modo, la elección de un orden y disposición determinados configura la distinción de núcleos y márgenes semánticos y pragmáticos. De todo ello son ejemplos ilustrativos la conversación y el uso del vocativo.

La lengua, como actividad humana, no es sino un reflejo específico —aunque privilegiado, eso sí— de otras manifestaciones de carácter más general. Contamos con una capacidad cerebral, probablemente innata, que nos permite percibir de forma *estructurada* y no de forma caótica. Desde una perspectiva funcional, todas las unidades lingüísticas constan de la presencia de un núcleo que tiene la posibilidad de ser acompañado por márgenes. La nuclearidad semántico-sintáctica se inserta, pues, en una parte central de su (macro)estructura lineal. Por su parte, el núcleo semántico-sintáctico dispondría de su(s)

correspondiente(s) adyacente(s) o márgenes. Se trata de fenómenos evidentes a los que podemos denominar, respectivamente, *núcleo semántico* y *margen semántico*. La información que puede retener el receptor en su memoria a largo plazo es la proporcionada por el núcleo semántico, mientras que los márgenes semánticos irían perdiendo nitidez en la mente del receptor hasta desaparecer.

Pero, cuando hablamos de discursos literarios, nos encontramos con un hecho que avala, por otros cauces, la desautomatización del lenguaje artístico. Nos referimos a la nuclearidad pragmático-sintáctica, a la que denominaremos abreviadamente *núcleo pragmático*. Un núcleo pragmático es un elemento estructural del enunciado cuya pertinencia no viene tanto de la información esencial que aporta ese enunciado cuanto de la fundamentación de un marco enunciativo, temporal y espacial —también nos atreveríamos un marco genérico— de ese enunciado. Se trata de informaciones no relevantes desde el punto de vista semántico pero necesarias para contextualizar la información con un sistema de referencias compartido por emisor y receptor. Aunque existen concomitancias y nuclearidades supragenéricas, cada género literario o artístico concibe y hace uso de los núcleos pragmáticos de un modo diferente. En las obras literarias no suelen coincidir las partes nucleares semántico-sintácticas con las partes nucleares pragmático-sintácticas de las mismas. Por ello, hemos podido comprobar que, por regla general, es más frecuente que la presencia explícita del macroacto de ficción se produzca en partes llamadas marginales de la obra desde el punto de vista semántico-sintáctico. Así, podemos afirmar que los términos núcleo y margen se invierten según tengamos en cuenta el aspecto significativo o el comunicativo: las partes marginales de la obra son frecuentemente nucleares en el nivel pragmático, mientras que las partes nucleares de la obra son frecuentemente marginales en dicho nivel.

Si aplicamos lo dicho a los emplazamientos textuales de los núcleos semánticos y pragmáticos, no hemos de olvidar la teoría sobre el “sentido de un final” de Franz Kermode, que parte de una concepción de la Biblia como modelo de la Historia, en la que se comienza por el principio mismo en el Génesis y se finaliza con la visión del final en el Apocalipsis. El ser humano traslada estas preocupaciones de estructura temporal en la espacialidad del significante poético-literario, y lo utiliza como una negación de esa constante o como su evidente confirmación. Con su característica sagacidad, Gérard Genette afirmaba que toda obra es un texto que tiene a su alrededor otros textos, denominados paratextos –el nombre del autor, el título, el prólogo, las ilustraciones, las notas a pie de página, etc.–, que son fronteras que oscilan entre el texto y aspectos externos a él, y que, por eso mismo, contienen ingredientes pragmáticos. De todos ellos, los prólogos son quizá los de mayor relevancia para determinar la nuclearidad pragmática y sus especiales características de enunciación y recepción, pues el autor (un autor implícito que queda muy cerca del 'yo' del escritor) se une muy estrechamente al receptor, en forma de lector implícito representado bajo formas con muchas analogías a las utilizadas por la Retórica en el exordio.

Las obras, claro es, no proceden de la nada, sino que tienen la virtud de asimilar, desarrollar, transformar o subvertir —según el grado de “genialidad” de cada autor— creaciones anteriores, sean estas literarias en particular o artísticas en general. Gracias a los conceptos de dialogismo y polifonía de Bajtin, hemos podido comprobar que el “diálogo” literario no es sólo un diálogo entre textos, sino que se incardina en una estructura dialogística más ambiciosa que abarca el diálogo de un texto consigo mismo, de una obra con otras, de un autor con otros creadores, de un personaje con otros, y, lo más importante, que ese diálogo se realiza también dentro de un contexto cultural.

Además, debemos de la meditada y profunda delimitación del campo de la intertextualidad –transtextualidad– llevado a cabo por Genette, el término transducción, integrado a los estudios literarios por varias vías, de las que son muestra los análisis de Lubomír Doležal y de José María Izquierdo, evidencia que en la transmisión de un texto siempre con una “información” añadida. El texto ha sido sometido a determinadas operaciones de segmentación y correlación con otros textos que lo constituyen como signo y lo introducen, por la vía de la mediación, en complejas cadenas de transmisión. De modo análogo a este concepto de transducción, el proceso de interpretación-mediación expuesto por Tomás Albaladejo servirá para afirmar que la interpretación textos para producir textos es una actividad frecuente, compleja y explica las claves de muchos textos comunicativos. En algunos casos, el receptor no se limita a comprender el texto, sino que transduce el texto de origen y, ahora como productor y constructor, compone otro texto motivado por éste. La textualidad es un constituyente esencial de la interpretación-mediación y, por eso mismo, la teoría textual aplicada al estudio literario es instrumento imprescindible para el estudio de las funciones interpretativas y productivas.

Desde la vía de las tipologías textuales, el profesor Antonio García Berrio nos ha enseñado la importancia de la tradición literaria como contexto, lo que supone una gran ayuda para la caracterización genérica desde el punto de vista intertextual y demuestra el principio de isomorfía lingüística. Los sonetos amorosos renacentistas y barrocos ofrecen, por lo tanto un inventario de rasgos macroestructurales, semánticos y pragmáticos que tienen su solución correspondiente en el plano microestructural y, a la vez, permiten la definición funcional de cada elemento individual en relación al conjunto del que forma parte y delimitan —y limitan— el grado de originalidad y dinamicidad de estas composiciones dentro de la coherencia del conjunto.

En nuestro ámbito de actuación, podríamos establecer la importancia que ostenta el intertexto como principio operador en el eje de selección (o co-texto) de las relaciones paradigmáticas (contexto). En el contexto, a su vez, pueden distinguirse las circunstancias espaciales y temporales empíricas en las que ese texto ha sido emitido (contexto situacional o situación), y el contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico. Evidentemente, es dentro de este contexto donde debemos encuadrar el concepto de intertextualidad en la literatura. El análisis del contexto antropológico, cultural, lingüístico y artístico ofrece claves importantes para entender muchas de las relaciones literarias.

Así, nuestra labor ha de centrarse en encontrar los nodos conceptuales, esos puntos de intersección antropológica que se inscriben en los arcanos de nuestra concepción del mundo. En la línea del organicismo y el principio de isomorfía aplicado a las ciencias sociales, puede asentarse la regla de que la naturaleza, la sociedad o el conjunto del conocimiento como una totalidad en la que cada una de las partes (microcosmos) remite a un todo (macrocosmos). Del mismo modo, la lengua, como microcosmos, es un reflejo del mundo y de la realidad.

El ser humano traslada la realidad de la comunicación lingüística y sus respectivos procesos de producción y recepción de manera isomórfica a los textos literarios. En el ámbito de un contexto antropológico y cultural, no hace sino manifestar de manera probablemente inconsciente la instauración de la humanidad en una nueva realidad simbólica basada en arquetipos plasmada, en el ámbito literario, en la invitación a la ficción del autor hacia el receptor como uno de los universales literarios de gran rendimiento, pero reducido a un grupo de formulas limitado y simple.

Desde la óptica de la “Poética de lo imaginario” pueden explicarse alguno de los mecanismos de este proceso. En esta corriente crítica se muestra cómo el texto literario (y el texto artístico) es el soporte material

en el que el artista vuelca unas formas únicas y excepcionales con sustrato antropológico para convertirlas en realidad imaginaria. En el fondo, la gran diferencia entre la semántica imaginaria que estudia las entidades simbólico-semánticas y simbólico-míticas en la constitución imaginaria de los textos, referida a los mitos antropológicos y los estereotipos creados por el imaginario cultural radica, a nuestro juicio, en que el imaginario cultural es una *mediación literaria* de la articulación arquetípica, mitológica y simbólica, mientras que en la sintaxis imaginaria y la semántica imaginaria la articulación es directa. Creemos necesario, por lo tanto, establecer una diferencia entre relaciones intertextuales directas y las relaciones intertextuales diferidas.

Denominamos *relaciones intertextuales directas* a las influencias inmediatas que se producen en los textos literarios, que a su vez pueden dividirse en relaciones intertextuales directas microestructurales y relaciones intertextuales directas macroestructurales. Las relaciones intertextuales directas microestructurales son las referencias prácticamente literales que se producen en los textos literarios en el ámbito microestructural. Naturalmente, no hay que olvidar que en un mismo texto pueden convivir relaciones directas microtextuales y relaciones directas macrotextuales.

Por su parte, las relaciones intertextuales diferidas siempre son de corte macroestructural (aunque, naturalmente, tienen alguna manifestación en la estructura superficial del texto), y esto las distingue de las relaciones intertextuales microestructurales directas. A diferencia de las relaciones intertextuales macroestructurales, directas, en las relaciones intertextuales diferidas sigue habiendo, naturalmente, una relación entre el hipotexto y el hipertexto, pero *el creador ha perdido la conciencia directa de su origen*. Existen relaciones intertextuales diferidas que tienen que ver con la dimensión más profunda —y por ello

más específica— del ser humano. Dichas relaciones las ha transmitido el entorno cultural, lingüístico y artístico del ser humano; el creador, no siempre de modo consciente ni voluntario, las ha ido recogiendo y transmitiendo a su vez a sus receptores; y los receptores las han admitido como válidas porque las sentía que era un punto de intersección común a ambos.

El fenómeno de comunicación, desde el punto de vista más general, hunde sus raíces en lo más profundo y específico de la cultura humana. Y es un hecho, desde el punto de vista ya más particular, que la comunicación entre autor y receptores —fenómeno, de por sí, macroestructural— existe en la microestructura de los textos literarios, la mayor parte de las ocasiones debido a relaciones intertextuales diferidas mantenidas, esencialmente, en situaciones de marginalidad semántica pero de nuclearidad pragmática. Este fenómeno aparentemente marginal hunde sus raíces en la identidad personal, la alteridad y la comunicación, algunos de los términos estelares del quehacer filosófico, y vuelve a subrayar la constatación organicista de la isomorfía entre macrocosmos (en este caso, macroestructura) y microcosmos (ahora, microestructura).

La ficcionalidad es ante todo un fenómeno semántico que funciona y se actualiza mediante la pragmática a través del pacto implícito que establecen el emisor y el receptor. En contra de los autores que asignan a la ficcionalidad un alto grado de relativización pragmática, nosotros defendemos, con García Berrio, que las posibles convenciones entre autor y lectores sólo son realizables a partir de las propias características que el texto manifiesta.

La literatura sostiene un proceso de comunicación con el lector a través de la apelación más o menos directa a este receptor, de manera que podemos observar en las obras literarias un modelo constructivo cuyo universo de entidades pertenece al de la lengua misma y sus categorías de enunciación y recepción. Denominamos a este fenómeno

producido en las obras de arte verbales *doble ficción*, pues, pensamos que la literatura posee una doble ficcionalidad: la primera es la relación de la literatura con la realidad; la otra, que no es sino una variante — pero una variante con características que empujan a ser contemplada singularmente— es la relación con el proceso de comunicación a través de los macroactos literarios de ficción. Tenemos el convencimiento de que en la literatura se dan una serie de representaciones ficticias del mundo real que, en sentido estricto, pertenecerían al ámbito de la semántica extensional, pero también se produce una representación ficticia —la doble ficción— que consiste en la plasmación textual de la ficción que de por sí efectúa el autor ante un texto en la que se efectúa una invocación a los lectores. Esta “doble ficcionalidad” está en estrecho paralelismo con los actos de habla ilocutivos y los macroactos literarios de ficción, lo que equivale a sostener que podemos relacionar ciertas categorías pragmáticas existentes fuera del texto literario con ciertos elementos presentes en la construcción literaria. La relación de todos estos elementos semióticos es evidente si tenemos en cuenta la presencia ficcionalizada del plano de enunciación y del de recepción en el interior de la misma obra en evidente paralelismo isomórfico con la situación comunicativa en el lenguaje estándar. Por este motivo, los macroactos literarios de ficción son una parte inherente de la construcción del texto literario, tanto bajo el punto de vista del emisor como del receptor. Esto nos conduce, ampliando el término del campo narratológico al literario en general, a hablar de la existencia de un pacto pragmático-sintáctico o pacto de ficción, entendido como el pacto a través del cual el macroacto literario de ficción mantiene una relación pragmática del signo verbal con sus intérpretes y, a la vez, una relación sintáctica con los elementos mismos de ese mensaje verbal. Para el análisis de estas categorías se hace imprescindible la aportación de Tomás Albaladejo con su teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo o TeSWeST ampliada II, con la distinción de la

estructura comunicativa externa y la estructura comunicativa interna del enunciado, perteneciente al campo de la enunciación distinguido por Benveniste, que asume dentro de sí una compleja gama de instancias emisoras y receptoras, a la que se unen otras categorías deícticas, pertenecientes al campo mostrativo del lenguaje distinguido por Bühler.

Es preciso establecer una tipología que dé razón de la totalidad de casos posibles ante los cuales podamos encontrarnos en una obra de arte verbal. Así, podemos distinguir distintos tipos de emisores y receptores, de los cuales algunos son extratextuales —quedan en el referente—, otros son textuales pero están presentes sólo en la macroestructura, y otros son también textuales y quedan reflejados tanto en la macroestructura como en la microestructura. Contamos con excelentes tipologías de estas instancias, especialmente detalladas en los estudios sobre la narrativa, y cada vez más satisfactorias en los estudios de los restantes géneros literarios.

Las causas de la presencia de las instancias de la comunicación en los textos son de índole variada y no siempre fáciles de discernir, pero la retórica y lo oralidad son los ejes centrales sobre los que puede sustentarse la explicitación sintáctica de fenómenos pragmáticos en los textos literarios.

La retórica, una ciencia del discurso de raigambre esencialmente pragmática, ha sistematizado con profundidad y de forma exhaustiva los mecanismos de contacto del orador con el receptor. El texto retórico se sustenta en el fenómeno llamado por Tomás Albaladejo poliacroasis, esto es, la toma de conciencia por parte del orador de la variada tipología de receptores que pueden recibir su discurso y la influencia que éstos tienen para que el mecanismo de enunciación los tenga en cuenta.

Desde el punto de vista histórico, además de los textos fundacionales de la retórica en la antigüedad, que reciben la

denominación de *rethorica recepta*, nosotros debemos estudiar el uso que de ellos se hace en el Medievo, a la par que tendremos que extender el campo de actuación hacia un conjunto variado asuntos que van desde la educación hasta los renacimientos medievales pasando por los concilios o los grupos sociales transmisores de este tipo de cultura.

El estudio de los renacimientos medievales han ido modificando el concepto de Edad Media como época oscura y han ido desentrañando el progresivo influjo del mundo clásico en este periodo, en el que sobresalen autores de gran calado intelectual. Se hicieron auténticos esfuerzos por crear centros difusores de cultura (primero escuelas, universidades después) que albergaban todo el saber en sus bibliotecas, en los que se estudiaba la lengua latina –hablamos, pues, de una cultura basada en la escritura– y el la que los autores más importantes eran tomados como modelo. El papel de la Iglesia en esta época motiva que el clérigo sea el prototipo de intelectual medieval. Cuando las lenguas vernáculas van extendiéndose por Europa, hubo que dotarles de la dignidad adecuada para cumplir su cometido de manera análoga a la que había tenido el latín en su origen. Desde otro ángulo, los concilios medievales son una muestra palpable de la influencia de la Iglesia en la Edad Media y algunas disposiciones conciliares fueron concluyentes para la cultura medieval, entre las que sobresalen las disposiciones del IV Concilio de Letrán en lo que se refiere a la formación de los clérigos y la difusión de la doctrina con la creciente importancia de las órdenes mendicantes. Con su apoyo a la predicación en lengua vulgar, se estimularán las producciones de *exempla* y de literatura moral tan próxima a la teoría y práctica del sermón. Por otro lado, el ideal de formación cultural de los clérigos ayudó muy positivamente al contacto de éstos con la cultura de la antigüedad y con el estudio de las artes liberales, aspectos ambos tan importantes para la producción literaria medieval. Se unen a las mencionas la influencia de

los monjes franceses de las órdenes de Cluny y del Cister, y la de ese entramado de seres humanos y culturas que fue el Camino de Santiago.

El sistema educativo fue el eje principal sobre el que se articuló el conocimiento de los autores cultos del Medievo. Partiendo de un sistema basado en las artes liberales, el *trivium*, con su división en gramática, retórica y dialéctica –con múltiples interdependencias entre todas ellas, pero especialmente entre las dos primeras– se establece el canon de la explicación de los *auctores*, la interpretación, la composición la argumentación y el debate. Desde el punto de vista histórico, otro de los elementos característicos de la cultura medieval es la creación de unas ciencias del discurso propias, como son las *artes poetriae*, las *artes dictaminis* y las *artes praedicandi*.

Desde el estudio del sistema retórico, en lo que a las operaciones retóricas respecta, aunque en un principio pueda no parecer evidente, en la operación de *inventio*, junto con la *dispositio*, está muy presente el fenómeno pragmático. Así se manifiesta en las *partes orationis*, como tendremos ocasión de comprobar más abajo, a lo que hay que añadir el estudio de la manera adecuada de ganar de forma más apropiada al receptor para la causa.

Aunque en un principio pueda no parecer evidente, en el ámbito de la *inventio* y de la *dispositio* está muy presente el fenómeno pragmático, y así se manifiesta en las *partes orationis*. El *exordium* y la *peroratio* cumplían una función afectivo-pasional, mientras que las otras partes cumplían una función demostrativo-argumentativa. Tratemos, pues, de estas partes esencialmente pragmáticas, como son el *exordium* y la *peroratio*. El *exordium* era la primera parte del discurso retórico, y en él los oradores debían de plantearse congraciarse con el auditorio y predisponerlo para las partes restantes. En una de sus partes, el *prooemium* o *principium*, rige la regla del *iudicem benevolum, docilem, attentum parare*: hay que conseguir que el juez o el público sean "benévolos, dóciles y atentos", para lo cual el orador puede

pedirles atención o elogiarlos. En cuanto a la *peroratio*, sus funciones principales eran las de efectuar una recapitulación del discurso así como mover los afectos de los receptores.

En el campo de la *elocutio* es donde quedan representados todos los aspectos macroestructurales comunicativos. Por lo tanto, las figuras son decisivas para que se cumpla la finalidad retórica de influencia en el receptor. En lo que a nuestros intereses respecta, hay un grupo específico de figuras que tienen que ver directamente con la representación sintáctica del acto comunicativo dialogístico. Reciben, según los autores, diferentes nombres: figuras pragmáticas, figuras enunciativas o dialogísticas, figuras de alocución, figuras frente al público, etc. y están estrechamente vinculadas a los elementos del acto de enunciación, es decir, al emisor, al receptor, al mensaje y al contexto.

La última operación retórica, la *actio* o *pronuntiatio* es la que tiene unas implicaciones pragmáticas más directas desde el punto de vista perlocutivo. Como en la *memoria*, el aspecto oral vuelve a ser decisivo, y por ello también tendrán cabida algunas observaciones respecto a esta operación cuando hablemos de la *performance* oral.

El sistema retórico en la Edad Media se sustenta en las *artes poetriae*, las *artes dictaminis* y las *artes praedicandi*. Las *artes poetriae* tratan, en esencia, de tres elementos: la disposición, la amplificación y la abreviación, y tienen una notable influencia de la retórica tradicional. Parece claro que, como ocurrirá en la mayoría de las teorizaciones sobre el lenguaje en el Medievo, el modo de comenzar y el modo de terminar la obra son determinantes, y que la presencia de las alusiones al receptor no es ni mucho menos casual en las artes poéticas medievales.

En las *artes dictaminis* el carácter comunicativo simultáneo entre productores y receptores del hecho retórico es sustituido por un carácter comunicativo diferido al tratarse de una comunicación escrita. Este hecho es de una importancia capital, pues ayuda a configurar un

tipo de “receptor modelo” radicalmente distinto al “receptor modelo” característico del discurso retórico oral. Partiendo de principios retóricos clásicos, las *artes dictaminis* llegarán a conformar un magnífico abanico de soluciones teóricas para dirigirse a los destinatarios. En el arte de composición epistolar también encontramos los fundamentos de apelación directa al receptor en las partes iniciales —sobre todo en ellas— y finales de la composición.

Las *artes praedicandi* son los tratados retóricos medievales más próximos a la concepción clásica, basada en el discurso oral, y poseen una dimensión pragmático-perlocutiva, pues la persuasión es un factor nada desdeñable en la comunicación sermocinatoria. El tratamiento del receptor será un elemento muy importante en estas composiciones, pues el orador tendrá muy en cuenta la influencia que pueda ejercer sobre él. Los *exempla* fueron uno de los procedimientos retóricos que tuvieron un lugar privilegiado en el arte oratorio del medievo. Los tratadistas muestran la vinculación del sermón con la retórica clásica tanto en los aspectos compositivos del sermón como el objetivo común a la predicación y la retórica que era la persuasión, y subrayan las partes en las que este se ha de dividir: prólogo (por medio del cual el predicador pretende captar la atención del público), tema (fragmento bíblico sobre el que va a tratar el sermón), división (que establece el plan del sermón y elabora los puntos que va a tratar éste), desarrollo (que puede efectuarse a través de la prueba y/o la ejemplificación con los procedimientos más variados (citas, razonamientos, alegorías, exempla, etc.). Otros autores, a su vez, añaden otras partes: pedir el auxilio divino y la conclusión (para activar la memoria del oyente, exhortar a la devoción y al temor de Dios, etc.).

La preceptiva retórico-poética ejerció un gran influjo en la producción literaria medieval culta, y parece admitida de forma tácita —aunque no sistemáticamente— en las obras épicas y folclóricas. Por supuesto, el paso de estas últimas a formas escritas aumento las

"relaciones e interferencias" con el estilo de las obras clericales, que confiere a la cultura medieval un gusto marcadamente intertextual. Lo auténticamente complicado es demostrar documentalmente ese conocimiento retórico-poético y su influencia en la creación literaria. En lo que toca a la literatura en lengua vernácula, los efectos que se buscaban eran similares a los del arte oratoria (convencer, divertir, consolar, mover a la piedad), y no tenía nada que ver, por tanto, con el lector aislado que lee un texto definitivo y fijado. A partir del siglo XII y, sobre todo, en el siglo XIII, los clérigos también se unirán al cultivo de la poesía en lengua vernácula. El siglo XII parece constituir el eje de inflexión en la tendencia de influencia retórica, porque muchas obras narrativas, sobre todo a partir de ese siglo, se inspiran en preceptos de la *dispositio*, especialmente en el exordio.

Ong de que el cambio de la oralidad primaria a una cultura escrita imprime una manera distinta de pensar en los seres humanos, las sociedades de tradición escrita superan a las sociedades de tradición oral, pero también continúan muchos de sus principios. En las culturas orales es muy importante la voz y el cuerpo; hay una unidad relacionante entre emisor y receptor; es más importante la inspiración que el análisis. La cultura escrita, en cambio, separan a emisor y receptor y la vista y el análisis se anteponen a la voz y la inspiración. Todas las características anteriores contribuyen a la sobreabundancia y, por eso mismo, refuerzan los aspectos memorísticos de la pronunciación. Uno de los recursos utilizados para la memoria oral es el uso de fórmulas.

Uno de los grandes problemas que existen para el estudio del lenguaje oral es su inevitable contaminación con el lenguaje escrito. En algunos casos, las culturas orales ya han entrado en contacto con culturas alfabetizadas, y las manifestaciones orales han descargado en la cultura escrita el "peso de su tradición", mientras que las manifestaciones orales son residuales o marginales.

En cuanto a la literatura y la oralidad, la primera tarea consiste determinar qué hay de oral y qué hay de literario en sus manifestaciones. Un poema puede ser oral por su composición, por su modo de transmisión o, a partir de su transmisión, por su *performance*.

Un poema puede considerarse oral si su composición está totalmente desligada de la escritura. Una de las dimensiones compositivas de la poesía oral es el estilo formulario: en este caso, el poeta construye o reconstruye el poema en el momento de la *performance*, aunque su actuación ha podido ser fijada con anterioridad. Son cuestiones esenciales derivadas de la composición la memorización de un texto dado, la improvisación en el momento de la actuación, y el aprendizaje y aplicación de fórmulas.

La transmisión oral parece una cuestión importante para estudiar de modo adecuado la separación entre la literatura oral y la literatura escrita. En muchas ocasiones, se viene a identificar la transmisión oral con la ejecución oral, pero ambos conceptos no significan necesariamente lo mismo, ya que se puede transmitir oralmente algo que previamente ha sido escrito.

Se considera la transmisión de la poesía oral algo inherente a su esencia, ya que la existencia de dicha poesía depende de su realización. Sin transmisión (sea oral o escrita), la literatura oral muere con el intérprete. Sobre todo para los folcloristas, la transmisión oral es la característica definitoria por excelencia de la poesía popular. Otro aspecto interesante es la transmisión oral y la escritura y en qué medida la interposición de una forma de transmisión con otra puede alterar la esencia de ambas.

El término *performance*, por su parte tiene muchas más dificultades para asimilarse, sin más, a la esencia de la literatura oral. Alguien puede componer una obra mientras que otro la ejecuta: mientras estas dos instancias partan de la oralidad, no hay problema.

Pero también existen obras escritas compuestas para una ejecución oral. Existe, por lo tanto, una contradicción entre el criterio de composición y el de ejecución. En el estudio de la literatura oral no sólo hay que tener en cuenta los elementos verbales, pero se requieren otros elementos de análisis ajenos a la verbalidad, ya que un mismo "texto" oral de origen puede conformar diferentes ejecuciones, y, por lo tanto, puede dar lugar a diferentes textos del texto que le sirvió de base.

La literatura oral surge en una situación de contacto entre emisor y oyentes que se produce como diálogo real entre personajes que se ven y se comunican frente a frente, lo que confiere a la comunicación oral un sustrato eminentemente dialogístico. No sólo es el productor el que interviene en el mensaje oral, sino que éste lo conforma también el auditorio, que participa activamente con el baile y el canto. Esa situación de contacto conlleva también una singular situación deíctica de la enunciación para la información del enunciado. Por todo ello no es extraño que en el lenguaje de la dicción de la poesía oral abunde el uso de la primera persona. También son frecuentes el uso del diálogo, el uso de la segunda persona o la apelación a la audiencia.

Es muy importante tener en cuenta que la oralidad no sólo es una cuestión de *actio*. Desde luego, lo es de memoria; también lo es, claro está, de elocutio; Pero afecta asimismo a la *dispositio* e incluso a la *inventio*: una mentalidad primariamente o principalmente oral tiene ya una *intellectio* distinta de una mentalidad alfabetizada.

En el plano de la emisión, nos topamos con el problema de distinguir entre el poeta —que a menudo queda diluido en un concepto tan oscuro como el anonimato— y el intérprete. El intérprete, además, siempre es en cierta medida autor o, cuando menos, co-autor de la producción poética. En cuanto al plano de la recepción, parece claro

que el receptor tiene su importancia en el proceso de composición y ejecución de la poesía oral.

En la *performance* la recepción es inmediata, y eso crea una circunstancia privilegiada de recepción por parte del oyente. En todo caso, sí tenemos que afirmar que la literatura oral no tiene unos discursos uniformes, sino que en cada actualización éstos van cambiando conforme a las características del auditorio. No es extraño pensar, por lo tanto, que durante la actuación fuese lugar común el invocar a la atención del espectador.

En la Edad Media, la literatura oral constituye lo que algunos han denominado “la cultura de los incultos”, pero Paul Zumthor advierte que es preciso descartar las distinciones entre escritor culto y juglar y otras similares, pues hay muchos casos de cultivadores de ambos tipos de literatura, bien sucesiva, bien simultáneamente.

El juglar, cuya entidad se resiste a una definición unívoca en cuanto a sus actividades, pero también en cuanto su grado de formación, empleaba procedimientos que son paralelos, en ocasiones, a los utilizados por la tradición retórica, y ajustaban siempre su representación al público ante el que actuaban.

La situación de enunciación y recepción en las obras medievales es del máximo interés para comprender algunas de sus producciones. En la poesía oral, los poetas se encuentran físicamente con su auditorio en la ejecución de la pieza. En el momento en el que se pasa a una comunicación escrita, el poeta ya no se encuentra presente de modo físico. Necesariamente tiene que cambiar el modo de comunicación. Ahora bien, el poeta, en este nuevo canal de comunicación, se las ingenia para encontrarse presente por medio de mecanismos complejos. Las propias circunstancias de transmisión de la literatura medieval hacen que muchos textos aparezcan anónimos, con una autoría difícil de esclarecer o con nombres en los que es difícil deslindar al autor del

copias. En el texto medieval, la voz se funde y se reprime en el texto que la alberga. El texto, pues, es especialmente constructor de una voz y, a la vez, es destructor de esta identidad inicial del autor con el texto.

En otro orden de cosas, parece claro que algunos fenómenos de la presencia de los planos de emisión y recepción en el texto literario no pueden explicarse dicotómicamente adscribiéndolos, por separado, sólo a la retórica o sólo a la oralidad, sino que hay, en primer lugar, muchos momentos de encuentro y síntesis entre estas dos dimensiones, y, en segundo lugar, hemos de ser conscientes de que la misma retórica nació en un ámbito oral y, por ende, comparte con la oralidad parte de su sustrato ontológico. El hecho retórico mismo tiene también indudables componentes orales, integrada como está, generalmente, en el canal acústico-momentáneo de la palabra, con la excepción de algunas manifestaciones retóricas escritas como las *artes dictaminis* o los textos periodísticos.

Nos topamos con otra evidencia de la oralidad en la retórica aparece en las denominadas operaciones retóricas o partes cualitativas de la retórica, tanto en las operaciones constituyentes de discurso, como la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, como en las operaciones no constituyentes de discurso, como la *memoria* y la *actio*. Estas últimas, con su dirección hacia la inminente recepción del discurso, están muy relacionadas con la oralidad.

Entrando ya en el campo de las relaciones entre la retórica y la oralidad en la literatura, y más específicamente en el periodo medieval, cuando la composición, la transmisión y la ejecución de una obra son orales, en la mayor parte de los casos es difícil deslindar una composición como adscribible a la literatura oral o a la literatura "escrita", y el grado de influencia que la retórica y la oralidad tienen en esa manifestación literaria. En la Edad Media, hablar de cultura eclesiástica y de cultura popular en la Edad Media podría parecer una contraposición que llevase a oponer la literatura popular a la cultura

eclesiástica, pero la interacción cultural entre ambas era patente y, en algunos casos, la cultura eclesiástica intentó cristianizar el sustrato folclórico y popular de la cultura laica. Vistas así las cosas, las tradiciones poéticas medievales no estaban cerradas, y se establece un particular tipo de “intertextualidad memorial” o “intervocalidad” que conduce a interrelaciones y transvases de lo oral a lo escrito. En conclusión, no puede decirse que en la Edad Media no exista algo tan simple como una cultura de oralidad pura, ya que, aunque la mayoría ignora la cultura escrita, una minoría de clérigos mantiene viva la cultura escrita.

La lírica primitiva, por su misma cronología, parece totalmente vinculada al hecho oral y alejada de cualquier influjo retórico o académico. Bien en manifestaciones puramente castellanas, bien en otras manifestaciones en el ámbito hispánico como las jarchas y las cantigas, es frecuente la aparición explícita de la primera persona y la dirección del poema hacia una segunda persona también explícita, con un interesante juego de emisores femeninos —muy frecuentes— hacia receptores masculinos (“amigo”, “amado”) o confidentes. El mecanismo de los macroactos de habla de ficción en estas composiciones es muy complejo: partiendo de la ausencia de conocimiento evidente sobre el productor o productores de los textos y contando con que el “narratario” de estas breves piezas no es nunca su receptor real, el asunto se complica más cuando se postula una posible situación de enunciación real por medio del canto, en la que los emisores pueden ser múltiples, y en la que los receptores también pueden serlo, y pueden ser copartícipes o no de ese acto de enunciación en un posible estribillo. En el caso del romancero, contrasta la escasa aparición de la apelación al público a los romances en comparación con sus “hermanos mayores”, los cantares de gesta, quizá explicable por una situación de recepción distinta.

En lo que a la poesía del siglo XV respecta, los autores son poetas cultos con una sólida formación humanística y al tanto muchas veces de los medios de expresión retóricos y sermonísticos. Ejemplo representativo es Jorge Manrique, que en sus *Coplas* mezclan lo elegíaco-individual con lo sermonístico-doctrinal en general, de la que se muestra las frecuentísimas exhortaciones y expresiones vocativas que invitan a la reflexión y participando en ocasiones con el auditorio compartiendo poeta y receptores la misma experiencia.

El *CMC* cuenta, como muchas otras obras medievales, un enrevesado y complejo juego de posibles instancias enunciativas y narrativas. Desde la posible producción de forma oral, sus ejecuciones orales por medio de los juglares, hasta su puesta por escrito por parte de un autor culto a finales del siglo XII o principios del XIII y su copia en el siglo XIV, con numerosas posibilidades intermedias; desde su recepción entre un público variado y popular en representaciones juglarescas en una plaza de una ciudad hasta su recepción privada por medio de la lectura, pasando por posibles lecturas (o representaciones) semiprivadas en el monasterio de Cardeña —o en Vivar del Cid—, con otras tantas posibles mediaciones receptoras, el entramado de las categorías enunciativas y receptoras no tiene aún solución definitiva, y probablemente no la tenga nunca. De ahí que, más que nunca, nos quedaremos con la duda de si los influjos ejercidos en la obra tienen vinculaciones estrechas con fuentes cultas o populares. Sean cuales fueren las circunstancias de composición y transmisión de la obra, lo cierto es que el *CMC* contiene en su estructura pragmático-sintáctica las categorías de enunciación y recepción que hacen posible un “pacto épico”.

La obra tiene un fuerte componente oral y juglaresco. De estas condiciones se derivan rasgos propios de la dramatización en la que el juglar, a modo de actor, casi representaba algunos componentes de la

obra, como es el del mantenimiento de la comunicación *in praesentia* hacia un público presente para halagar al público, para hacerle compartir situaciones de toda índole, para dar viveza y expresividad al texto. También condiciona ese aspecto presencial, aunque fuera supuesto, la fragmentación de la obra, iniciada o cortada convenientemente por medio de fórmulas. Por otro lado, el *CMC* tiene en el narrador —situado por encima de los hechos narrados— el elemento aglutinador de los modos de contar del poema. Desde el ángulo pragmático, el narrador crea una tensión dramática al suministrar al oyente más información de la que tienen los personajes, o modifica el horizonte de expectativas del público. El juglar emplea con profusión las alusiones explícitas al receptor mediante un variado elenco de expresiones formularias, así como verbos que evidencian la comunicación entre ambos, y recurre a admiraciones retóricas denotativas de su emotividad o a interrogaciones retóricas llenas de complicidad. Destaca ya una voluntad, no por primitiva menos elaborada, de conducir el relato por parte de un narrador, y una exposición sistemática de alusiones al receptor con funciones introductorias de parlamentos, de fórmulas de transición argumental o de mecanismos deícticos para llamar la atención al auditorio sobre hechos importantes en el hilo narrativo. La forma externa de estas apelaciones tiene todas las características de la comunicación oral, como el uso de la segunda persona del plural, la abundancia de las admiraciones o los verbos que se refieren a la audición o a la visión, que parecen favorecer una lectura dramatizada o intentar la estimulación imaginativa de los receptores. No obstante, no puede demostrarse esa adscripción oral de la situación comunicativa, que también podría constituir, bien primigeniamente, bien con los posibles cambios compositivos en la historia de un texto evolucionado, un testimonio intertextual indirecto en el que se imita la oralidad para reproducirse en el ámbito de la escritura.

En el siglo XIII se producen varios acontecimientos culturales de gran calado para la literatura medieval española como son el IV Concilio de Letrán y la creación de la Universidad de Palencia, a los que puede sumarse el influjo del Camino de Santiago o la presencia de clérigos españoles en Francia, a lo que se une la misma evolución y fijación del castellano como lengua literaria. El carácter culto de los poemas de clerecía no significa, desde luego, que exista una frontera infranqueable entre clérigos y juglares, ya que en muchas ocasiones, consciente o inconscientemente, los clérigos se acercan a la parcela del juglar en busca del tipo de público afín a la juglaría. Esta relación, y el uso *consciente* de recursos juglarescos, tampoco significan un desmarque absoluto de esta escuela con un marco panrománico y retórico

Gonzalo de Berceo, en el siglo XIII, destaca por una formación académica, posiblemente universitaria. Con una palpable intención didáctica, Berceo inunda sus obras de recursos juglarescos y propios de los sermones populares dirigidos a los iletrados, en una constante convivencia entre la tradición retórico-eclésiástica y la tradición juglaresca. En toda su producción literaria puede rastrearse la utilización de las instancias narrativas en el marco sintáctico-textual. Berceo, pese a mantener procedimientos de apelación al público similares a los empleados por los cantares de gesta, difiere de éstos en varios elementos importantes. En primer lugar, se aleja de la anonimidad para dejar rastros más o menos explícitos de su paso por el devenir narrativo. En segundo lugar, distribuye de manera mucho más técnica sus intervenciones, y maneja con soltura las alusiones en los núcleos pragmáticos iniciales y finales del libro, pero también en la mayoría de los milagros individuales como nexo cohesionador global de elementos particulares. En tercer lugar, alterna las expresiones que aluden a la recepción oral con otros propios de la manifestación escrita, sin que dichos vestigios puedan hacernos asegurar cuál ha sido el proceso de

difusión del libro, aunque sí parece seguro que el proceso de emisión ha sido el de un Berceo genial mediador entre sus fuentes escritas y la plasmación de éstas en otro documento escrito. En cuarto lugar, el afán didáctico y moralizador hace de estas intervenciones algo más proyectado hacia una finalidad que va más allá de un mero intento de mantener el contacto directo con el receptor. En suma, la maestría narrativa de Berceo manifiesta un profundísimo conocimiento de los mecanismos retóricos, aunque no olvide el gracejo y popular modo de apelación de la épica, tan familiar entre el público de su época.

En el siglo XIV aparecen las primeras grandes individualidades en la literatura medieval española, de la que Juan Ruiz es claro exponente. El *Libro de Buen Amor*, pese a presentar concomitancias con la poesía clerical anterior, tiene ya un público y un ambiente sociocultural distintos. Al margen de cuestiones extrínsecas, el *LBA* tiene como eje central la autobiografía ficticia con un complejísimo entramado de niveles relacionados, en ocasiones homónimos y a veces confundidos. En principio, es necesario deslindar el 'yo' autobiográfico del 'yo' ficticio, pero las instancias enunciativas alcanzan un grado de complejidad aún mayor. Por otro lado, también se cuida el tratamiento del receptor, entre los que se puede distinguir el público femenino de las dueñas al que halaga o sermonea, y un tipo de público similar al de clerecía en el que vuelca más la reflexión y retrospección y que aparece con especial importancia en los preliminares del prólogo en prosa y en verso, así como al final. Juan Ruiz, por lo tanto, parece ser un autor culto que dirige su obra a un público similar, aunque eso no es óbice para que la obra tuviese diversos modos de difusión encaminados a distintos tipos de receptores reales. La singularidad del arte del Arcipreste queda perfectamente reflejada también en el análisis de los mecanismos pragmático-sintácticos del *Libro*. Por un lado, comprobamos el diestro manejo de dichos mecanismos en los márgenes semánticos. Por otro lado, comprobamos los diferentes tipos de destinatarios y receptores

presentes en la obra: del receptor material al humano, del receptor individual al colectivo, del destinatario concreto al receptor universal. Por último, y como aspecto más destacable, el Arcipreste inaugura en nuestra historia literaria el primer hito de juego consciente con el plano de enunciación: el 'yo' de la obra da coherencia al conjunto de materiales, pero a la vez permite un deslizamiento entre distintas categorías de la emisión —autor, "autor", narrador, personaje— manejando a su antojo la ambigüedad presente en el libro. Si la anonimidad medieval se pierde en el siglo XIII con Berceo, Juan Ruiz dota con su personalidad y su maestría técnica a la categoría de enunciación de una premeditada manipulación de conciencia genérica, a veces paródica, alejándola del procedimiento voluntarista pero mecánico al que estaba sometida con anterioridad.

La prosa literaria presupone un público con cierta formación y que, además, se interesa por la lengua romance, y este hecho determina que esta forma de prosa aparezca más tarde que la lírica o la épica, por un lado, cuya difusión era plenamente oral, y que la prosa latina, que suponía un público con un alto grado de cultura. Cuando la prosa necesita adquirir unas características estilísticas definidas, serán la oratoria del sermón y la oratoria antigua, de conocido abolengo literario, las que aporten ideas y materiales para esa constitución artística. Estos cambios advertidos en el siglo XIV determinaron un cambio literario que afectó al estilo, a la estructura y a los géneros literarios mismos. En cuanto al estilo y la estructura, la mayor complejidad y refinamiento era propicia para lectores privados y grupos reducidos, y el gusto por la literatura ficcional crece frente al propósito meramente utilitario, como se aprecia en el *Conde Lucanor*, en el que Don Juan Manuel dota de magnificencia literaria a lo que hubiese podido ser una mera colección de *exempla*.

Don Juan Manuel es un gran elaborador literario y con fortísima conciencia autorial. La obra manuelina establece, pues, un “pacto de ficción”, que se establece desde el margen inicial que supone el prólogo de una obra —y, dentro de él, en los márgenes inicial y final— para introducirnos en la convención narrativa de cada ejemplo, sabedores de que la voz se ha desdoblado en el interior de la secuencia narrativa no sólo como testigo, sino como responsable —esta vez “ficticio”— de su composición. Posteriormente, la segunda parte hace de Patronio ese focalizador, y continuará siéndolo en las partes siguientes, debido probablemente a que la parte proverbial del libro es tan sólo una enumeración de sentencias privadas del empaque narrativo de la primera parte. La voz autobiográfica no tiene precedentes en nuestra historia literaria. Del proceso de intervención de Alfonso X al de don Juan Manuel media un proceso de mucha mayor voluntad y vitalidad. *El Conde Lucanor* mantiene, en su primera parte, una estructura compuesta por el marco, la historia y los versos finales. Estas partes marginales iniciales y finales poseen una trascendental importancia pragmática. Los preámbulos del libro, por otra parte, confirman la presencia explícita de los autores con sus receptores. Además, manejan los tópicos para hallar una mejor disposición de éstos para la correcta lectura del libro y les informan de la estructura del mismo.

La evidencia máxima de los ejemplos como integrantes de los sermones es el *Arcipreste de Talavera* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo, cuya estructura tiene una marcada técnica sermonística. Alfonso Martínez de Toledo concibió y escribió su obra teniendo en cuenta la homilética, de manera que la primera parte de la obra es un auténtico sermón que sigue, por un lado, el esquema estructural del sermón universitario medieval a la luz de las *artes praedicandi*, y, por otro, la práctica cotidiana de los predicadores normales de corte popular. Desde el punto de vista pragmático-sintáctico, la obra tiene una forma autobiográfica, aunque ya sabemos que a veces el

autobiografismo no es sino una maniobra didáctica que quiere englobar el aspecto de autoridad con los matices de la experiencia. En el *Arcipreste de Talavera* nos encontramos, por lo tanto, bajo el influjo compositivo del sermón medieval, un insistente reclamo del emisor “Martínez de Toledo” hacia los receptores —frecuentemente, hacia el receptor individual— con una clara intención reflexiva, didáctica y exhortativa, muy lejana ya del acercamiento al receptor desde una real o imaginada comunicación *in praesentia*. Conocedor de la técnica retórica, Martínez de Toledo sabe estructurar la obra y los capítulos de manera que las partes nucleares de la obra desde el punto de vista pragmático tengan frecuentemente momentos de exhortación o indicadores deícticos de recapitulación o preparación de otros asuntos importantes, a lo que se añade esa *captatio benevolentiae* final. La obra parece difundida para ser leída, aunque guarde aún algunos resabios de la gestualidad medieval, lógicos en una cultura en el que la oralidad invadía todo tipo de manifestaciones.

Una de las características atribuidas a la ficción sentimental es el autobiografismo ficcional, porque, desde luego, no existe una igualdad entre el autor y el narrador o la primera persona en este tipo de “novelas”. El punto de vista en este subgénero tiene una importancia fundamental, dado que aparecen en estas obras muchas instancias narrativas en primera persona y muchas narraciones que utilizan dos puntos de vista diferentes. Destaca el uso del punto de vista en Diego de San Pedro, que es utilizado de manera original y con recursos más elaborados que otras ficciones sentimentales. El autor no es protagonista ni en *Arnalte y Lucenda* ni en *Cárcel de Amor*, pero en las dos interviene como personaje. En la *Cárcel*, su papel es activo: interviene como personaje en la acción, y como Autor nos la narra. Además, el autor provocará con su no intervención al no entregar la carta el desenlace de la obra. Evidentemente, en lo que a la relación entre el *Autor* y el autor Diego de San Pedro se refiere, no hay que

confundir ambas instancias, porque la historia no es autobiográfica. Lo que sí es cierto es que la inclusión del *auctor* como personaje literario, que logra que los materiales dispersos ensamblen unos con otros y que presta verosimilitud a la historia, aunque también están presente en esta obra la estructuración retórica. Así, comprobamos que San Pedro utiliza con una sabiduría y madurez poco frecuentes hasta entonces en nuestra literatura la instancia narrativa en primera persona, y articula su relato con los cauces cultos que le posibilita la teoría retórica en todas sus dimensiones. Desde el punto de vista del receptor, sin embargo, en esta obra no aparece explícita la categoría, ni siquiera en partes liminares del discurso. El juego enunciativo-receptivo se articula en torno a las cartas y otros procesos que manejan una estructura binaria de emisor concreto a un narratario concreto.

El género dramático posee una dimensión pragmática que relaciona, por un lado, autor y texto y, por otro, el texto con el receptor. En el ámbito de la recepción, parece conveniente distinguir la recepción individualizada por la lectura, y la recepción colectiva, bien a través del teatro leído, bien a través de la representación. Por otro lado, el texto principal es el que luego será expresado por los personajes, mientras que el texto secundario es el que contiene las acotaciones. La relación que existen entre uno y otro es de superposición. El plano de la enunciación teatral es de difícil precisión. La peculiaridad de la obra de arte dramática de cobrar vida en una representación nos plantea la dificultad de definir el estatuto del emisor en este género, cuya aparición en el texto suele limitarse a las situaciones marginales del prólogo, el epílogo y las acotaciones verbalizadas. El monólogo, el aparte y la apelación al público son situaciones comunicativas anómalas que rompen el límite entre la escena y la sala. Estas tres situaciones tienen una gran fuerza pragmática, porque consiguen que, aunque el espectador se distancie del diálogo representado, se involucre más

firmemente con algunos de los personajes de la acción y, por lo tanto, y aunque pueda parecer paradójico, con la obra misma de la que se distanciaba.

En el caso de la *Celestina*, la variada posibilidad de instancias enunciativas reales es un asunto complicado de tratar. Por de pronto, las diferentes versiones —con actos, interpolaciones, preliminares y finales añadidos y/o transformados— eleva sobremanera la dificultad de encontrar una única instancia emisora. En cuanto el género, la adscripción de la obra al género narrativo, al género teatral de la comedia humanística o a una realización puramente dramática puede hacer variar el marco contextual de recepción del más que probable lector hacia los oyentes. La retórica invade grandísimas parcelas del estilo y de la argumentación en la *Celestina*, pero la lectura ante el público, los refranes y otros aspectos enlazan la obra con las teorías sobre la oralidad. En otros aspectos concretos parece que la página impresa no puede reproducir todos los matices que busca la obra, y uno de ellos es el de los apartes. El aparte es en la revelación del pensamiento íntimo del personaje en el que no se determina la acción, sino el contraste entre lo que el personaje dice y lo que piensa. Si exceptuamos a Calisto, el aparte sólo se utiliza en gente baja lo que no es sino signo de su degradación. Y es que en la *Celestina* la mera lectura de los apartes nos haría partícipes de la evolución de los personajes, su codicia, su proceso de convencimiento para participar en la trama, su dominancia respecto a otros, su desprecio hacia los poderosos o sus deseos de revancha, dependiendo de cada caso. Los apartes, pues, han servido como elemento de conexión entre los personajes y el público para dotar a éste de una nueva perspectiva sobre el conflicto, en el que todos rechazan a todos, nadie tiene aprecio por nadie y la acción, lógicamente, corre hacia el desastre en la lucha de los personajes por los bienes materiales. Por último, las partes liminares de la *Celestina*, ajenas ya al juego dramático, contienen

sustanciosas menciones a las instancias de enunciación y recepción que recuerdan a las obras renacentistas venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Nebot, Francisco y García Berrio, Antonio (coords.) (1982): *Introducción a la lingüística*, Madrid, Alhambra, 1982.
- Abril, Gonzalo (1997): *Teoría general de la información. Datos, relatos, ritos*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen; Manuales, 44), 1997.
- Acero Fernández, Juan José (1985): *Filosofía y análisis del lenguaje*, Madrid, Cincel (Serie Historia de la Filosofía, 33), 1985. Prólogo de Jesús Mosterín.
- Acero Fernández, Juan José; Bustos, Eduardo, y Quesada, Daniel (1989): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra (Teorema, Serie mayor), 1989³.
- Achard, Guy (1981): *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours "optimates" de Cicéron*, Leiden, E. J. Brill, 1981.
- Acosta Gómez, Luis (1982): *Cuestiones de lingüística textual con una selección bibliográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- Acosta Gómez, Luis (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- Adam, J.-M. (1985): *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits (avec des travaux pratiques et leurs corrigés)*, Paris, Nathan, 1985.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982¹⁽²⁾ [Original de 1967].
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1980): *Competencia lingüística y competencia literaria (Sobre la posibilidad de una poética generativa)*, Madrid, Gredos, 1980.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1988): *Teoría da literatura*, Coimbra, Almedina, 1988⁸.
- Agustín, San (1957, XV): *Sobre la doctrina cristiana*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, BAC (Sección IV, Filosofía, 168, 1957, tomo XV, págs.

47-349. Edición bilingüe. El tomo XV contiene: *De la doctrina cristiana. Del Génesis contra los maniqueos. Del Génesis a la letra, incompleto. Del Génesis a la letra*. Edición preparada por Balbino Martín Pérez.

- Alarcos Llorach, Emilio (1981): Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española), Madrid, Gredos (BRH, Manuales, 3), 1981²⁽⁶⁾.
- Alarcos Llorach, Emilio (1996): *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel (Col. Clarín, 3), 1996. Comprende el estudio de 1969 titulado *Ángel González, poeta*, a los que se une un diálogo entre el poeta y el profesor Alarcos, así como el trabajo titulado "Recato y elegía".
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1981): "Aspectos del análisis formal de textos", *Revista Española de Lingüística*, XI, 1 (1981), 117-160.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1982): "Struttura comunicativa testuale e proposizione performativo-modali", *Lingua e Stile*, XVII, 1 (1982), 113-159.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1982b): "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas", *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 1 (1982), 225-247.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1983): "La crítica lingüística", en Aullón de Haro (coord.), 1983: 141-207.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1984): "Espressione dell'autore e unità comunicative nella struttura sintattica pragmatica dei testi letterari", *Lingua e Stile*, XIX, 1 (1984), 167-173.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1984b): "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual", *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XLIII, 1-2 (1984), 265-284.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986 [Ha salido una segunda edición en 1999].

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986b): “Sobre lingüística y texto literario”, en *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia, Universidad de Valencia, 1986, pp. 33-46.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1987): "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual", en Bernárdez (comp.) (1987): 179-228 [Publicado originariamente en *Lingua e Stile*, XVIII, 1 (1983): 3-46].
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1988): “Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)”, en *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Retórica y Lenguajes*, celebrado en Madrid del 5 al 7 de diciembre de 1988, Vol. I, 89-96.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1989): *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1989c): "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo", en Reyes (ed.), 1989: 185-201.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus (Teoría y crítica literaria), 1992.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1993): “Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico”, en Rodríguez Pequeño (comp.), 1993: 47-61.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1994): “Retos actuales de la retórica”, en Paraíso (coord.), 1994: 51-60.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1994b): “Sobre la posición comunicativa del receptor del discurso retórico”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 19 (1994), 7-16.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998): “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”, en Ramón Trives y Provencio Garrigós (eds.), 1998: 31-46.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998b): “Polyacroasis in Rhetorical Discourse”, *The Canadian Journal of Thetorical Studies*, 9 (1998), 155-167.

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1999): “Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales”, en Paraíso (coord.), 1999: 57-64.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1999b): "Retórica y oralidad", *Oralia*, 2 (1999), 9-27. Citamos por un ejemplar mimeografiado.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1999c): “Sociolingüística en retórica: alteridad y diversidad en la acción discursiva”, en Díez Revenga y Jiménez Cano (eds.), 1996: 35-51.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2000): “Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana” en Cortés Gabaudan, F; Hinojo Andrés, G; y López Eire, A. (eds.). *Retórica, Política e Ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Salamanca: LOGO, vol. III, 2000.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2000b): "Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar", en *I Seminario Emilio Castelar y su época: ideología, retórica y poética*. Seminario celebrado en Cádiz los días 12, 13 y 14 de diciembre de 2000.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2001): “Retórica, tecnologías y receptores”, *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 1 (2001), 9-18. www.asoacion-logo.org/revista-logo.htm .
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2001b): "Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo)", en [Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos](http://www.tonosdigital.com), marzo de 2001. www.tonosdigital.com
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2001c): “Sobre la textualidad de *res* y *verba* en la retórica medieval: las *artes praedicandi*”, en Alonso García, Dañobeitia Fernández y Rubio Flores (eds.) (2001), 637-648.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás y García Berrio, Antonio (1982): "La lingüística del texto", en Abad Nebot y García Berrio, 1982: 217-260.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1993): “Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico”, en Rodríguez Pequeño (comp.), 1993: 47-61.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, y Chico Rico, Francisco (1994): “La teoría de la crítica lingüística y formal”, en Aullón de Haro (ed.), 1994: 175-293.

- Albaladejo Mayordomo, Tomás; y Chico Rico, Francisco (1998): “La *Intellectio* en la Serie de las Operaciones Retóricas no Constituyentes de Discurso”, en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 339-352.
- Albaladejo Mayordomo; Río, Emilio del; y Caballero, José Antonio (eds.) (1998): Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso Internacional "Quintiliano: historia y actualiad de la retórica: XIX Centenario de la 'Instituio Oratoria', Logroño (Instituto de Estudios Riojanos, Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, 2), 3 vols.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás; Chico Rico, Francisco; y Río Sanz, Emilio del (eds.) (1998): *Retórica hoy*, número monográfico de *Teoría/Crítica*, 5 (1998).
- Alberca Serrano, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996), 9-19.
- Alberca Serrano, Manuel (1996b): “¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales”, en Pozuelo Yvancos y Vicente Gómez (eds.), 1996: 175-183.
- Alberca Serrano, Manuel (1999): “En las fronteras de la autobiografía”, Ledesma (ed.), 1999: 53-75. También se encuentra en <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm> .
- Albert Galera, Josefina (1987): *Estructura funcional de los ‘Milagros’ de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (Berceo, 12), 1987.
- Alborg, Juan Luis (1991): Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española (Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia), Madrid, Gredos, 1991.
- Alonso, Dámaso (1987): Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Madrid, Gredos (BRH. Estudios y Ensayos, 1), 1987⁵⁽⁷⁾ [1ª ed.: 1950].
- Alonso-Cortés, Ángel (1993): *Lingüística general*, Madrid, Cátedra (Lingüística), 1993³ (correg. y aumen.).

- Alonso García, Manuel José; Dañobeitia Fernández, María Luisa; y Rubio Flores, Antonio Rafael (eds.) (2001): *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- Alsina Clota, José (1984): *Problemas y métodos de la Literatura*, Madrid, Espasa-Calpe (Espasa Universitaria. Literatura, 22), 1984.
- Alvar, Carlos (1990): "Épica", en Alvar y Gómez Moreno, 1990: 13-70.
- Alvar, Carlos (1991): "Prosa didáctica", en Alvar, Gómez Moreno y Gómez Redondo, 1991: 85-129.
- Alvar, Carlos (1991b): "Introducción" a su edición, junto con Manuel Alvar, de *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 330), 1991, pp. 9-79).
- Alvar, Carlos y Gómez Moreno, Ángel (1987): *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, I), 1987.
- Alvar, Carlos y Gómez Moreno, Ángel (1990): *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, II), 1990¹⁽¹⁾. [1988]
- Alvar, Carlos; Gómez Moreno, Ángel y Gómez Redondo, Fernando (1991): *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, III), 1991.
- Alvar, Manuel (1980): "La poesía en la Edad Media (Excepto Mester de Clerecía y grandes poetas del siglo XV)", en Díez Borque (coord.), 1980: 211-388.
- Álvarez Amorós, José Antonio (1987): *En torno al discurso narrativo de 'Dubliners'*, Alicante, Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1987.
- Álvarez Amorós, José Antonio (1991): *Ulises como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*, Madrid, Palas Atenea (Colección Libros de investigación), 1991.
- Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel; Ladero Quesada, Miguel Ángel; y Valdeón Baruque, Julio (coords) (1991): *Estudios de historia medieval*.

Homenaje a Luis Suárez, Valladolid, Universidad de Valladolid (Historia y sociedad, 18), 1991.

- Amorós, Andrés (1983): *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas), 1992² (1ª ed.: Buenos Aires, Marymar, 1979).
- Apostel, Leo (1980): “Pragmatique praxéologique: communication et action”, en Parret (ed.), 1980: 191-315.
- Aranzueque, Gabriel (ed.) (1997): *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Cuaderno Gris (Época III; Monográficos, 2), 1997.
- Ariès, Phillippe y Duby, Georges (dirs.): *Historia de la vida privada*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, 5 tomos [Tít. orig.: *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985]. Tomo I: *Del Imperio romano al año mil*.
- Aristóteles (1971): *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971 (reimp.). Edición del texto, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar [La primera edición es de 1953. Existe una nueva edición renovada editada por el Centro de Estudios Constitucionales].
- Aristóteles (1987): *Arte poética*, en González (ed.), 1987.
- Artilles, Joaquín (1968): *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1968².
- Asensi, Manuel (1990): “Estudio introductorio: Crítica límite/el límite de la crítica (Teoría literaria y deconstrucción)”, en Asensi (coord.), 1990: 9-78.
- Asensi, Manuel (1995): *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1995.
- Asensi, Manuel (coord.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas), 1990.
- Asís Garrote, María Dolores (1988): *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988.

- Auerbach, Erich (1958): *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press (Bollingen Series, LXXIV), 1993. [Orig. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Franke Verlag, 1958]
- Aullón de Haro, Pedro (1983): "La crítica literaria actual: delimitación y definición. La construcción del pensamiento crítico-literario moderno", en Aullón de Haro (coord.), 1983: 9-82.
- Aullón de Haro, Pedro (1994): "Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura", en Aullón de Haro (ed.), 1994: 11-26.
- Aullón de Haro, Pedro, (1994b): "La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético", en Aullón de Haro (ed.), 1994: 27-106.
- Aullón de Haro, Pedro (coord.) (1983): *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983². Existe una edición totalmente reformada que denominamos Aullón de Haro (ed.), 1994.
- Aullón de Haro, Pedro (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta (La dicha de enmudecer, Serie Teoría Literaria), 1994.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós (Paidós Comunicación, 42), 1990. [Tít. orig.: *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988]
- Austin, John Langshaw (1982): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* [*How to do Things with Words*, The Clarendon Press, Oxford, 1962. Compilación de J. O. Urmson], Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1982 (reimp.).
- Austin, John Langshaw (1989): *Ensayos filosóficos*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 572), 1989 [Tít. orig.: *Philosophical Papers (2ª ed.)*, Oxford, Clarendon Press, 1970. Compilación de J. O. Urmson y G. J. Warnock).
- Ayala, Francisco (1970): "Reflexiones sobre la estructura narrativa", en Ayala, 1984: 9-48.

- Ayala, Francisco (1972): *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972.
- Ayala, Francisco (1972b): “Mitología del cinema”, en Ayala, 1972: 450-453.
- Ayala, Francisco (1997): “La lectura”, *El País* (1-IV-1997), 13-14.
- Ayer, A. J. (1986): *Wittgenstein*, Barcelona, Crítica (Filosofía, 4), 1986 [London, George Weidenfeld and Nicolson Ltd., 1985].
- Azaustre, Antonio; y Casas, Juan (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas; Instrumenta), 1997.
- Bachelard, Gaston (1975): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 2ª ed. [Orig.: *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961]
- Badel, Pierre-Yves (1984): *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1984. [Orig. 1969]
- Bajtin, Mijaíl (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974. [Orig. de 1955]
- Bajtin, Mijaíl (1985): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- Bajtin, Mijaíl (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. [Orig. de 1929]
- Bajtin, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (Teoría y Crítica literaria, 194), 1989 [Traducida de la ed. rusa de 1975].
- Bajtin, Mijaíl (Voloshinov, Valentín Nikolaievich) (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad), 1992. Traducción directa del ruso. [Orig. 1929].
- Bal, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Ballmer, Thomas T. (1976): “Macroestructuras”, en van Dijk (ed.), 1976: 1-22.

- Balló, Jordi, y Pérez, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama (Fundamentos, 198), 1997.
- Bañón Hernández, Antonio Miguel (1993): *El vocativo. Propuestas para su análisis lingüístico*, Barcelona, Octaedro, 1993.
- Baños, Miguel (1997): “Prólogo” a Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. XXVII-LXXIX.
- Baquero Goyanes, Mariano (1989): *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad, 46), 1989.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland (1971): “From Work to Text”, en J. V. Harari (ed.): *Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979: 73-81.
- Barthes, Roland (1977): “The Death of Author”, en Barthes: *Image, Music, Text*, New York, Hill and Waugh, 1977. [Orig. de 1968.]
- Barthes, Roland (1981): “Introduction à l’analyse structurale des récits”, en Varios, 1981b: 7-33.
- Barthes, Roland (1982): *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982 [Orig. *Le plaisir du texte*, 1973].
- Barthes, Roland (1985): *L’aventure sémiologique*, Paris, Seuil (Col. Points. Essais, 219).
- Barthes, Roland (1985b): "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", en Barthes, 1985: 85-165. [Orig.: *Communications*, 16 (1970), 172-229].
- Barthes, Roland (1985c): “Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe”, en Barthes, 1985: 329-359. [Orig. en Chabrol (ed.), 1973: 29-54.
- Bataillon, Marcel (1961): *"La Célestine" selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier (Études de Littérature Étrangère et Comparée, XLII), 1961.
- Baylon, Christian, y Mignot, Xavier (1996): *La comunicación*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen; Manuales, 41), 1996 [Tít. orig.: *La communication*, Paris, Nathan, 1994].

- Bédier, Joseph (1926-1929): *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1926-1929³, 4 tomos.
- Beltrán Almería, Luis (1992): *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1992.
- Beltrán, Vicente (ed.) (1988): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 2 a 6 de diciembre de 1985, Barcelona, PPU, 1988.
- Benveniste, Émile (1974): *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1974. [*Problèmes de linguistique générale*, Editions Gallimard, Paris, 1966]
- Berceo, Gonzalo de (1997): *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 3), 1997. Edición, prólogo y notas de Francisco Baños. Estudio preliminar de Isabel Uría.
- Bernabé, Alberto (1988): *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza (LB, 1.300), 1988.
- Bernárdez, Enrique (1982): *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Bernárdez, Enrique (1987): "Introducción", en Bernárdez, 1987 (comp.): 7-18.
- Bernárdez, Enrique (1995): *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra (Lingüística, 1995).
- Berrendonner, Alain (1987): *Elementos de pragmática lingüística*, Barcelona, Gedisa (El Mamífero Parlante, Serie Mayor), 1987 [*Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982].
- Berrendonner, Alain (1990): "Avant-propos: système et interactions", en Berrendonner y Parret (ed.), 1990: 5-16.
- Berrendonner, Alain; y Parret, Herman (eds.) (1990): *L'interaction communicative*, Bene-Frankfurt, etc., Peter Lang (Sciences pour la communication, 32), 1990. Recoge las exposiciones en torno a

“Cognitivism vs. pragmatism” desarrolladas en Bellagio por la Fundación Rockefeller en febrero de 1988.

- Berlin, Gail Ivy (1995): "Memorization in Anglo-Saxon England: Some Case Studies", en Nicolaisen (ed.), 1995: 97-113.
- Bertalanffy, Ludwig von (1980): Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica (Ciencia y Tecnología), 1980 [Orig.: General System Theory. Foundations, Development, Applications, New York, George Braziller, 1968].
- Bertuccelli Papi, Marcella (1996): *¿Qué es la pragmática?*, Barcelona, Paidós (Instrumentos, 15), 1996 [Tit. orig. *Che cos'è la pragmatica*, Milano, Gruppo Editoriale Pabbri Bompiani, Sonzogno, 1993].
- Bettetini, Gianfranco (1984): "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en Garrido Gallardo (ed.), 1984: 19-29 [También en Varios, 1987: 155-169].
- Betti, Emilio (1975): *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado-Editoriales de Derecho Reunidas, 1975.
- Bierwisch, Manfred (1970): "Poetics and Linguistics", en Freeman (ed.), 1970: 69-115 [Art. orig. de 1965].
- Bierwisch, Manfred (1980): "Semantic Structure and Illocutionary Force", en Searle, Kiefer y Bierwisch (eds.), 1980: 1-35.
- Black, Max (1969): *El laberinto del lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969 [Tit. orig.: *The Labyrinth of Language*, Frederick A. Praeger Inc. Publishers, 1968].
- Blecua, Alberto (1998): "Introducción" a Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1998, 4.^a ed., pp. XI-CV. Citamos también por esta referencia las notas a pie de página de la edición.
- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-London, Oxford University Press, 1973.

- Bloom, Harold (1980): *A Map of Misreading*, Oxford-New York, Oxford University Press (Oxford Paperbacks), 1980 [1ª ed. de 1975].
- Bobes Naves, María del Carmen (1975): *Gramática de 'Cántico' (Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta-Universidad de Santiago, 1975.
- Bobes Naves, María del Carmen (1979): *La semiótica como teoría lingüística*, Editorial Gredos, Madrid, 1979² (ampliada y revisada. 1ª ed., 1973).
- Bobes Naves, María del Carmen (1987): *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña-La Avispa, 1987.
- Bobes Naves, María del Carmen (1987b): "Posibilidades de una semiología de teatro", en Bobes, 1987: 11-28 [1981].
- Bobes Naves, María del Carmen (1987c): "Renovación del teatro en el siglo XX", en Bobes, 1987: 29-47 [1981].
- Bobes Naves, María del Carmen (1987d): "Valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático", en Bobes, 1987: 174-204 [1986].
- Bobes Naves, María del Carmen (1987e): "La semiología del teatro: los signos de la representación", en Bobes, 1987: 205-223 [1986].
- Bobes Naves, María del Carmen (1988): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987. Existe una 2ª ed. corregida y ampliada que citamos como Bobes, 1997.
- Bobes Naves, María del Carmen (1988b): *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña-La Avispa (Aceña Estudios, 1), 1988.
- Bobes Naves, María del Carmen (1988c): "Posibilidades de una semiología del teatro", en Bobes, 1988b: 11-28 [Orig. en *Estudios humanísticos*, 3 (1981), 11-26. Universidad de León].
- Bobes Naves, María del Carmen (1988d): "La unidad de la obra dramática: los signos de la representación", en Bobes, 1988b: 74-88 [Orig. en *Serta Philologica. Estudios de literatura y crítica textual*, Tomo II, Madrid, Cátedra, 1983].
- Bobes Naves, María del Carmen (1988d): "Valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático", en Bobes, 1988b: 174-204

[Conferencia pronunciada en la Universidad de Amsterdam en noviembre de 1986 en un Simposio sobre “Diálogo y dialogismo”.

- Bobes Naves, María del Carmen (1988e): “La semiología del teatro: los signos de la representación”, en Bobes, 1988b: 205-223 [Conferencia pronunciada en el II Simposio de la Asociación Española de Semiótica en Oviedo en noviembre de 1986].
- Bobes Naves, María del Carmen (1989): *La Semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 375), 1992.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1993b): *La novela*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1993.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1994): “La Literatura. La Ciencia de la Literatura. La Crítica de la Razón literaria”, en Villanueva (coord.), 1994b: 19-45
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1994b): “La semiología en España”, en Paraíso (coord.), 1994: 11-30).
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1994c): “El teatro”, en Villanueva (coord.), 1994b: 241-268.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros (Perspectivas), 1997.
- Boladeras, Margarita (1996): *Comunicación, ética y política. Habermas y sus críticos*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Booth, Wayne C. (1974): *La Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974 [*The Rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961].
- Borges, Jorge Luis (1992-1993): *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 4 tomos. Tomo I: 1923-1936, 1992; Tomo II: 1941-1960, 1992; Tomo III: 1964-1975, 1993; Tomo IV: 1976-1985, 1993.
- Bourneuf, Roland y Ouélllet, Réal: *La novela*, Barcelona, Ariel, 1983³. Con notas complementarias de Enric Sullà [*L'univers du roman*, Paris,

Presses Universitaires de France, 1972. La edición española contiene complementos y adiciones efectuados por los autores que no figuran en la edición francesa].

- Bousoño, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976⁶ (versión aumentada definitiva), 2 vols. [La primera edición, que ha sufrido importantes correcciones, data de 1952].
- Bousoño, Carlos (1990): "La poesía es comunicación", *Ínsula*, 523-524 (julio-agosto de 1990), 13-14.
- Bowen, James: *Historia de la educación occidental*, Barcelona, Herder, 3 tomos [A History of Western Education, London, Methuen & Co. Ltd. Tomo I (Bowen, 1985): El mundo antiguo. Oriente Próximo y Mediterráneo: 2000 a.C.-1054 d.C., 1985² (ed. orig. ingl. 1972). Tomo II (Bowen, 1986): La civilización de Europa: Siglos VI-XVI, 1986² (ed. orig. ingl. 1975).
- Brandt, Per Agge (1973): "La pensée du texte (de la littéralité de la littérarité)", en Varios, 1973: 183-215.
- Brioschi, Franco y Di Giralmo, Costanzo: *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988. [*Elementi di Teoria letteraria*, 1984].
- Brown, Gillian y Yule, George (1993): *Análisis del discurso*, Visor (Lingüística, 1), 1993 [*Discourse Analysis*, Cambridge University Press, 1993].
- Brownlee, Marina Scordilis, Brownlee, Kevin y Nichols, Stephen G. (eds.): *The New Medievalism*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1991.
- Bruss, Elizabeth W. (1991): "Actos literarios", en Varios, 1991: 62-79. [Tit. orig.: "From Act to Text", capítulo I de *Autobiographical Act. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1976, 1-31].
- Bruyne, Edgar de (1958): *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía, 17), 1958, 3 tomos [*Études d'Esthétique médiévale*, Brugge, 1946]

- Bruyne, Edgar de (1963): *Historia de la estética*, Madrid, BAC, 2 vols.
- Bruyne, Edgar de (1987): *La estética en la Edad Media*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa, 15), 1987 [Tit.orig. *L'esthétique du Moyen Age*, Louvain, Éd. de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947]. Bruyne declara que trata de algunas conclusiones generales de su obra Bruyne, 1958.
- Bühler, Johannes (1977): *Vida y cultura en la Edad Media*, México, FCE, 1977¹⁽²⁾ [1946].
- Bühler, Karl (1979): *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial (Alianza Universidad), 1979 [*Sprachtheorie*, Gustav Fischer, Stuttgart, 1965. Original, sin embargo, de 1934].
- Burgos, Jean (1982): *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- Burkhardt, A. (ed) (1990): *Speech Acts, Meanings and Intentions. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990, 29-61.
- Eschbach, Achim (1988): *Karl Bühler's Theory of Language*, Amsterdam 1988.
- Bustos Guadaño, Eduardo (1987): *Filosofía Contemporánea del Lenguaje I (Semántica Filosófica)*, Madrid, UNED (Cuadernos UNED, 043), 1987.
- Bustos Guadaño, Eduardo (1987b): *Introducción histórica a la Filosofía del Lenguaje*, Madrid, UNED (Cuadernos UNED, 031), 1987.
- Bustos Guadaño, Eduardo (1992): *Filosofía Contemporánea del Lenguaje II (Pragmática Filosófica)*, Madrid, UNED (Cuadernos UNED, 111), 1992.
- Bustos Tovar, José Jesús de (1984): "Razón de amor con los denuestros del agua y el vino", en Varios, 1984c: 53-83.
- Bustos Tovar, José Jesús (1985): *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.
- Butor, Michel (1967): *Sobre literatura, II*, Barcelona, Seix Barral, 1967 [*Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1960].

- Cabrera Infante, Guillermo (1998): “Cabrera Infante. Trópico de Londres”, entrevista concebida por el escritor a Juan Antonio Masoliver Ródenas en *Qué leer*, febrero 1998.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998b): “¡Ave Marías!”, *El País*, 27-7-1998, pp. 9-10.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992b): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago (Monografías, 167), 1992.
- Calabrese, Omar (1987): *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós (Instrumentos, 1), 1987 (Tít. orig. *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani, 1985).
- Calvo Pérez, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Calvo Revilla, Ana (2001): "Presencia de la poliacroasis en las artes poéticas medievales", en XIX Congreso AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada) *Perspectivas recientes sobre el discurso*, León, 3-5 mayo de 2001.
- Calvo Revilla, Ana (2003): “Comunicación oral y procesos interpretativos: presencia del receptor / oyente en la comunicación retórica. Un acercamiento al concepto de poliacroasis”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 5 (2003). www.tonosdigital.com .
- Camargo (1986): “Rhetoric”, en Wagner (1986), 96-124.
- Camargo, Martin (1991): *Ars Dictaminis, Ars Dictandi*, Turnhout, Belgium, Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 60), 1991.
- Camargo, Martin (1995) (ed.): *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English 'Artes Dictandi' and Their Tradition*, Binghamton-New York (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 115), 1995.
- Carmago, Martin (2002): “The Pedagogy of the *Dictatores*”. Ejemplar mimeografiado. De próxima aparición en un volumen editado por Lucia Montefusco en Bolonia, agradecemos a su autor el envío del ejemplar mimeografiado.

- Camargo, Martin (ed.) (1995): *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English 'Artes Dictandi' and Their Tradition*, Binghamton-New York (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 115), 1995.
- Camps Cervera, Victoria (1976): *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Ediciones Península, Barcelona, 1976.
- *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, I), 1993. Edición de Alberto Montaner. Estudio preliminar de Francisco Rico.
- Cañas Murillo, Jesús [en colaboración con Neira Jiménez, Julio](1984): "Introducción" a su edición de Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, Barcelona, Plaza y Janés (Biblioteca crítica de autores españoles, 23), 1984, pp. 15-49.
- Cañas Murillo, Jesús (1988): "Introducción" a su edición del *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 1988: 9-91).
- Capella, Marciano Minneo Félix (1964): *Liber de arte rhetorica*, en Halm (ed.), 1964.
- Carnap, Rudolf (1942): *Introduction to semantics*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1942.
- Carrillo, Francisco (1982): *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Carrió, Genaro R. y Rabossi, Eduardo A. (1982): "La filosofía de John L. Austin", en Austin (1982: 7-35).
- Carrión, Manuel: *Manual de bibliotecas*, Salamanca-Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del Libro. Serie "Maior", F), 1990.
- Casado Velarde, Manuel (1993): *Introducción a la gramática del texto del español*, Madrid, Arco (Cuadernos de Lengua Española), 1993.
- Casas, Arturo (1994): "Pragmática y poesía", en Villanueva (comp.), 1994: 229-308.
- Casetti, Francesco (1989): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1989 [Ed. orig.: Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano, 1986].

- Caso González, José (1978): "Mester de juglaría/mester de clerecía: ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?", *Berceo*, 94-95 (1978), 255-263.
- Cassirer, Ernst (1974): *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Castilla del Pino, Carlos (1994): "El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario", en Aullón de Haro (ed.), 1994: 295-382.
- Castilla del Pino, Carlos (comp.) (1994): *El silencio*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 702), 1992. Recopilación de las conferencias sobre el tema que constituyeron el Seminario de Antropología de la Conducta celebrado en San Roque durante el verano de 1989 como curso de verano de la Universidad de Cádiz.
- Castro, Luisa (1988): "Enemigo lector", *ABC*, 2 de octubre de 1988.
- Catalán, Diego (1984): "El romancero medieval", en Varios, 1984c: 451-489.
- Cátedra, Pedro M. (1994): Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos, Salamanca, Junta de Castilla y León (Conserjería de Cultura y Turismo, Estudios de Historia), 1994.
- Cátedra, Pedro M. (2001): "Arte y partes en la predicación medieval", en Alonso García, Dañobeitia Fernández y Rubio Flores (eds.) (2001), 649-662.
- Cavallo, Guglielmo (1995): "Introducción", en Cavallo, 1995: 9-21.
- Cavallo, Guglielmo (1998): "Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano", en Cavallo y Chartier (eds.), 1998: 95-133.
- Cavallo, Guglielmo, y Chartier, Roger (1998): "Introducción", en Cavallo y Chartier (eds.), 1998: 9-53.
- Cavallo, Guglielmo (1995) (ed.): Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 815), 1995 [Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica, Roma-Bari, Gius, Laterza & Figli Spa, 1975].

- Cavallo, Guglielmo, y Chartier, Roger (1998) (eds.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998 [Éditions Laterza et Éditions de Seuil, 1997].
- Chapell, V. C. (ed.) (1971): *El lenguaje común. Ensayos de filosofía analítica*, Editorial Tecnos, Madrid, 1971 [Ordinary Language, Prentice-Hall, New Jersey, 1964].
- Chasca, Edmund de: *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos (BRH, II, 101), 1972² (aumen.) [1967].
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990 [Story and discourse. Narrative structure in fiction and film, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.].
- Chicharro Chamorro, Antonio (1994): "La teoría de la crítica sociológica", en Aullón de Haro (ed.), 1994: 387-453
- Chico Rico, Francisco (1987): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante, 1987.
- Chico Rico, Francisco (1989): "La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica", *Castilla.Estudios de Literatura*, 14 (1989), 47-55.
- Chico Rico, Francisco (1992): "Spanisch: Texlinguistik. Lingüística textual", en *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)* (editado por Günter Holtus, Michael Metzeltin y Christian Schmitt), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Band/Volume VI, 1 (1992) (Aragonés/Navarro, Español, Asturiano/Leonés), 179-188.
- Chico Rico, Francisco (1992b): "Lingüística del texto y Teoría literaria", *Rilce*, 8, 2 (1992), 226-264.
- Chico Rico, Francisco (1998a): "Retórica, lingüística, texto", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: I, 337-341.
- Chico Rico, Francisco (1998b): "La *intellectio* en la *Institutio oratoria* de Quintiliano: *ingenium, iudicium, consilium y partes artis*", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: II, 493-502.

- Cicerón, Marco Tulio (s.a.): *De l'invention [De inventione]*, Paris, Garnier (Classiques Garnier), s.a. Edición de Henri Bornecque.
- Cicerón, Marco Tulio (1960): *Division de l'art oratoire. Topiques [Partitiones oratoriae. Topica]*, Paris, Les Belles Lettres, 1960. Texte établi et traduit par Henri Bornecque.
- Cicerón, Marco Tulio (1964): *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs [Orator]*, Paris, Les Belles Lettres, 1964. Edición y traducción de Albert Yon.
- Cicerón, Marco Tulio (1967-1971): *De l'orateur [De oratore]*, Paris, Les Belles Lettres. Edición de Edmond Courbaud. *Livre Premier*, 1967, 6^a ed. (1922); *Livre deuxième*, 1966, 4^a ed. (1928); *Livre troisième*, 1971, 4^a ed. (1930).
- Coletti, Vittorio (1987): *L'éloquence de la chaire. Victoires et défaites du latin entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 1987 [Parole dal pulpito, Xasale Monferrato, Mariettri, 1983].
- Copeland, Rita (1991): *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Medieval Literature, 11), 1991.
- Cornford, F. M. (1984): *De la ciencia a la religión*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Cortés Morató, Jordi; y Martínez Riu, Antoni (1996): *Diccionario de Filosofía en CD-ROM*, Barcelona, Herder, 1996.
- Cortés Rodríguez, Luis (2002): "La incorporación de los estudios pragmáticos al análisis del discurso oral en español", en [Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos](#), 3 (2002). www.tonosdigital.com
- Corral, Wilfrido H.: "La lectura según la escuela alemana, en español", *Ínsula*, 503 (1988), 25-26.
- Corti, Maria (1985): *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano, Bompiani, 1985⁴ [1976].
- Coseriu, Eugenio (1973a): *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos (BRH), 1973.

- Coseriu, Eugenio (1973b): "Determinación y entorno", en Coseriu, 1973a: 288-233.
- Cotrait, René (1978): "Formules et motifs épiques dans le *Libro de Buen Amor*: coincidencias formelles ou contacts textuels", en Varios, 1978a: II: 595-612.
- Courtés, Joseph (1991): *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- Crespo Güemes, Emilio (2000): "Introducción general" a Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos (Biblioteca básica Gredos, 1), 2000, pp. VII-XXXVIII.
- Criado de Val, Manuel (1980): *Estructura general del coloquio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.
- Cuesta Abad, José Manuel (1991): *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*, Madrid, Visor (Literatura y Debate crítico, 10), 1991.
- Cuesta Abad, José Manuel (1994): "La crítica literaria y la hermenéutica", en Aullón de Haro (ed.), 1994: 485-510.
- Cuesta Abad, José Manuel (1995): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 392), 1995.
- Cuesta Abad, José Manuel (1997): *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (Colección de Estudios, 53), 1997.
- Cuesta Abad, José Manuel (1999): *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro (La rama dorada, 20), 1999.
- Cuesta Abad, José Manuel (2001): *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta (Minima Trotta), 2001.
- Cueto Pérez, Magdalena (1986): "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", *Archivum*, 36 (1986), 243-256.
- Culler, Jonathan (1978): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978 [Structuralist Poetics, London, Routledge & Kegan Paul, 1975].

- Curtius, Ernst Robert (1984): *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984¹⁽⁴⁾ [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948].
- December, John (1993): "Characteristics of Oral Culture in Discourse on the Net", ponencia presentada en la duodécimo congreso anual sobre *Rhetoric and Composition*, celebrado en la Universidad de Park (Pennsylvania), el 8 de julio de 1993.
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971 [Tít. orig.: *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967].
- Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 [Tít. orig.: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967].
- Deyermond, Alan (1976): "Medieval Spanish epic cycles: Observations on their formation and development", *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), 281-303.
- Deyermond, Alan (1980a): *Edad Media*, en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol I.
- Deyermond, Alan [1980b]: "Temas y problemas de la literatura medieval", en Deyermond [1980a], 1-14.
- Deyermond, Alan [1980c]: "El 'Cantar de Mio Cid y la épica", en Deyermond [1980a], 83-91.
- Deyermond, Alan (1980d): "Berceo y la poesía del siglo XIII", en Deyermond (1980a), 127-140.
- Deyermond, Alan (1980e): "La prosa en los siglos XIII y XIV", en Deyermond (1980a), 167-181.
- Deyermond, Alan (1980f): "El *Libro de Buen Amor* y la poesía del siglo XIV", en Deyermond, 1980a: 213-227.
- Deyermond, Alan (1980g): "Libros de caballerías y 'novela' sentimental", en Deyermond, 1980a: 351-360.
- Deyermond, Alan (1980h): "Prosa y actividad intelectual en el otoño de la Edad Media", en Deyermond, 1980a: 391-409.
- Deyermond, Alan (1980i): "*La Celestina*", en Deyermond, 1980a: 485-497.

- Deyermond, Alan (1981): *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel (Letras Ideas, Instrumenta, I), 1981⁸ [Tit. orig. *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, London, Ernest Benn Limited, 1973].
- Deyermond, Alan (1987): *El 'Cantar de Mio Cid' y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio (Biblioteca general, 2), 1987.
- Deyermond, Alan (1987b): "El *Libro de Buen Amor* a la luz de las recientes tendencias críticas", *Ínsula*, 488-489 (1987),39-40.
- Deyermond, Alan (1988): "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", en *Edad de Oro*, VII (1988), 21-32.
- Deyermond, Alan (1988a): "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", en Beltrán (ed.), 1988: 45-60.
- Deyermond, Alan [1991a]: *Edad Media. Primer suplemento*, en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991, vol 1/1.
- Deyermond, Alan (1991b): "Temas y problemas de la literatura medieval", en Deyermond, 1991a: 1-20.
- Deyermond, Alan (1991c): "El *Cantar de Mio Cid* y la épica", en Deyermond, 1991a: 52-70.
- Deyermond, Alan (1991d): "Berceo y la poesía del siglo XIII", en Deyermond, 1991a: 88-108.
- Deyermond, Alan (1991e): "La prosa en los siglos XIII y XIV", en Deyermond, 1991a: 124-151.
- Deyermond, Alan (1991f): "El *Libro de Buen amor* y la poesía del siglo XIV", en Deyermond, 1991a: 177-192.
- Deyermond, Alan (1991g): "La poesía del siglo XV", en Deyermond, 1991a: 235-259.
- Deyermond, Alan (1991h): "Libros de caballerías y ficción sentimental", en Deyermond, 1991a: 281-298.
- Deyermond, Alan (1991i): "Prosa y actividad intelectual en el otoño de la Edad Media", en Deyermond, 1991a: 312-337.

- Deyermond, Alan (1991j): "El teatro medieval", en Deyermond, 1991a: 358-365.
- Deyermond, Alan (1991k): "La *Celestina*", en Deyermond, 1991a: 377-388.
- Deyermond, Alan (1995): "La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia", en San Pedro, 1995: IX-XXXIII.
- Díaz Arenas, Ángel (1986): "Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implicito", Kassel, Reichenberger (Problemata Semiotica, IX), 1986.
- Díaz y Díaz, Manuel C. (1969): "Les arts libéraux d'après les écrivains espagnols et insulaires aux VII^e et VIII^e siècles", en Varios, 1969: 37-46.
- Díaz y Díaz, Manuel (1982): "Introducción general [a las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla]", en San Isidoro de Sevilla, 1982-1983: I, 1-257
- Díez Borque, José María (coord.) (1980): *La Edad Media*, Tomo I de la *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Taurus (Persiles, 116), 1980-1982, 4 tomos.
- Díez Borque, José María (1983): *Comentario de textos literarios (Método y práctica)*, Madrid, Playor, 1983⁹.
- Díez Borque, José María y Ena Bordonada, Ángela (1980): "La prosa en la Edad Media", en Díez Borque (coord.), 1980: 97-209.
- Díez Borque, José María (coord.) (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985.
- Dijk, Teun A. van (1972): *Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.
- Dijk, Teun A. van (1973): "Modèles génératifs en théorie littéraire", en Varios 1973: 79-99.
- Dijk, Teun A. van (1976b): *Per una poetica generativa*, Bologna, Il Mulino, 1976 [*Beiträge zur generativen Poetik*, 1972].
- Dijk, Teun A. van (1980): *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Cátedra, Madrid, 1980 [*Text and Context*, Longman Group Limited, London, 1977].

- Dijk, Teun A. van (1983): *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1983. [Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding, Het Spectrum B. V., 1978].
- Dijk, Teun A. van (1985): "Introduction. Dialogue as Discourse and Interaction", en van Dijk (ed.), 1985: 1-11.
- Dijk, Teun A. van (1987): "Pragmática de la comunicación literaria", en Mayoral (comp.), 1987: 171-194 ["The pragmatics of literary communication", en Dijk (ed.), 1977: 243-263. Leído como comunicación en el Coloquio Internacional "Sobre Investigación Literaria", en Río Piedras (Puerto Rico), 12-16 de abril de 1977].
- Dijk, Teun A. van (1988): *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, Siglo XXI, México, 1988⁵ (1ª ed. en español, 1980).
- Dijk, Teun A. van (ed.) (1976): *Pragmatics of Language and Literature. Volume 2*, North-holland Publishing Company, Amsterdam, 1976.
- Dijk, Teun A. van (ed.) (1979): *The future of structural poetics*, Special issue of *Poetics*, 8, 6, 1979.
- Dijk, Teun A. van (ed.) (1985): *Handbook of Discourse Analysis. Volume 3: Discourse and Dialogue*, Orlando-London, Academic Press, 1985.
- Del Lungo, Andrea (1993): "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, 94 (1993), 131-152.
- Delhaye, Philippe (1969): "La place des arts libéraux dans les programmes scolaires du XIII^e siècle", en Varios, 1969: 167-174.
- Desbordes, Françoise (1995): *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, Barcelona, Gedisa (Lenguaje, escritura, alfabetización, 5), 1995 [*Idées romaines sur l'écriture*, Lille, Presses Universitaires de Lille].
- Deyermond, Alan (1987): *El 'Cantar de Mio Cid' y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio (Biblioteca general, 2), 1987.
- Deyermond, Alan (1988): "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", en *Edad de Oro*, VII (1988), 21-32.

- Díaz G. Viana, Luis (1998): *Una voz continuada. Estudios Históricos y Antropológicos sobre la Literatura Oral*, Oyarzun (Guipúzcoa), Sendoa (Colección de Antropología y Literatura, 4), 1998.
- Díez de Revenga, Pilar; y Jiménez Cano, José María (eds.) (1996): *Estudios de Sociolingüística. Sincronía y diacronía*, Murcia, Diego Marín, 1996.
- Díez de Revenga, Pilar; y Jiménez Cano, José María (eds.) 1999): *Estudios de Sociolingüística II. Sincronía y diacronía*, Murcia, Diego Marín, 1999.
- Doane, Alger Nicolaus y Pasternak, Carol Braun (eds.) (1991): *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1991. Ponencias del Congreso "Con-Text: Orality and Textuality in the Middle Ages" celebrado en Madison (Wisconsin) en abril de 1988.
- Doležel, Lubomír (1986): "Semiotics of literary communication", *Strumenti Critici*, nueva serie, I, 1 (1986), 5-48.
- Doležel, Lubomír (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990. Algunas páginas proceden, más o menos literalmente, a Doležel, 1986. (Versión española: *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997. Citamos por la versión inglesa).
- Doležel, Lubomír (1997): "Mimesis y mundos posibles", en Garrido Domínguez (comp.), 1997: 69-94 [Orig.: "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9:3 (1988), 475-496].
- Domínguez Caparrós, José (1982): *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1982 [1978]. Hay una nueva edición modificada: Domínguez Caparrós, 1989.
- Domínguez Caparrós, José (1987): "Literatura y actos de lenguaje", en Mayoral (comp., 1987: 83-121) [Publicado originariamente en *Anuario de Letras*, 19 (1981), pp. 89-132].
- Domínguez Caparrós (1988): "Literatura, actos de lenguaje y oralidad", *Edad de Oro*, VII (1988), 5-13.

- Domínguez Caparrós, José (1989): *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1989² (revisada, modificada y actualizada). [1ª ed.: 1978]. La cito diferente a Domínguez Caparrós, 1982.
- Domínguez Caparrós, José (1992): "Teoría de la literatura y filosofía analítica", *Anthropos*, 129 (febrero, 1992), 47-50.
- Domínguez Caparrós, José (comp.) (1997): *Hermenéutica*, Madrid, Arco, 1997.
- Donoghue, Denis (1996): "Orality, Literacy, and Their Discontents", *New Literary History*, 27, 1 (1996), 145-159. Versión electrónica del artículo en http://muse.jhu.edu/demo/new_literary_history/27.1donoghue.html .
- Dragonetti, Roger (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1979.
- Dressler, Wolfgang U. (1974): *Introduzione allalinguistica del testo*, Roma, Officina, 1974.
- Dronke, Peter (1984a): *The Medieval Poet and his World*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura (Storia e Letteratura: Raccolta di Studi e Testi, 164), 1984. Colección de escritos del autor entre 1961 y 1979.
- Dronke, Peter (1984b): "Medieval Rhetoric", en Dronke (1984a) [Originalmente en Daisches, O. y Thorlby, A. (ed.): *Literature and Western Civiltation*, vol. II, London, Aldus, 1973, pp. 315-345].
- Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. [*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972].
- Durán, Armando (1973): *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballescica*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 184), 1973.
- Durand, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981 [Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l' archetypologie générale, Paris, Presses Universitaires de France, 1964].

- Dutton, Brian (1965): "Gonzalo de Berceo y los cantares de gesta", *Berceo*, 77 (1965), 407-415. Orig. en "Gonzalo de Berceo and the 'Cantares de Gesta'", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1961), 197-205.
- Eagleton, Terry (1993): *Una introducción a la Teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (Tít. orig.: *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell Publishers, 1983).
- Eakin, Paul John (1994): "Introducción", en Lejeune, 1994: 9-46. [Tít. orig.: "Foreword", en Leune, Philippe: *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989].
- Eco, Umberto (1985): *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 [*Opera aperta*, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1962 y 1967].
- Eco, Umberto (1985b): "El problema de la obra abierta", en Eco, 1985c: 157-164 [Ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia, 1958. Publicada en las Actas del Congreso, vol. VII, 139 y ss., Firenze, Sansoni, 1961].
- Eco, Umberto (1985c): *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 [Milano, Mursia, 1968. Recoge textos escritos entre 1955 y 1963].
- Eco, Umberto (1985d): "Cine y literatura: la estructura de la trama", en Eco, 1985c: 194-200 [Original de 1962].
- Eco, Umberto (1986): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986³ [*La struttura ausente*, 1968].
- Eco, Umberto (1986b): "El código cinematográfico", en Eco, 1986: 274-288.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987² [Casa Editrice Valentino Bompiani, 1979].
- Eco, Umberto (1988): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988⁴ [*A theory of semiotics*, Milano, Valentino Bompiani & Co., 1976].

- Eco, Umberto (1991): “Los límites de la interpretación”, *Revista de Occidente*, 118 (marzo, 1991), 5-24. Texto de una conferencia dictada el 19-12-1990 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
- Eco, Umberto (1992): *Apostillas al ‘Nombre de la rosa’*, en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1992⁴, 633-664 (Tít. orig.: *Postille a ‘Il nome della rosa’*). (Las referencias a la novela proceden de la edición de RBA editores, Barcelona, 1988)
- Eco, Umberto (1992b): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992 (Tít. orig.: *I limiti dell’interpretazione*., Milano, Gruppo Editoriali Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1990).
- Eco, Umberto (1995a): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen (Ensayo: Palabra en el Tiempo, 237), 1995.
- Eco, Umberto (1995b): “Las estructuras narrativas en Fleming”, en Eco, 1995a: 150-192 [Orig. en Del Bueno, Oreste, y Eco, Umberto: *Il caso Bond*, Milano Bompiani, 1965. También aparece parcialmente en Varios, 1981b: 83-99].
- Eco, Umberto (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Harvard University, Norton Lectures: 1992-1993, Barcelona, Lumen, 1996 [Orig.: *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, 1994].
- Eliade, Mircea (1973): *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- Ellis, John M. (1988): "What does Deconstruction Contribute to Theory of Criticism?", *New Literary History*, 19 (1988), 359-379.
- Erlich, V. (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [Orig. 1955].
- Eschbach, Achim (1988): *Karl Bühler's Theory of Language*, Amsterdam 1988.

- Escandell Vidal, M^a Victoria (1993): *Introducción a la pragmática*, Barcelona-Madrid, Anthropos-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza (Alianza Diccionarios), 1996.
- Faral, Edmond (1971): *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1971 [1924].
- Faral, Edmond (1987): *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champio, 1987.
- Faulhaber, Charles (1973): "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", *Ábaco*, 4 (1973), 151-300.
- Faulhaber, Charles (1979): "Las retóricas hispanolatinas medievales (s. XIII-XV)", *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España. 7: Siglos III-XVI*, Salamanca (Instituto de Historia de la Teología Española, Corpus Scriptorum Sacrorum Hispaniae; Estudios, 7), 1979, pp. 11-64.
- Fernández Díaz, Natalia: "Notas sobre la aplicación del análisis crítico a los actos de habla", *Oralia*, 1 (1998), 223-233.
- Fernández Ramírez, Salvador (1986): *Gramática. 4. El verbo y la oración*, Madrid, Arco, 1986². Volumen ordenado y completado por Ignacio Bosque.
- Ferrara, Alessandro (1998a): "Una teoría ampliada de los actos de habla: condiciones de adecuación para actos subordinados en secuencias", en Julio y Muñoz (comps.), 1998: 13-40. [Tit. orig.: "An Extended Theory of Speech Acts: Appropriateness Conditions for Subordinate Acts in Sequences", *Journal of Pragmatics*, 4 (1980), 233-252.
- Ferrara, Alessandro (1988b): "Condiciones de adecuación para secuencias enteras de actos de habla", en Julio y Muñoz (comps.), 1998: 41-65. [Tit. orig.: "Appropriateness Conditions for Entire Sequences of Speech Acts", *Journal of Pragmatics*, 4 (1980), 321-340.

- Ferraris, Maurizio (1987): *La Svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Unicopli, 1987.
- Ferraris, Maurizio (1990): "Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu", en Asensi (coord.), 1990: 339-395. [Tit. orig.: "Jacques Derrid. Deconstruzione e Scienze dello Spirito", en Ferraris, 1987: 33-79.
- Ferrater Mora, José (1970): *La filosofía actual*, Alianza Editorial, Madrid, 1970² (1ª, 1969).
- Ferrater Mora, José (1991): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991. En Alianza Editorial, Madrid, 1979⁶ (1ª ed., 1965, en dos vols.), 4 vols. A veces se ha citado como Ferrater, 1979.
- Ferrater Mora, José (1980): *Indagaciones sobre el lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1980² (1ª ed., 1970).
- Ferreras, Juan Ignacio (1972): *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. La novela por entregas: 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Madrid, Taurus, 1972.
- Ferreras, Juan Ignacio (1999): *Las estructuras narrativas del 'Libro de Buen Amor'*, Madrid, Endimión (Ensayos, 121), 1999.
- Ferreres, Rafael (1982): "Introducción biográfica y crítica" en March, 1982: 9-113.
- Fillmore, Charles J. (1997): *Lectures on Deixis*, Standford, CSLI (Center for the Study of Language and Information Leland Stanford Junior University), 1997. Reimpresión de unas conferencias dictadas en Santa Cruz en 1971.
- Finnegan, Ruth (1992): *Oral Poetry. Its Nature, Significance, and Social Context*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992 [Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1977].
- Fish, Stanley E.(1989): "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'", en Warning (ed.), 1989: 11-131 [Orig.: "Literature in the reader: affective stylistics", *New Literary History*, 2 (1970), 123-162). También se encuentra en Tompkins (ed.), 1980: 70-100].

- Fish, Stanley E.(1995): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge-London, Harward University Press, 1995, 9ª ed. [Orig.:]1980.
- Florescu, Vasile (1982): *La rhétorique et la néorretorique. Genèse-Évolution-Perspectives*, Paris-Bucaresti, Les Belles Lettres-Editura Academici Republicii Socialiste România, 1982, 2ª ed. revis. [1ª ed.: 1973].
- Foley, John Miles (1991): "Orality, Textuality, and Interpretation", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 34-45.
- Foley, John Miles (1995): "The Implications of Oral Tradition", en Nicolaisen (ed.), 1995: 31-57.
- Foreville, Raymonde (1965): *Latran I, II, III et Latran IV*, Paris, Éditions de l'Orante (Histoire des conciles oecuméniques, 6), 1965.
- Foucault, Michel (1984): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984 [Tit. orig.: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966].
- Foucault, Michel (1984b): "Las Meninas", en Foucault, 1984: 13-26.
- Fowler, Alistair (1982): *Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Harvard University Press, 1982.
- Fowler, Robert M. (1994): "How The Secondary Orality of the Electronic Age Can Awaken Us to the Primary Orality of Antiquity Or What Hypertext Can Teach Us About the Bible", *Interpersonal Computing and Technology: An Electronic Journal for the 21st Century*, 2, 3 (1994), 12-46. Exposición presentada en el "Annual Meeting of the Eastern Great Lakes Biblical Society en abril de 1994.
- Fraker, Charles F. (1990): *'Celestina'. Genre and Rhetoric*, London, Tamesis Books (Serie A, Monografias CXXXVIII), 1990.
- Freeman, D. C. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*, New York, Rinehart and Winston, 1970.

- Freeman Regalado, Nancy (1995): "Speaking in Script: The Construction of Voice, Presence, and Perspective in Villon's *Testament*", en Nicolaisen (ed.), 1995: 211-225.
- Friedmann, Norman (1955): "Point of view of fiction: the development of a critical concept", *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 70 (1955), 1160-1184. Recogido en Friedmann, 1975, *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia, 1975, pp. 142-156.
- Frow, John (1990): "Intertextuality and ontology", en Worton y Skill (eds.), 1990: 45-55.
- Frye, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, 2ª ed. [Orig.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957].
- Fuente, Ricardo de la; y Gutiérrez Flórez, Fabián (1994): "El comentario de textos teatrales", en Rubio, Ricardo de la Fuente y Gutiérrez, 1994: 75-163.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): *Verdad y método. Fundamentos de una filosofía hermenéutica*, Salamanca, Sigueme, 1977 [*Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960].
- Gadamer, Hans-Georg (1989): "Historia de efectos y aplicación", en Warning (ed.), 1989: 81-88.
- Gala, Antonio (1990): "La fuente de la vida", *El País Dominical*, 9-9-1990, pág. 74.
- Galino, María Ángeles (1988): *Historia de la Educación. Edades Antigua y Media*, Madrid, Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía), 1988²⁽³⁾ (1ª ed.: 1960).
- Gallo, Ernest (1978): "The *Poetria nova*. Geoffrey of Vinsauf", en Murphy, 1978 (ed.): 68-84.
- Garci-Gómez, Miguel (s.d): "Introducción", en su edición del *Cantar de Mio Cid*, <http://www.duke.edu/web/cibertextos/MIO-CID/> .
- Garci-Gómez, Miguel (1975): *'Mio Cid'. Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta (Ensayos Planeta, Lingüística y Crítica Literaria), 1975.

- Garcí-Gómez, Miguel (1977): "La Afrenta de Corpes: su estructura a la luz de la retórica," *Kentucky Romance Quarterly* 24 (1977), 125-39.
- Garcí-Gómez, Miguel (1992): "Un tercer autor para la *Tragicomedia*. La informática al servicio de la literatura." *Celestinesca* 16 (1992), 33-62.
- Garcí-Gómez, Miguel (1993): *Dos autores en "Mío Cid."* *Aplicación de la informática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.
- Garcí-Gómez, Miguel (1993b): Tres autores en "La Celestina." *Aplicación de la informática a los estudios literarios*, Granada, Impredisur, 1993.
- Garcí-Gómez, Miguel (1996): "Un tercer autor para *La Celestina*. Adenda II: Religión." *Cuadernos de ALDEU* 12 (1996), 9-22.
- García Barrientos, José Luis (1996): *El lenguaje literario: 1. La comunicación literaria*, Madrid, Arco (Cuadernos de lengua española), 1996.
- García Berrio, Antonio (1973): Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas), Barcelona, Planeta, 1973.
- García Berrio, Antonio (1977): "La lingüística del texto", en García Berrio, 1977b: 117-150.
- García Berrio, Antonio (1977b): *La lingüística moderna*, Barcelona, Planeta-Editora Nacional, 1977.
- García Berrio, Antonio (1977c): "Crítica formal y función crítica", *Lexis*, I, 2 (1977), 187-209.
- García Berrio, Antonio (1977d): Formación de la Teoría Literaria moderna, I. La tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977.
- García Berrio, Antonio (1978): "Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual", en Petöfi y García Berrio, 1978: 245-264.
- García Berrio, Antonio (1978b): "Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)", en Petöfi y García Berrio, 1978: 309-366.

- García Berrio, Antonio (1978c): “Tipología textual y análisis del microcomponente (Sonetos españoles, “carpe diem””, en Petöfi y García Berrio, 1978: 367-430.
- García Berrio, Antonio (1979): "Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto), 1616. *Anuario de Literatura General y Comparada, II*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 125-170.
- García Berrio, Antonio (1979b): "Poética e ideología del discurso clásico", *Revista de Literatura*, 41, 81 (1979), 5-40.
- García Berrio, Antonio (1979c): “A Text-tipology of the Classical Sonets”, *Poetics*, 8 (1979), 435-458.
- García Berrio, Antonio (1980): *Formación de la Teoría Literaria Moderna, II: Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
- García Berrio, Antonio (1980b): “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico”, *Revista de Filología Española*, 60 (1980), 23-157.
- García Berrio, Antonio (1981a): “Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2 (1981), 146-171.
- García Berrio, Antonio (1981b): “La Poética lingüística y el análisis literario de textos”, *Tránsito*, h-i (1981), 11-16.
- García Berrio, Antonio (1982a): “Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo. Un estudio de ‘forma interior’ en los sonetos”, en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 261-293.
- García Berrio, Antonio (1982b): “Problemas de la determinación del tópico textual”, *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 1 (1982), 135-205.
- García Berrio, Antonio (1983): "Epílogo. Más allá de los 'ismos': sobre la imprescindible globalidad crítica", en Aullón de Haro (coord.), 1983: 247-387. También en Aullón de Haro (ed.), 1994: 511-541 con el título

“Epílogo: Más sobre la globalidad crítica” (añade algunos pequeños cambios), trabajo que denominamos como García Berrio, 1994b.

- García Berrio, Antonio (1984): "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)", *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2 (1984), 7-59.
- García Berrio, Antonio (1985): *La construcción imaginaria en 'Cántico' de Jorge Guillén*, Limoges, Université de Limoges, 1985.
- García Berrio, Antonio (1988): *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las 'Tablas poéticas' de Cacaes*, Madrid, Taurus, 1988. [Ed. orig. en Barcelona, Planeta, 1975).
- García Berrio, Antonio (1989): “El imaginario cultural en la estética de los Novísimos”, *Ínsula*, 508 (1989), 13-15.
- García Berrio, Antonio (1990): “Ingenio clásico e imaginación moderna: una acotación postestructuralista al estudio del intertexto en el Siglo de Oro”, *Castilla*, 15 (1990), 205-219.
- García Berrio, Antonio (1992): “Problemática general de la teoría de los géneros literarios”, en García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992): 11-83.
- García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994² (revis. y ampl. de la ed. de 1989).
- García Berrio, Antonio (1994b): “Epílogo: Más sobre la globalidad crítica”, en Aullón de Haro (coord.), 1983: 247-387.
- García Berrio, Antonio (1994c): "El debate de los géneros como cuestión sintomática de la Teoría literaria actual", en Paraíso (coord.), 1994: 31-49.
- García Berrio, Antonio (1999): “Retórica y comunicación literaria”, en Paraíso (coord.), 1999: 9-17.
- García Berrio, Antonio y Albaladejo Mayordomo, Tomás (1983): "Estructura composicional. Macroestructuras", *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1 (1983), 127-180.

- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1988): *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1988b): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- García Calvo, Agustín (1973): "Cosas y palabras, palabras y cosas", en *LALIA. Ensayos de estudio lingüístico de la Sociedad*, Siglo XXI, México, 1973, pp. 225-268.
- García de Cortázar, José Ángel (1983): *La época medieval*, Madrid, Alianza Universidad-Alfaguara (40), 1983⁹ [1973]. Pertenece al segundo tomo de la *Historia de España Alfaguara* dirigida por Miguel Artola.
- García de Cortázar, José Ángel y Sesma Muñoz, José Ángel (1998): *Historia de la Edad Media. Una síntesis interpretativa*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 894), 1998.
- García de la Concha, Víctor (1981): *Nueva lectura del 'Lazarillo'. El deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1981.
- García y García, Antonio (1985): "De las escuelas catedralicias a las Universidades", en García y García, Martín y Mínguez, 1985: 4-12.
- García y García, Antonio; Martín, José Luis, y Mínguez, José María (1985): *El nacimiento de las Universidades*, Madrid, Información y Revistas (Cuadernos Historia 16, 175), 1985.
- García Jambrina, Luis (1999): *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia; Estudios Filológicos, 274), 1999.
- García Jiménez, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 33), 1993.
- García Marco, Francisco Javier (ed.): *Organización del Conocimiento en Sistemas de Información y Documentación. Actas del I Encuentro de ISKO-España [International Society for Knowledge Organization]* en Madrid, 4 y 5 de noviembre de 1993, Zaragoza, 1995.

- García Jiménez, Jesús (1995): *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- García-Posada, Miguel (1998): “La gramática y los géneros”, *Babelia (El País)*, 11-7-1998), p. 7.
- García Suárez, Alfonso (1989): “Presentación. J. L. Austin: Teoría y Práctica de la Filosofía”, en Austin, 1989: 11-28.
- García Turza, Claudio (ed.) (1981): *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (Colección del Centro de Estudios Gonzalo de Berceo), 1981.
- García y García, Antonio; Martín, José Luis, y Mínguez, José María (1985): *El nacimiento de las Universidades*, Madrid, Información y Revistas (Cuadernos Historia 16, 175), 1985.
- Gariano, Carmelo (1971): *Análisis estilístico de los 'Milagros de Nuestra Señora' de Berceo*, Madrid, Gredos (BRH; Estudios y Ensayos, 84), 1971, 2ª ed. correg.
- Gariano, Carmelo (1974): *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 107), 1974, 2ª ed. correg. y aumen.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1993.
- Garrido Domínguez, Antonio (1997): “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en Garrido Domínguez (comp.), 1997: 11-40.
- Garrido Domínguez, Antonio (comp.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco (Lecturas), 1997.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1982): *Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994): *La musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*, Madrid, CSIC (Biblioteca de Filología Hispánica, 13), 1994. Recopilación de trabajos anteriores.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994b): “Géneros literarios”, en Villanueva (coord.), 1994b: 165-189.

- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.) (1984): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, 2 vols (Recoge las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid (20-25 de junio de 1983]).
- Gasché, Rodolphe (1990): “La deconstrucción como crítica”, en Asensi (coord.), 1990: 253-305. [Tít. orig.: “Deconstruction as Criticism”, *Glyph*, 6 (1979), 117-215.
- Gauger, Hans-Martin (1998): “Lo acústico y lo óptico: las dos materialidades de la materialidad que es el lenguaje”, *Oralia*, 1 (1998), 9-25.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard (1986): *Figures III*, Paris, Seuil, 1986 (reimpr.) [Existe una versión española: Barcelona, Lumen, 1989].
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Gérard (1988): *Nouveau discours du récit*, Paris Seuil, 1988 (reimpr.) [1983].
- Genette, Gérard (1993): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen (Palabra crítica, 16), 1993 (Tít. orig.: *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991).
- Genette, Gérard (1994): *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- Gentili, Bruno (1989): *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari, Laterza (Biblioteca Universale Laterza, 294), 1989 (1ª ed.: 1984). (Hay traducción española.)
- Gerli, E. Michael (1976): *Alfonso Martínez de Toledo*, Boston, Twayne (Twayne's World Authors Series, CCCXCVIII), 1976.
- Gerli, E. Michael (1987): "Introducción" al *Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 92), pp. 13-50.

- Gibson, Margaret T. (1969): "The *artes* in the eleventh century", en Varios, 1969: 121-126.
- Giménez Resano, Gaudioso (1976): *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Diputación Provincial, 1976.
- Girón Alconchel, Luis (1985): "Introducción" a Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia (Castalia Didáctica, 8), 1985, pp.15-47. Bajo esta referencia también citamos las abundantes notas a pie de página del *LBA* para esta edición.
- Givone, Sergio (1990): *Historia de la Estética*, Madrid, Tecnos, 1990. Apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro López (Tít. orig.: *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1988).
- Gochet, Paul (1980): "Pragmatique formelle: théorie des modèles et compétence pragmatique", en Parret (ed.), 1980: 317-338. [Publicado inicialmente con el título "A program for Pragmatics", en S. Stenland (ed.) *Logical Theory and Semantic Analysis*, Dordrecht, 1974, pp. 163-174]
- Goethe, Johann Wolfgang (1973): *Fausto*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 608), Madrid, 1973¹⁰.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (1997a): "Influencia de memoria y actio en la construcción del discurso retórico", en *CERCU*, (Ottawa, Canadá) VIII (1997), 40-65.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (1997b): "La memoria en la *Retórica cristiana* de fray Diego Valadés", en *Diacrítica*, XII, (1997), 79-92.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (1998): "La *memoria* en Quintiliano", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: 595-604.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2001): "Aspectos de la *memoria* en la retórica medieval", en Alonso García, Dañobeitia Fernández y Rubio Flores (eds.) (2001), 663-671.
- Gómez Cabia, Fernando (1997): *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- Gómez Moreno, Ángel (1990a): "Clerecía", en Alvar y Gómez Moreno, 1990: 71-153.

- Gómez Moreno, Ángel (1990b): "Estudio comparativo de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*", en Alvar y Gómez Moreno, 1990: 155-163. Utiliza material proveniente de Gómez Moreno, 1984.
- Gómez Moreno, Ángel (1991a): "Teatro medieval", en Alvar, Gómez Moreno y Gómez Redondo, 1991: 183-233.
- Gómez Moreno, Ángel (1991b): *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus (Persiles, 203), 1991.
- Gómez Redondo, Fernando (1987): "Introducción" a su edición de Don Juan Manuel, *Libro del Conde Lucanor*, Madrid, Castalia (Castalia Didáctica, 17), 1987, pp. 19-42.
- Gómez Redondo, Fernando (1991a): "Historiografía medieval", en Alvar, Gómez Moreno y Gómez Redondo, 1991: 11-83.
- Gómez Redondo, Fernando (1991b): "Prosa de ficción", en Alvar, Gómez Moreno y Gómez Redondo, 1991: 131-181.
- Gómez Redondo, Fernando (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF (Autoaprendizaje, 6), 1994.
- Gómez Redondo, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF (Autoaprendizaje, 12), 1996.
- Gómez Redondo, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana: I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Gómez Redondo, Fernando (1999): *Historia de la prosa medieval castellana: II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gómez Redondo, Fernando (2002): *Historia de la prosa medieval castellana: III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002.
- González, Ángel (1988): "Introducción" a la antología de sus *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1988⁴.
- González, Aníbal (ed.) (1987): *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987. Incluye las *Artes poéticas* de Aristóteles y Horacio. Edición bilingüe.

- González Bedoya, Jesús: Tratado histórico de retórica filosófica, Madrid, Nájera, 1990, 2 vols. Tomo I: La antigua retórica. Aportaciones a la posmodernidad desde la teoría de la argumentación. Tomo II: La nueva retórica. La argumentación en el derecho, la ética y la información.
- González Fernández, Wenceslao J. (1986): *La Teoría de la Referencia. Strawson y la Filosofía Analítica*, Murcia, Ediciones Universidad de Salamanca-Publicaciones Universidad de Murcia (Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 190), 1986.
- González Gallego, Isidoro (1987): "La enseñanza durante la Edad Media", en Varios, 1986-1987: II, 343-386.
- González Ochoa, César (1990): *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, Limusa-Noriega, 1990² (1ª ed., 1982).
- González R. Arnaiz, Graciano (1992): *E. Levinas: Humanismo y ética*, Madrid, Cincel (Historia de la Filosofía, 50), 1992¹⁽¹⁾ (1ª ed.: 1988). Prólogo de Jean-Luc Marion.
- Grimminger, Rolf (1971): "Para una poética de los tipos literarios", en Varios, 1971: 181-194 [Orig.: "Zu einer Poetik der Tipen", 1969].
- Grunig, Blanche N. (1981): "Plusiers pragmatiques", en *DRLAV. Revue de Linguistique*, 25 (1981), 101-118.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Guillén, Jorge (1983): *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza (El Libro de Bolsillo, 211), 1983³ [*Language and Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1969; 1ª de. en castellano, 1969]. Sobre Berceo, Góngora, San Juan de la Cruz, Bécquer, Gabriel Miró, grupo de poetas españoles entre 1920 y 1936.
- Guillén, Jorge (1983b): "Lenguaje prosaico: Berceo", en Guillén, 1983: 9-30.
- Gullón, Germán (1984): "La figura del narratario: un ejemplo español (Cela)", en Garrido Gallardo (ed.), 1984: II, 591-601.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (1971): "Presentación. La situación de la 'Literaturwissenschaft' alemana: análisis y perspectivas", en Varios, 1971: 13-35.
- Gurza, Esperanza (1986): "La oralidad y *La Celestina*", en Varios, 1986c: 94-105.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1993): *Teoría y praxis de la semiótica teatral*, Valladolid, Universidad (Secretariado de Publicaciones; Serie Literatura, 22), 1993.
- Gybbon-Monypenny, G. M. (1965): "The Spanish *mester de clerecía* and its intended public: concerning the validity as evidente of passages of direct address to the audience", en *Medieval studies presented to Eugène Vinaver*, Manchester University Press, 1965, pp. 230-244.
- Gybbon-Monypenny, G. M. (1988): "Introducción biográfica y crítica" a Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 1988), pp. 7-78. Con esta referencia citamos también las observaciones en las notas a pie de página de su edición del LBA.
- Habermas, Jürgen (1987): *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, 2 vols. [Orig.: *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, 2 vols.]
- Halm, C. (ed.) (1964): *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Frankfurt, Minerva, 1964. [Orig.: Lipsiae (Leipzig), B. G. Teubneri (Teubner), 1863.]
- Halsall, Albert W. (1998): "La Actualidad de la Retórica", en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 259-279. En su origen, conferencia en el curso inaugural del Colegio de Humanidades de la Universidad de Carleton el 12 de septiembre de 1997.
- Hamburger, Käte (1995): *La lógica de la Literatura*, Madrid, Visor (Literatura y Debate Crítico, 18), 1995 [Orig.: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1957, 1977].
- Hamesse, Jacqueline (1998): "El modelo escolástico de la lectura", en Cavallo y Chartier (eds.), 1998: 157-185.

- Hamon, Philippe: "Clausules", *Poétique*, 24 (1975), 495-526.
- Haro Cortés, Marta (1997): "Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del XIII: estudio y función", en Lucía Megías (ed.), 1997: 769-787.
- Harshaw, Benjamín (1997): "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico", en Garrido Domínguez (comp.), 1997: 123-157 [Orig.: "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, 5:2 (1984), 227-251.
- Havelock, Erich A. (1995): "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna", en Olson y Torrance (comps.), 1995: 25-46.
- Havelock, Erich A. (1996): *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós (Paidós Studio, 114), 1996 [The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present, New Haven-London, Yale University Press, 1986].
- Haverkate, Henk (1994): *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 386), 1994.
- Haverkate, Henk (1998): "La entrevista periodística. Análisis discursivo e interaccional", *Oralia*, 1 (1998), 27-45.
- Heinemann, Edward A. (1985): "Mémoire, répétition, système esthétique dans la chanson de geste", en Roy y Zumthor, 1985: 23-33.
- Hernadi, Paul (1978): *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978 [*Beyond genre. New directions in literary classification*, New York, Cornell University Press, 1972].
- Hernández Alonso, César (1983): *Pautas de análisis y comentarios lingüísticos*, Valladolid, Herald, 1983³ (correg. y aumen.), 1983.
- Hernández Alonso, César (1984): *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1984.
- Hernández Alonso, César (1987): "Burgos y los orígenes del castellano", en Varios, 1986-1987: II, 319-341.

- Hernández Alonso, César (ed.) (1987): *Novela sentimental española*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- Hernández, Francisco Javier (1987): "Juan Ruiz en su mundo", *Ínsula*, 488-489 (1987), 37-38.
- Hernández, Francisco Javier (1987-1988): "Juan Ruiz y otros arciprestes, de Hita y aledaños", *La Corónica*, XVI, 2 (1987-1988), 1-31. Citamos por Deyermond, 1991a: 193-197.
- Hernández Guerrero, José Antonio (1998): "De la *actio* de Quintiliano a la 'imagen' pública", en Albaladejo, Del Río y Caballero, 1998: I, 87-100.
- Hernández Guerrero, José Antonio (1998b): "Hacia un Planteamiento Pragmático de los Procedimientos Retóricos", en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 403-425.
- Hernández Guerrero, José Antonio, y García Tejera, M^a del Carmen (1994): *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1999): "Sobre la conversación y su análisis", *Oralia*, 2 (1999), 265-278.
- Herrero Blanco, Angel L. (1986): *Signo/Texto (De Gramática a Retórica)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- Hierro Sánchez Pescador, José (1980-1982): *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, Textos, 25 y 43), 1980-1982, 2 tomos. Tomo 1. *Teoría de los Signos, Teoría de la Gramática, Epistemología del lenguaje*. 1980. Tomo 2. *Teoría del significado*. 1982.
- Hierro Sánchez Pescador, José (1990): *Significado y verdad: ensayos de semántica filosófica*, Madrid, Alianza, 1990.
- Hjelmslev, Louis (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Cátedra (BRH, Estudios y Ensayos), 1971. [Ed. orig. de 1943]
- Holub, R. C. (1984): *Reception theory: A critical introduction*, New York, Methuen, 1984.
- Horacio (1987): *Epístola ad Pisones*, en González, Aníbal (ed.) (1987): *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987. Incluye las *Artes poéticas* de Aristóteles y Horacio. Edición bilingüe.

- Hrabal, Bohumil (1996): "Ahora, cuando puedo mirarme a mí mismo", *Culturas. Diario 16*, 517 (6 de enero, 1996), pp. 4-5.
- Huerta Calvo, Javier (1983): "La crítica de los géneros literarios", en Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983.
- Huerta Calvo, Javier (1992a): "Resumen histórico de la teoría de los géneros", en García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992): 87-140.
- Huerta Calvo, Javier (1992b): "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios", en García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992): 143-232.
- Iáñez Pareja, Eduardo (1989): *La Edad Media*, Barcelona, Tesys-Bosch (*Historia de la Literatura Universal*, Vol. II), 1989.
- Ingarden, Roman (1989): "Concreción y reconstrucción", en Warning (ed.), 1989: 35-53 [Se trata de una selección de su trabajo *Wom Erkennen des literarischen Kumtwers*, Darmstadt, 1968].
- Iser, Wolfgang (1975): "The reality of fiction: a functionalist approach to literature", *New literary history*, 7 (1975), 7-38 [Traducido parcialmente en *Poétique*, 39 (1979) y contenido en 1975b].
- Iser, Wolfgang (1975b): *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1975² [Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München, Fink, 1972].
- Iser, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987 [Publicado en inglés con el título *The act of reading*, London, Routledge and Kegan Paul, 1976, aunque, en un principio, los capítulos del libro fueron publicados individualmente].
- Iser, Wolfgang (1987b): "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral (comp.), 1987b: 215-243) ["The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3 (1972), 279-299. También se encuentra en Warning (ed.), 1989: 149-164].

- Iser, Wolfgang (1989a): “La estructura apelativa de los textos”, en Warning (ed.), 1989: 133-148.
- Iser, Wolfgang (1989b): “La Realidad de la Ficción”, en Warning (ed.), 1989: 165-195.
- Iser, Wolfgang (1989c): “Réplicas”, en Warning (ed.), 1989: 197-208.
- Isidoro de Sevilla, San: *Etimologías*, Madrid, BAC (433 y 434), 1982-1983, 2 vols. Edición bilingüe. Texto latino, versión española, notas e índices de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Introducción general de Manuel C. Díaz y Díaz.
- Izquierdo Arroyo, José María (1980): "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas): I. Transmisión y De-sustanciación", *Boletín Millares Carlo*, I, 1 (junio de 1980), 179-218.
- Izquierdo Arroyo, José María (1980b): "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas): I. Transmisión y De-sustanciación (continuación)", *Boletín Millares Carlo*, I, 2 (1980), 323-406 [Citamos este artículo con la paginación de la separata].
- Izquierdo Arroyo, José María (1982): “Poética filosófica y/o filosofía poética”, en *Boletín Millares Carlo*, III, 6 (1982), 499-506.
- Izquierdo Arroyo, José María (1993): “De la Semiótica del Discurso a la Semiótica Documental”, epílogo a Moreiro González, 1993: 199-216.
- Izquierdo Arroyo, José María (1995): “Estructuras conceptuales para la representación documental”, en García Marco (ed.): 1995, 27-49.
- Izquierdo Arroyo, José María (1995b): La organización documental del conocimiento. I/2.- El marco documental. I/2.- El marco documental (Corpus otletiano), Madrid, Tecnidoc, 1995, 2 tomos en un volumen.
- Jacques, François (1984): “Dialogue exige: communicabilité et dialectique”, *Archives de philosophie du droit*, 29 (1984), 7-25.
- Jacques, François (1985): *L'espace logique de interlocution*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1985.
- Jacques, François (1986): “La réciprocité interpersonnelle”, *Connexions*, 47 (1986), 109-136.

- Jakobson, Roman (1984): "Lingüística y poética", en Jakobson, 1984b: 347-395 [1960. También en Sebeok (ed.), 1974].
- Jakobson, Roman (1984b): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Jakobson, Roman (1984c): "El lenguaje común de antropólogos y lingüistas", en Jakobson, 1984b: 13-33 [Discuuso de clausura del Congreso de antropólogos y lingüistas celebrado en la Universidad de Indiana en 1952 y publicado en abril de 1953].
- James, Henry (1975): *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus (Persiles, 79), 1975. Prólogo, complilación y traducción de Roberto Yahni.
- James, Henry (1975b): "Prólogo" a *El retrato de una dama (The Portrait of a Lady, 1879)*, en James, 1975: 58-62.
- Jauss, Hans Robert (1977): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Wilhelm Fink, 1977. Algunos pasajes están incluidos en Deyermond, 1991a: 26-35.
- Jauss, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986 [1976].
- Jauss, Hans Robert (1987): "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en Mayoral (comp.), 1987b: 59-85 ["Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", *Poetica*, 7 (1975), 325-344].
- Jiménez Fraud, Alberto (1971): *Historia de la Universidad Española*, Madrid, Alianza (LB, 335), 1971.
- Javier García, Carlos (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón, Júcar, 1994.
- Jiménez Cano, José María (1982): "La linguistica integrale come ideale di costruzione della scienza linguistica", *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, XI, 1.2.3. (1982), 7-27.
- Jiménez Cano, José María (1983): "Presupuestos teóricos para una grafémica textual", *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1 (1983), 227-248.

- Jiménez Cano, José María (1983b): “Problemática metodológica en el análisis de los fenómenos textuales y pragmáticos”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XLI, 1-2 (1983), 299-370.
- Jiménez Cano, José María (1984): “Producción lingüística, usuario lingüístico y teoría del texto”, *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XLIII, 1-2 (1984), 127-171.
- Jiménez Cano, José María (1996): “Bosquejo general para el comentario lingüístico de textos”, en Díez de Revenga y Jiménez Cano (eds.), 1996: 155-183.
- Jiménez Fraud, Alberto (1971a): "La Ciudad del Estudio. La Universidad Española medieval", en Jiménez, 1971: 9-105.
- Jouve, Vincent (1993): *La lecture*, Paris, Hachette (Contours Littéraires), 1993.
- Julio, M^a Teresa (1998): “Introducción”, en Julio y Muñoz (comps.), 1998: 7-10.
- Julio, M^a Teresa, y Muñoz, Ricardo (comps.) (1998): *Textos clásicos de pragmática*, Madrid, Arco (Biblioteca Philologica. Serie Lecturas), 1988.
- Jung, Carl Gustav (1974): *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1974, 2^a ed.
- Jung, Carl Gustav (1991): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1991 4^a reimpr. [Versión abreviada de *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press. El original es de 1959).
- Kant, Emmanuel (1989): *Crítica de la Razón Pura*, Madrid, Alfaguara, 1989¹⁽⁶⁾ [Tit. orig. *Kritik der Reinen Vernunft*, 1781 y 1787].
- Kayser, Wolfgang (1981): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981⁴⁽⁵⁾ [Original de 1948].
- Kellogg, Robert (1991): "Literacy and Orality in the Poetic Edda", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 89-101.
- Kelly, Douglas (1978): “Topical Invention in Medieval French Literature”, Murphy, 1978 (ed.): 231-251.

- Kermode, Frank (1983): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa (Mediaciones, 9), 1983 (Tit. orig.: *The Sense of an Ending*, Orford University Press, 1966-1967). Lecciones dadas en “Bryn Mawr College” durante el otoño de 1965.
- Kibédi Varga, A. (1970): *Rhétorique et littérature. Étude de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- Kittay, Jeffrey (1995): “El pensamiento a través de las culturas escritas”, en Olson y Torrance (comps.), 1995: 223- 234.
- Kleberg, Tönnes (1995): “Comercio librario y actividad editorial en el Mundo Antiguo”, en Caballo (ed.), 1995: 51-107.
- Koyré, A. (1957): *Del mundo cerrado al universo infinito*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1957. Especialmente, el capítulo II: “La nueva astronomía y la nueva metafísica”, pp. 31-59.
- Kristeva, Julia (1978): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, 2 vols. [Orig. 1969].
- Krömer, Wolfram (1979): *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 293), 1979 [Kurzerzählungen und Novellem in den Romanischen Literaturen bis 1700, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973].
- Kunz, Marco (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, (BRH: Estudios y Ensayos, 399), 1997.
- Kuroda, S.-Y. (1976): “Reflections on the foundations of narrative theory”, en van Dijk (ed.), 1976: 107-140.
- Lacan, Jacques (1984): *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 12ª ed., 1984.
- Lacarra, José María (1985): “La burguesía, fenómeno social en el camino”, en Varios, 1985c: 12-18.
- Lacarra, Mª Eugenia (1988): “Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental”, en Beltrán (ed.), 1988: 359-368.
- Lacarra, Mª Eugenia (1990): *Cómo leer 'La Celestina'*, Madrid, Júcar (Guías de lectura Júcar, 5), 1990.

- Lacarra, María Jesús (1998): “El *Libro de Buen Amor*, ejemplario de fábulas a lo profano”, *Interletras* (<http://fyl.unizar.es/gcorona/interlet.htm>), 4 (1998). Una versión preliminar y más breve fue leída en el *Coloquio Internacional *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, del 18 al 20 de abril de 1996. [
- Lamíquiz, Vidal (1987): *Lengua española. Método y estructuras lingüísticas*, Barcelona, Ariel (Ariel Lingüística), 1987.
- Lamíquiz, Vidal (1994): *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*, Barcelona, Ariel (Ariel Lingüística), 1994.
- Landow, George P. (1994): *Hyper/Text/Theory*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1994.
- Landow, George P. (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós. 1995. [Tit. orig.: *Hiperptext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1992]
- Lapesa, Rafael (1985): *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo (Col. Filológica), 1985.
- Lapesa, Rafael (1985b): “Los ‘francos’ en la Asturias medieval y su influencia lingüística”, en Lapesa, 1985: 43-52. Publicado originariamente en *Symposium sobre cultura asturiana en la Edad Media*, Oviedo, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, 1967, pp. 341-353.
- Langer, Susanne Katherine (1967): *Sentimiento y Forma*, México, UNAM, 1967.
- Larthomas, Pierre (1980): *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980 [Orig. de 1972].
- Laszlo, Erwin (1990): *La gran bifurcación*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Lausberg, Heinrich (1984): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 tomos (respectivamente, 1983¹⁽²⁾, 1984¹⁽²⁾, 1980¹⁽¹⁾) [Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine

Grundlegung der Literaturwissenschaft, München, Max Hueber Verlag, 1960].

- Lázaro Carreter, Fernando (1980): "Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología", en Spitzer, 1980: 7-29.
- Lázaro Carreter, Fernando (1981): "Lengua literaria frente a lengua común", en Lázaro, 1981b: 193-206 [Publicado con el título "Consideraciones sobre la lengua literaria", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 21 (1973): 35-48].
- Lázaro Carreter, Fernando (1986): *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1986² (reimpr.).
- Lázaro Carreter, Fernando (1986b): "Sobre el género literario", en Lázaro, 1986: 113-120 [*Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, II (1974), 15-25. Fue una comunicación leída en el I Simposio de Literatura Comparada, organizado por la Fundación del Amo, Madrid, 1973].
- Lázaro Carreter, Fernando (1987): "El poema lírico como signo", en Varios, 1987: 79-97 [Originariamente en Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid (20-25 de junio de 1983), publicadas por Garrido Gallardo (ed.) 1984: I, 42-55. También está publicado actualmente, con el título "El poema y el lector (El poema lírico como signo)", en Lázaro Carreter, 1990: 15-33].
- Lázaro Carreter, Fernando (1987b): "La literatura como fenómeno comunicativo", en Mayoral (comp.), 1987: 151-170 [Publicado originariamente con el título *¿Qué es literatura?*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 1976].
- Lázaro Carreter, Fernando (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990b): "El poeta y el lector", en Lázaro Carreter, 1990: 34-51 [Originariamente en *Philologica Hispaniensia. Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, IV, 1987, 239-252].

- Lázaro Carreter, Fernando (1997): *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997.
- Le Goff, Jacques (1969): *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1969 [*La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, B. Arthaud, 196]. Volumen perteneciente a *Las grandes civilizaciones*, dirigida por Raymond Bloch.
- Leberg, Tönnnes (1995): "Comercio librario y actividad editorial en el mundo antiguo", en *Cavallo*, 1995: 51-107 [*Bokhandel och bokförlag i antiken*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell Bokhandel AB, 1962, pp. 13-83]
- Lecoy de la Marche, Albert (1974): *La chaire française au Moyen Âge. Spécialment au XIII^e siècle d'après les manuscrits contemporains*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^a ed.: 1886].
- Ledesma Pedraz, Manuela (ed.) (1999): *II Seminario "Escritura de literatura autobiográfica"*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999. Actas del Seminario *Escritura autobiográfica* celebrado en Jaén en 1998.
- Lejeune, Philippe (1994a): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994. Recoge los siguientes libros de Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980; y *Moi Aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- Lejeune, Philippe (1994b): "El pacto autobiográfico", en Lejeune, 1994a: 49-87. [Orig. de 1975]. También aparece en *Varios*, 1991: 47-61.
- Lejeune, Philippe (1994c): "La autobiografía en tercera persona", en Lejeune, 1994a: 89-121 [Orig. de 1980].
- Lejeune, Philippe (1994d): "El pacto autobiográfico (bis)", en Lejeune, 1994a: 123-147 [Orig. de 1986].
- Lejeune, Philippe (1994e): "Autobiografía, novela y nombres propios", en Lejeune, 1994a: 149-189 [Orig. de 1986].
- Lejeune, Philippe (1994f): "El orden del relato en 'Les mots' de Sartre", en Lejeune, 1994a: 193-248 [Orig. de 1975].

- Lejeune, Philippe (1994g): “El relato irónico de infancia: Vallès”, en Lejeune, 1994a: 249-274 [Orig. de 1980].
- Lejeune, Philippe (1994h): “Autobiografía e historia literaria”, en Lejeune, 1994a: 277-312 [Orig. de 1975].
- Lejeune, Philippe (1994i): “La autobiografía de los que no escriben”, en Lejeune, 1994a: 313-414 [Orig. de 1980].
- Lejeune, Philippe (1994j): “Enseñar a la gente a escribir su vida”, en Lejeune, 1994a: 415-436 [Orig. de 1986].
- León-Sotelo Casado, M^a del Carmen (1985): "Los monjes españoles", en Mitre y León-Sotelo, 1985: 19-24.
- Leonardi, Claudio, y Orlandi, Giovanni (a cura di) (1986): *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII*. Tai del primo Convengo internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL), Perugia, 3-5 ottobre 1983, Perugia-Firenze, Regione dell'Umbria, "La Nuova Italia", 1986.
- Levin, Samuel R. (1987): "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en Mayoral, 1987, pp. 59-82. ["Concerning What Kind of Speech Act a Poem is", en Dijk, ed., 1976, pp. 141-160. Versión ligeramente corregida de una ponencia leída en la Universidad de Albany en marzo de 1973].
- Levinas, Emmanuel: *Ética e infinito*, Madrid, Visor (La balsa de la medusa, 41), 1991.
- Levinson, Stephen C. (1989): *Pragmática*, Barcelona, Teide, 1989 [Orig.: *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983].
- Lida de Malkiel, María Rosa (1970): *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1970, 2.^a ed. (1.^a ed. 1962).
- Lilla, Mark (1999): "La política de Jacques Derrida", *Revista de Libros*, 31-32 (1999), 7-12)
- Lintvelt, J. (1989): *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1989² [1^a ed.: 1981].

- Lipovetsky, Gilles (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990 (tít. orig.: *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987).
- Lledó, Emilio (1996): *Lenguaje e historia*, Madrid, Taurus (Taurus Bolsillo), 1996 [Una primera versión se publicó en 1978].
- Lledó, Emilio (1996b): "Al otro lado de la lingüística", en Lledó, 1996: 205-222. Publicado previamente en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977.
- Lodge, David (1992): *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*, London, Penguin Books, 1992. Colección de artículos publicados originalmente en *The Independent on Sunday*.
- Longère, Jean (1975): *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e [douzième] siècle : étude historique et doctrinale*, Paris, Études augustiniennes, 2 t., 1975.
- Longère, Jean. (1983): *La Prédication médiévale*, Paris, Études Augustiniennes, 1983.
- Lomax, Derek W. (1969): "The Lateran reforms and Spanish literature", *Iberorromania*, I (1969), pp. 299-313.
- Longacre, Robert E. (1976): *An Anatomy of Speech Notions*, Lisse, (Netherlands), The Peter de Ridder Press (Publications in Tagmemics, 3), 1976.
- Longacre, Robert E. (1983): *The Grammar of Discourse*, New York-London, Plenum Press (Topics in Language and Linguistics), 1983.
- Longère, Jean (1975): *Ouvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle. Étude historique et doctrinale*, Paris, Études augustiniennes, 1975, 2 tomos.
- Longère, Jean (1983): *La prédication médiévale*, Paris, Études augustiniennes, 1983.

- Looze, Laurence de (1991): "Signing Off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 162-178.
- Lope, Monique de: "Glissements du personnage/je et problématique d'une instante idéologique en crise dans le *Libro de Buen Amor*", en Varios, 1984a: 157-164.
- Lope de Vega Carpio, Félix (1976): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Rozas, 1976: 181-194. [Ed. príncipe de 1609]
- López-Casanova, Arcadio (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España (Biblioteca filológica, 2), 1994.
- López Eire, Antonio (1993): "Introducción" a Homero, *Iliada*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 101), 1993, 3.ª ed., pp. 7-31.
- López Eire, Antonio (1995): *Actualidad de la Retórica*, Salamanca, Hespérides, 1995.
- López Eire, Antonio (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco (Cuadernos de Lengua Española), 1997.
- López Eire, Antonio (1998): "La retórica clásica y la actualidad de la retórica", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: I, 203-313.
- López Eire, Antonio (1998b): "Entre el Ágora y la Escuela", en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 17-41.
- López Eire, Antonio (1999): "La retórica y la fuerza del lenguaje", en Paraíso (coord.), 1999: 19-53.
- López Estrada, Francisco (1982): *Panorama crítico sobre el 'Poema del Cid'*, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad, 30), 1982.
- López Estrada, Francisco (1983): *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos (BRH, III, 4), 1983⁵ (revis.) [1952].
- López Estrada, Francisco (1984): "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en Varios, 1984c: 7-31.
- López Estrada, Francisco (1985): "La historia", en Varios, 1985b: 18-24.

- López García, Antonio (1985): "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional", en Díez Borque (ed.), 1985: 601-653.
- López García, Ángel (2000): "El espacio de la escritura frente al espacio de la oralidad", *Oralia*, 3 (2000), 7-20.
- López Grigera, Luisa (1989): "La retórica como código de producción y de análisis literario", en Reyes (ed.), 1989: 135-166.
- López Martínez, Nicolás (1986): "Vida cristiana. Camino de Santiago", en Varios, 1986-1987: I, 357-424.
- López Morales, Humberto (1980): "El teatro en la Edad Media", en Díez Borque (coord.), 1980: 513-568.
- López Morales, Humberto (1981): "Los narradores de los *Milagros de Nuestra Señora*", en García Turza (ed.), 1981: 101-111.
- Lord, Albert B. (1995): "Oral Composition and 'Oral Residue' in the Middle Ages", en Nicolaisen (ed.), 1995: 7-29.
- Lotman, Juri (1978): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 [Moscú, 1970].
- Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- Loureiro, Ángel (ed.) (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, Suplemento 29 Monográfico (1991).
- Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina, y Abril, Gonzalo (1993): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1993⁴.
- Lucía Megías, José Manuel (ed.) (1997): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Alcalá de Henarés, Universidad de Alcalá, 1997, 2 tomos.
- Luján Atienza, Ángel Luis (1999): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1999.

- Lyons, John (1985): *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona, Paidós (Comunicación, 6), 1995¹⁽²⁾ [Tit. orig.: *Language, Meaning and Context*, William Collings Sons, 1981].
- MacLuhan, Marshall (1985): *La galaxia Gutenberg. Génesis del 'Homo typographicus'*, Barcelona, Planeta-De Agostini, (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 20), 1985 [*The Gutenberg galaxy*, University of Toronto Press, 1962].
- Maingueneau, Dominique (1990): *Pragmatique por le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Man, Paul de (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979 [Existe versión española: Barcelona, Lumen, 1990].
- Man, Paul de (1983): *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983 [Orig.: 1971. Existe versión española: Puerto Rico, Universidad Ríp Piedras, 1991].
- Man, Paul de (1986): *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 [Existe versión española: Madrid, Visor, 1990].
- Man, Paul de (1991): “La autobiografía como desfiguración”, en Varios, 1991: 113-118. [Tit. orig.: “Autobiography As De-Facement”, *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930. Reimpreso en Man, Paul de: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 67-81].
- Manguel, Alberto (1998): *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988 [Orig.: *A History of Reading*, Toronto, Knopf Canada, 1996].
- March, Ausias (1982): *Obra poética completa*, Madrid, Castalia, 1982, 2 vols. Edición bilingüe de Rafael Ferreres.
- Marchán Fiz, Simón (1987): *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 64), 1987.

- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1986 [*Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1978].
- Marciano Minneo Félix Capella (1964): *Liber de arte rhetorica*, en Halm (ed.), 1964.
- Marcos Marín, Francisco A. (1994): *Informática y Humanidades*, Madrid, Gredos, 1994.
- Marías, Javier (1993): *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993.
- Marías, Javier (1993a): "Autobiografía y ficción", en Marías, 1993: 62-69. Conferencia leída el 16-2-1987 dentro del ciclo *El narrador en el mundo contemporáneo* en Bilbao.
- Marías, Javier (1993b): "Quién escribe", en Marías, 1993: 83-90. Publicada también en Mayoral (coord.), 1993: 91-99 con el título "¿Quién escribe?". Conferencia leída el 7-11-1989.
- Marimón Llorca, Carmen (1998): "La especificidad pragmática de la *pronuntiatio* y su incidencia en la construcción del discurso retórico", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: II, 649-658.
- Marrou, Henri-Irénée (1948): *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Seuil (L'Univers historique). [Existe traducción española: *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1970.]
- Marrou, Henri-Irénée (1969): "Les arts libéraux dans l'antiquité classique", en Varios, 1969: 5-27.
- Marsillach, Adolfo (1998): "Borrell y el público", *El País*, 22-5-1998, p. 16.
- Martín, José Luis (1985): "Santiago: religión, comercio y política", en Varios, 1985c: 4-11.
- Martín, José Luis (1985b): "Universidades y estudiantes medievales", en García y García, Martín y Mínguez, 1985: 12-25.
- Martín, René (ed.) (1996): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 [Orig.: *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992].

- Martín Jiménez, Alfonso (1993): *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad, 1993.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993b): *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1993.
- Martín Pérez, Balbino (1957): "Introducción [a *Sobre la doctrina cristiana*]" en San Agustín, 1957, pp. 49-52.
- Martínez Bonati, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel, 1983³ (revisada) [Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960].
- Martínez Bonati, Félix (1987): "Mensajes y literatura", en Varios, 1987: 65-78.
- Martínez Bonati, Félix (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y su ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia (Serie Semiótica Literaria, 3), 1992.
- Martínez Fernández, José Enrique (ed.) (1989): *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 2001.
- Mauron, Charles (1962): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Pris, José Corti, 1962.
- Mayoral, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), 1994.
- Mayoral, José Antonio (1998): "La concepción de las 'figuras de pensamiento' en la *Institutio oratoria* de Quintiliano", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: II, 673-682.
- Mayoral, José Antonio (comp.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987.
- Mayoral, José Antonio (comp.) (1987b): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.

- Mayoral, Marina (coord.) (1993): *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura (Encuentros), 1993². Recoge las intervenciones del seminario del mismo título desarrollado en Madrid en 1989.
- Meador, Prentice A. Jr. (1988): "Quintiliano y la 'Institutio oratoria'", en Murphy (ed.), 1988: 212-245.
- Menéndez Peláez, Jesús (1981): "La tradición mariológica en Berceo", en García Turza (ed.), 1981: 113-127.
- Menéndez Peláez, Jesús (1984): "El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía", *Studium Ovetense*, XII (1984), 27-39.
- Menéndez Peláez, Jesús (1993): *Edad Media*, León, Everest, 1993. Tomo I. de la *Historia de la Literatura española* coordinada por Jesús Menéndez Peláez y elaborada por Jesús Menéndez Peláez, Ignacio Arellano, José M. Caso González y J. M. Martínez Cachero.
- Menéndez Pidal, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957⁶ (corr. y aum.) [1ª ed.: 1942 (aunque escrita en 1924)]. Edición refundida en la colección Austral con el título *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 300), 1975, 7ª ed.
- Menéndez Pidal, Ramón (1959): La "Chanson de Roland" y el neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica), Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Menéndez Pidal, Ramón (1965-1966): "Los cantares épicos yugoeslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-1966), 195-225. Recogido fragmentariamente en Deyermond, 1980a.
- Menéndez Pidal, Ramón (1969a): *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 110), 1969⁹.

- Menéndez Pidal, Ramón (1976): *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. Primera parte: *Crítica del texto. Gramática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 5ª. ed.
- Metz, Chisrian (1989): "Prefacio: A través de los Alpes y los Pirineos", en Casetti, 1989: 7-11.
- Mignolo, Walter (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Milly, Jean (1992): *La poétique des textes*, Paris, Nathan (Littérature), 1992
- Mínguez, José María (1985): "Iglesia y cultura popular", en García y García, Martín y Mínguez, 1985: 25-33.
- Mitre Fernández, Emilio (1985b): "Los monasterios medievales", en Mitre Fernández y León-Sotelo, 1985: 4-18.
- Mitre Fernández, Emilio y León-Sotelo, M^a del Carmen (1985): *Los monasterios medievales*, Madrid, Información y Revistas (Cuadernos Historia 16, 105), 1985.
- Montaner Frutos, Alberto (1993): "Prólogo", en *Cantar de Mio Cid*, 1993: 1-97
- Moreiro, Julián (1996): *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*, Madrid, EDAF, 1996.
- Moreiro González, José Antonio (1993): *Aplicación de las ciencias del texto al resumen documental*, Madrid, Universidad Carlos III-Boletín Oficial del Estado (Monografías, 2), 1993.
- Moreno, Juan Manuel; Poblador, Alfredo, y Río, Dionisio del (1986): *Historia de la educación: Edades Antigua, Media y Moderna. Acción Pedagógica Contemporánea*, Madrid, Paraninfo (Biblioteca de innovación educativa), 1986⁴⁽³⁾ [1971].
- Morgan, Thaïs (1985): "Is There an Intertext in This Text?", en *Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality*, American Journal of Semiotics, 3 (1985).

- Morris, Charles (1962): *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962 [*Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall Inc., 1946].
- Morris, Charles (1974): *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el estilo y el valor*, Madrid, Comunicación, 1974 [*Signification and Significance. A study of relations of signs and values*, Cambridge, Cambridge mass. MIT Press, 1964].
- Morris, Charles (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985 ["Foundations of the Theory of Signs", publicado como capítulo 2 del volumen 1 de la *International Encyclopedia of Unified Science*, University of Chicago Press, 1938].
- Mortara Garavelli, Bice (1991): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Mosterín, Jesús (1984): *Aristoteles [sic]*, en *Historia de la Filosofía*, Madrid, Alianza, Vol. IV, 1984.
- Mota, Carlos (2000): "3. Articulación y contenido", en Fernando de Rojas (y "antiguo autor", *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. CXXV-XXVIII.
- Moudoud, Chantal Cassan(1987): "El uso de los apartes en *Celestina*", *Celestinesca: Boletín Informativo Internacional*, XI, 1 (mayo de 1987), 13-20.
- Mourelle Saugar, José María; y Mourelle Saugar, Miguel Ángel (1994): *WordPerfect 6.0 para Windows*, Madrid, Anaya (Anaya Multimedia), 1994.
- Muguerza, Javier (1976): "La ruta de la pragmática", en Camps, 1976: 7-22.
- Muñoz, Jacobo, y Reguera, Isidoro (1994): "Introducción", en Wittgenstein, 1994: I-XXXII.
- Murphy, James J. (1971): *Medieval Rhetoric. A select Bibliography*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press (Toronto Medieval Bibliographies), 1971.

- Murphy, James J. (1986): *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance, Berkeley, University of California Press, 1974].
- Murphy, James J. (1998): "Literatura sin Género. Metarretórica de la Teoría de la Composición Medieval", en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 61-72.
- Murphy, James J. (1978) (ed.): *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978.
- Murphy, James J. (ed.) (1988): *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos (Biblioteca universitaria, 22), 1988. [A Synoptic History of Classical Rhetoric, Davis, Hermagoras press, 1983.]
- Nabokov, Vladimir (1986): "Sobre un libro llamado 'Lolita'", en *Lolita*, Barcelona, Grijalbo, 1986⁷ [Original de 1955], pp. 315-321.
- Nicolaisen, W. F. H. (1995): "Introduction", en Nicolaisen (ed.), 1995: 1-6.
- Nicolaisen, W. F. H. (ed.): *Oral Tradition in the Middle Ages*, New York-Binghamton, and Center for Medieval and Early Renaissance Studies (Medieval & Renaissance texts & studies, 112), 1995. Ponencias presentadas en el vigésimosegundo congreso del Centre for Medieval and Early Renaissance Studies (State University of New York at Binghamton, 21-22 de octubre de 1988).
- Nichols, Stephen G. (1991): "Voice and Writing in Augustine and in the Troubadour Lyric", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 137-161.
- Nicolás, César (1990): "Entre la deconstrucción", en Asensi (coord.), 1990: 307-338.
- Nieto Soria, José Manuel (2002): "La cultura", en Nieto Soria y Sanz Sancho, 2002: 275-447.

- Nieto Soria, José Manuel; y Sanz Sancho, Iluminado (2002): *La época medieval: Iglesia y cultura*, Madrid, Istmo (Historia de España, X; Historia Medieval. Colección Fundamentos, 186), 2002.
- Núñez, Rafael y Teso Martín, Enrique del (1996): *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra (Lingüística), 1996.
- Núñez Ladevéze, Luis (1991): *La construcción del texto*, Madrid, EUDEMA [Ediciones de la Universidad Complutense, S. A.] (Universidad, Textos de apoyo), 1991.
- Núñez Ramos, Rafael (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1992.
- Olson, David R. y Torrance, Nancy (comps.) (1995): *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995 [*Literacy and orality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991].
- Ohmann, Richard (1987): "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en Mayoral, 1987: 35-57. ["Speech, Literature and the Space Between", *New Literary Story*, IV, 1 (1972), 47-63].
- Ohmann, Richard (1987b): "Los actos de habla y la definición de literatura", en Mayoral, 1987: 11-34 ["Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4 (1971), 1-19].
- Oleza Simo, Juan y Renard, S. (1984): "La modalización del discurso narrativo", en Garrido Gallardo (ed.), 1984: 529-540.
- Oller, Dolors (1994): "Teoría de la poesía", en Villanueva (coord.), 1994b: 191-218.
- Ong, Walter J. (1995): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London-New York, Routledge (New Accents), 1995 [1ª ed. de 1982].
- Oomen, Ursula (1987): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en Mayoral (coord.), 1987: 137-149 ["On some elements of poetic communication", *Georgetown University working papers and linguistics*, 11 (1975: 60-68. Versión ligeramente ampliada de una ponencia presentada con el mismo título a la "Annual Convention of the Modern Language Society", Chicago, 1973].

- van Oort, Richard (1997): "Performative-Constative Revisited: The Genetics of Austin's Theory of Speech Acts", *Anthropoetics. The Electronic Journal of Generative Anthropology*, II, 2 (January, 1997). URL: <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics/>
- Orduna, Germán (1982): "La autobiografía literaria de don Juan Manuel", en Varios, 1982: 245-258.
- Orduna, Germán (1994): "Estudio preliminar: '...Yo, don Johán, hijo del Infante don Manuel...'", en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 6), 1994, pp. VII-XXIX.
- Ortega y Gasset, José (1966): "La doctrina del punto de vista", en *El tema de nuestro tiempo* [1923], *Obras completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1966-69.
- Ortega y Gasset, José (1984): *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1551), 1984⁵ [Recoge unos cursos de Filosofía que dio Ortega en 1929].
- Ortega y Gasset, José (1984b): *El espectador (Antología)*, Madrid, Alianza, 1984².
- Ortega y Gasset, José (1984c): "Verdad y perspectiva", en Ortega y Gasset, 1984b: 5-13 [Orig. de 1916].
- Overbeke, Maurice van (1980): "Pragmatique linguistique: I. Analyse de l'enonciation en linguistique moderne et contemporaine", en Parret (ed.), 1980: 339-486.
- Owst, G. R. (1966): *Literature and Pulpit in Medieval England: a Neglected Chapter in the History of English letters and of the English People*, Oxford, Basil Blackwell, 1966, 2^a ed. [1^a ed.: 1933].
- Pabst, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 179), 1972 [Novellentheorie und Novellendichtung zur Geschichte ihrer Antinomie in den Romanischen Literaturen, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1967].

- Paraíso Almansa, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Paraíso Almansa, Isabel (1995): *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1995.
- Paraíso Almansa, Isabel (coord.) (1994): *Retos actuales de la Teoría literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Literatura, 30), 1994. Recoge unas Jornadas en las que, con el mismo título, intervinieron Bobes Naves, García Berrio, Albaladejo Mayordomo y Hernández Guerrero los días 27 y 28 de abril de 1993 en Valladolid.
- Paraíso Almansa, Isabel: *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Universidad de Valladolid, Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1999.
- Parkes, Malcolm (1998): "La Alta Edad Media", en Cavallo y Chartier (eds.), 1998: 135-156.
- Parks, Ward (1991): "The Textualization of Orality in Literary Criticism", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 46-61.
- Parret, Herman (1980): "Pragmatique philosophique et épistémologie de la pragmatique. Connaissance et contextualité", en Parret (ed.), 1980: 1-189.
- Parret, Herman. (ed.) (1980): *Le langage en contexte. Études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, Benjamins, 1980.
- Parrilla, Carmen (1995): "Prólogo", en San Pedro, 1995: XXXVII-LXXXI.
- Paul, Jacques (1973): *Histoire intellectuelle d'occident médiéval*, Paris, Armand Colin, 1973.
- Paul, Jacques (1988): *La Iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX-XII)*, Barcelona, Labor (Nueva Clío: La Historia y sus problemas, 15 y 15bis), 1988, 2 vols [*L'Église et la culture en occident*, Paris, Presses Universitaires de France]. Vol. I: *La santificación del orden temporal y espiritual* [*La sanctification de l'ordre temporel et spirituel*]. Vol. II: *El*

desperar evangélico y las mentalidades religiosas [L'éveil évangélique et les mentalités religieuses].

- Pavel, Thomas (1997): “Las fronteras de la ficción”, en Garrido Domínguez (comp.), 1997: 171-179 [Orig.: “The Borders of Fiction”, *Poetics Today*, 4:1 (1983), 83-88].
- Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990 [1980].
- Paz Gago, José María (1993): *La estilística*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 4), 1993.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros (1981): *Manual de literatura española. I. La Edad Media*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1981².
- Peirce, Charles Sanders (1974): *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974 [Orig. 1895-1909].
- Pellicer, José de (1972): *Idea de la comedia en Castilla (1635)*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972.
- Penedo Picos, Antonio (1992): “Hacia una redefinición del objeto literario”, *Anthropos*, 129 (febrero, 1992), 28-30.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos (BRH, Manuales: 69), 1989 [Tit. orig. *Traité de l'armumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989⁵ (1^a ed.: 1958)]. Prólogo a la edición española de Jesús González Bedoya.
- Pérez-Reverte, Arturo (1998a): *Sobre cuadros, libros y héroes*, Madrid, Ollero & Ramos (Textos tímidos, 2), 1998.
- Pérez-Reverte, Arturo (1998b): “Cuatro héroes cansados”, en Pérez-Reverte, 1998a: 47-62.
- Petöfi, János Sándor (1971): *Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie*, Frankfurt am Main (Linguistische Forschungen, 3), 1971.
- Petöfi, János Sándor (1973): “Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts”, en Petöfi y Rieser (eds.), 205-275.

- Petöfi, János Sándor (1975): *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Burke, 1975.
- Petöfi, János Sándor (1978a): “La teoría lógico-semántica de las lenguas naturales como teoría textual (Programa de investigación para lingüística formal y lógica natural”, en Petöfi y García Berrio, 1978: 99-126.
- Petöfi, János Sándor (1978b): “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural (Notas metodológicas)”, en Petöfi y García Gerrio, 1978: 127-146.
- Petöfi, János Sándor (1978c): “Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo”, en Petöfi y García Gerrio, 1978: 147-190.
- Petöfi, János Sándor (1978d): “Léxico, conocimiento enciclopédico, teoría del texto”, en Petöfi y García Gerrio, 1978: 191-214. Versión original de 1976.
- Petöfi, János Sándor (1978e): “La representación del texto y el léxico como red semántica”, en Petöfi y García Gerrio, 1978: 215-242. Versión original de 1977.
- Petöfi, János Sándor (1998): "Retorica - Testologia semiótica - *Studium generale*", en Albaladejo, Del Río y Caballero (eds.), 1998: I, 73-85.
- Petöfi, János Sándor y García Berrio, Antonio (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón (Comunicación), 1978.
- Piaget, Jean (1976): *El mecanismo del desarrollo mental*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- Piaget, Jean (1976b): “La epistemología de las relaciones interdisciplinarias”, en Piaget, 1976: 135-165 [Orig. en Varios, 1983: *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités*, Paris, OCDE, 1973].
- Pinillos, José Luis (1980): *Principios de psicología*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 100), 1980⁸ [ed. orig.: 1975).
- Pinillos, José Luis (1986): *La mente humana*, Barcelona, Salvat (Biblioteca Básica Salvat, 86), 1986.

- Pinillos, José Luis (1997): *El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época*, Madrid, Espasa-Calpe (Espasa Hoy), 1997.
- Porqueras Mayo, A. (1957): *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura), 1957.
- Posner, Roland (1987): "Comunicación poética frente a lenguaje literario (o La falacia lingüística en la poética)", en Mayoral (coord.), 1987: 125-136 ["Poetic communication vs. literary language or: The linguistic fallacy in poetics", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1 (1976), 1-10. Ponencia presentada al Primer Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, Milán, 2-6 de junio de 1974].
- Pozuelo Yvancos, José María (1988): *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988b): *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988c): "Poesía formalista y desautomatización", en Pozuelo, 1988b: 19-68 [Aparecido con el título "Lingüística y Poética: desautomatización y literariedad", *Anales de la Universidad de Murcia*, 27 (1980)].
- Pozuelo Yvancos, José María (1988d): "El pacto narrativo: enunciación y recepción en el Casamiento-Coloquio cervantino", en Pozuelo, 1988b: 83-117 [1978].
- Pozuelo Yvancos, José María (1988e): "Teoría de los géneros y poética normativa", en Pozuelo, 1988b: 69-80 [1986].
- Pozuelo Yvancos, José María (1988f): "Retórica general y neorretórica", en Pozuelo, 1988b: 181-211.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988g): "Retórica y narrativa: la *narratio*", en Pozuelo, 1988: 143-165.
- Pozuelo Yvancos, José María (1992): "Una crítica descentrada", *Anthropos*, 129 (febrero, 1992), 43-46.

- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1993.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994): “La teoría literaria en el siglo XX”, en Villanueva (coord.), 1994b: 69-98.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994b): “Teoría de la narración”, en Villanueva (coord.), 1994b: 219-240.
- Pozuelo Yvancos, José María; y Vicente Gómez, Francisco (eds.) (1986): *Mundos de ficción (Actas del VI.º Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996. El congreso se celebró en 1994.
- Pratt, Mary Louise (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Prince, Gerald (1971): "Notes toward a categorization of fictional 'narratee'", *Genre*, I, 1 (1971), 100-106.
- Prince, Gerald (1973): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14 (1973), 178-196.
- Prince, Gerald (1982): *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.
- Prieto, Antonio (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Puértolas, Soledad (1994): *La vida oculta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994 (Orig.: Anagrama, 1993).
- Pujante, David (1998): “El Discurso Político como Discurso Retórico. Estado de la Cuestión”, en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 307-336.
- Quintiliano, Marco Fabio (1975-1978): *Institución oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 7 tomos. Ed. bilingüe de Jean Cousin.
- Reisz de Rivarola, Susana (1986): *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima, Universidad Pontificia Católica del Perú, 1986.
- Reisz de Rivarola, Susana (1987): "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional", en Varios, 1987: 125-154 [Garrido Gallardo (ed.), 1984: I, 561-584].

- Ramón Trives, Estanislao (1979): *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid, Istmo-Alcalá, 1979.
- Ramón Trives, Estanislao (1980): "Nuestro hablar: proceso pragmáticamente no exento", *Monteagudo*, LXVIII (1980), 13-20.
- Ramón Trives, Estanislao y Provencio Garrigós, Herminia (eds.) (1998): *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- Raquejo Grado, Tonia (1993): *Botticelli*, Madrid, Historia 16 (El arte y sus creadores, 1), 1993.
- Reis, Carlos (1981): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- Reis, Carlos (1995): *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca, Colegio de España (Biblioteca Filológica, 5), 1995.
- Reyes, Graciela (1989): "El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje", en Reyes (ed.), 1989: 9-40.
- Reyes, Graciela (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos (Biblioteca de Divulgación Temáticas, 54), 1990.
- Reyes, Graciela (1998): *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros (Cuadernos de Lengua española), 1998.
- Reyes, Graciela (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero (Textos universitarios), 1989.
- Reynolds, Suzanne (1996): *Medieval Reading. Grammar, Rhetoric and the Classical Text*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Medieval Literature, 27), 1996.
- *Rhetorica ad Herennium* (1989), Paris, Les Belles Lettes, 1989. Edición de Guy Achard.
- Riaño Rodríguez, Timoteo, y Gutiérrez Aja, M.^a del Carmen (1998): *Cantar de Mío Cid. II. Fecha del Cantar. Autor del Cantar. Códice y fecha del manuscrito*, Burgos, Diputación de Burgos.

- Riché, Pierre (1979): *Les écoles et l'enseignement dans l'Occident chrétien du la fin du V^e siècle au milie du XI^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- Riché, Pierre (1985): "Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval", en Roy y Zumthor (eds.), 1985: 133-148.
- Rico, Francisco (1982): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982³ (correg. y aumen.) [1970].
- Rico, Francisco (1984): Alfonso el Sabio y la "General estoria": tres lecciones, Barcelona, Ariel, 1984².
- Rico, Francisco (1985): "La clerecía del mester", *Hispanic Review*, LIII (1985), 1-23. Recogido parcialmente en Deyermond, 1991a: 109-113.
- Rico, Francisco (1986): "Letteratura latina e poesia romanza nel primo Duecento spagnolo", en Leonardi y Orlandi (eds.), 1986: 105-123.
- Rico, Francisco (1993): "Un canto en la frontera: 'La gesta de Mio Cid el de Bivar' ", en *Cantar de Mio Cid*, 1993: XI-XXLIII.
- Ricoeur, Paul (1983): *Temps et récit. I*, Paris, Seuil, 1983. *Temps et récit, II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984. *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Ricoeur, Paul (1997a): "Fenomenología y hermenéutica", en Aranzueque (ed.), 1997: 25-48 [Orig.: "Phénoménologie et herméneutique", *Mind and World*, The Hague, Martinus Nijhoff, 7-3 (1974)].
- Ricoeur, Paul (1997b): "Estructura y hermenéutica", en Aranzueque (ed.), 1997: 49-73 [Orig.: "Symbolique et temporalité", *Archivio di Filosofia (Ermeneutica e tradizione)*. *Actas del Coloquio Internacional de Roma*, 33, 1-2 (1963), 5-31. Recogido con leves modificaciones en su *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969: 31-63).
- Ricoeur, Paul (1997c): "Hermenéutica y semiótica", en Aranzueque (ed.), 1997: 91-103 [Orig.: "Herméneutique et sémiotique", *CPED. Bulletin du Centre Protestant d'Études et de Documentation*, 255 (1980), I-XIII. Conferencia impartida en París, el 4 de junio de 1980].

- Rifaterre, Michael (1976): *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976 [*Essais de stylistique structurel*, Paris, Flammarion, 1971].
- Rifaterre, Michael (1979): *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Rifaterre, Michael (1989): “Criterios para el análisis del estilo”, en Warning (ed.), 1989: 89-109 [Orig.: “Criteria for Style Analysis”, *Word. Journal of the Linguistic Circle of New York*, 15 (1960), 154-174, y reelaborado para Rifaterre, 1976].
- Rifaterre, Michael (1990): “Compulsory reader response: the intertextual drive”, en Worton y Still (eds.), 1990: 56-78.
- Rifaterre, Michael (1991): “The Mind’s Eye: Memory and Textuality”, en Brownlee, Brownlee y Nichols (eds.), 1991.
- Rigau i Oliver, Gema (1988): *Gramàtica del discurs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1988² (1ª ed. 1981).
- Riley, E. C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966 [*Cervantes theory of the novel*, Oxford University Press, 1962].
- Rimmon-Kenan, (1996): *Narrative fiction. Contemporary poetics*, London-New York, Routledge (New Accents), 1996 (reimp.) [Orig. de 1983].
- Río Sanz, Emilio del; y Fernández López, Jorge (1998): “Retórica en Roma. Configuración y perspectivas”, en Albaladejo, Chico y Del Río (eds.), 1998: 73-90.
- Riquer, Martín de (1959): "Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque a lire", en Varios, 1959: 75-84.
- Riquer, Martín de (1983): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 tomos [Primera edición: Barcelona, Planeta, 1975].
- Robrieux, Jean-Jacques (1993): *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972): "La investigación del significado, tarea de la nueva lingüística", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I, Madrid, Gredos-Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 501-519.

- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1994): *Cómo leer a Umberto Eco: 'El nombre de la rosa'*, Madrid, Júcar (Guías de lectura, 17), 1994.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura comparada), 1995.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (comp.) (1993): *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993. Conferencias de un Seminario de Teoría de la Literatura celebrado en Soria en marzo de 1990 con trabajos de M^a Carmen Bobes, José María Pozuelo, Isabel Paraíso, Antonio García Berrio y Teresa Hernández.
- Rodríguez Velasco, Jesús D. (1998): *Guía para el estudio de la literatura romántica medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Libros prácticos, 2), 1998, 2 tomos.
- Rojas, Fernando de (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20), 2000. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico.
- Romera Castillo, José (s.a.): *Literatura y semiótica: método y práctica*, s.l., UNED (Programa de enseñanza abierta a distancia, s.a. Ejemplar mimeografiado. La parte teórica coincide con Romera Castillo, 1980a.
- Romera Castillo, José (1980): "Teoría y técnica del análisis narrativo", en *Varios*, 1980: 111-152.
- Romera Castillo, José (1980a): *El comentario semiótico de textos*, Madrid, S.G.E.L. (Temas, 10), 1980² (correg. y aumen.). Contiene una parte práctica con análisis de *Tiempo de silencio* (113-169).
- Romera Castillo, José (1980b): *Estudios sobre "El Conde Lucanor"*, Madrid, UNED (Departamento de Filología Hispánica), 1980.
- Romero Tobar, L. (1979): "Tres notas sobre la aplicación del método de la recepción en Historia de la Literatura Española", *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 25-32.
- Roos, Heinrich (1969): "Le trivium a l'universé au XIII^e siècle", en *Varios*, 1969: 193-197.

- Rorty, Richard (1983): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983 [Tít. orig.: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979].
- Rorty, Richard (1990): *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990. Incluye un prólogo de Gabriel Bello y el artículo de Rorty titulado “Veinte años después” [Tít. orig.: *The Linguistic Turn*, Chicago, Chicago University Press, 1967].
- Rothe, Arnold (1987): “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en Mayoral (comp.), 1987b: 13-27 [Orig.: “Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine”, *Littérature*, 32 (1978), 96-109].
- Roy, Bruno y Zumthor, Paul (eds.): *Jeux de Mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Quebec-Paris, Les Presses de l’Université de Montréal-Librairie philosophique J. Vrin, 1985. Trabajos escogidos del coloquio homónimo organizado por el Institut d’études médiévales de la Universidad de Montreal en 1983.
- Rozas, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, SGEL (Sociedad General Española de Librería, Col, Temas, 9), 1976.
- Rubiés Mirabet, Àfrica (1989): “Prólogo a la versión castellana”, en Levinson, 1987: V-VI.
- Rubio González, Lorenzo (1987): “La literatura bajomedieval (s. XIII-XV)”, en Varios, 1986-1987: II, 241-285.
- Rubio Martín, María (1991): *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Barcelona, Júcar, 1991.
- Rubio Martín, María (1994): “El comentario de textos narrativos”, en Rubio, Ricardo de la Fuente y Gutiérrez (1994): 7-74
- Rubio Martín, María; Fuente, Ricardo de la; y Gutiérrez, Fabián: *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España (Biblioteca Filológica), 1994.

- Ruiz Arzálluz, Iñigo (2000): "2. Género y fuentes", en Fernando de Rojas (y "antiguo autor", *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XCII-CXXIV.
- Ruiz de la Peña, Juan Ignacio (1984): *Introducción al estudio de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- Runte, Hans R. y Runte, Roseann (1991): *Oralité et littérature / Orality and literature. Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée / Pais, août 1985*, New York-Bern, Peter Lang, 1991.
- Russell, Bertrand (1983): *El conocimiento humano*, Barcelona, Orbis, 1983 [Human Knowledge - Its Scope and Limits].
- Rychner, Jean (1955): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz- Giard, 1955.
- Sagredo Fernández, Félix e Izquierdo Arroyo, José María (1982): "Reflexiones sobre "Documento": Palabra/Objeto", en *Boletín Millares Carlo*, III, 5 (1982), 161-197.
- Sagredo Fernández, Félix e Izquierdo Arroyo, José María (1983): *Concepción lógico-lingüística de la documentación*, Madrid, Ibercom-Red Comnet de la UNESCO, 1983.
- Said, Edward W. (1985): *Beginnings. Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Sala-Valldaura, Josep M. (1993): "La poesía, entre la escritura y la oralidad", en Varios, 1993: 45-53.
- Salinas, Pedro (1970): *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, 4^a ed. (1^a. 1947)
- Salvador Miguel, Nicasio (1973): *El mester de clerecía*, Madrid, La Muralla (Literatura Española en Imágenes, III), 1973.
- Salvador Miguel, Nicasio (1980): "El mester de clerecía", en Díez Borque (coord.), 1980, 389-460. En un *postscriptum*, Salvador Miguel manifiesta que su posición respecto al mester de clerecía han cambiado en bastantes puntos.

- Salvador Miguel, Nicasio (1984): “La *Visión de amor* de Juan de Andújar”, en Varios, 1984c: 303-337.
- Salvador Miguel, Nicasio (1988): " 'Mester de clerecía', marbete caracterizador de un género literario", en Garrido Gallardo (ed.), 1988: 343-371. [Publicado orig. en *Revista de Literatura*, XLI/82 (1979), 5-30; ahora se excluyen 5 líneas].
- Salvador Miguel, Nicasio (1993): “Estudio preliminar” a su edición de Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Alambra (Clásicos modernizados, 1), 1993, reimp. (1.^a ed.: 1985), pp. 1-57.
- San Pedro, Diego de (1972): *Obras completas, II. Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 39), 1972. Edición de Keith Whinnom.
- San Pedro, Diego de (1973): *Obras completas, I. Tractato de amores de Arnalte y Lucenda; y Sermón*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 54), 1973. Edición de Keith Whinnom.
- San Pedro, Diego de (1995): *Cárcel de amor (con la continuación de Nicolás Núñez)*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 17), 1995. Estudio preliminar de Alan Deyermond. Edición de Carmen Parrilla.
- Sánchez Escribano, Fernando y Porqueras Mayo, Alberto (1972): *Preceptiva dramática del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972² (muy ampliada).
- Sánchez Trigueros, Antonio y Chicharro Chamorro, Antonio (eds.) (1992): *Francisco Ayala, teórico y crítico literario (Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991)*, Granada, Diputación Provincial (Biblioteca de Ensayo, 25), 1992.
- Sanz Sancho, Iluminado (2002): “Iglesia y religiosidad”, en Nieto Soria y Sanz Sancho, 2002: 11-273.
- Sanz Villanueva, Santos (1972): *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- Sarup, Madan (1993): *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Athens (EE.UU.), The University of Georgia Press, 1993, 2^a ed. [1^a ed.: 1988].

- Saugnieux, Joël (1982a): "Cultura popular y cultura clerical en la obra de Berceo (Problemas de método)", en Saugnieux, 1982b: 103-119.
- Saugnieux, Joel (1982b): *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, Diputación Provincial (Instituto de Estudios Riojanos), 1982.
- Saussure, Ferdinand de (1983): *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad. Textos, 65), 1983. [Tit. orig.: *Cours de linguistique générale*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, con la colaboración de Albert Riedlinger, 1916].
- Schaefer, Ursula (1991): "Hearing from Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 117-136.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1987): *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica; Manuales, 66), 1987 [*Linguistische Pragmatik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1975].
- Schmidt, Siegfried J. (1976): "Towards a pragmatic interpretation of 'fictionality'", en Dijk (ed.), 1976: 161-178.
- Schmidt, Siegfried J. (1977): *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación textual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1977 [*Texttheorie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1973].
- Schmidt, Siegfried J. (1991): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA*, Madrid, Taurus (Teoría y crítica literaria), 1991 (Tit. orig.: *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Band 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, 1980).
- Schmidt, Siegfried J. (1997): "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en Garrido Domínguez (comp.), 1997: 207-238 [Orig.: "The Fiction Is That Reality Exists", *Poetics Today*, 5:2 (1984), 253-274].
- Schneider, H. J. (1975): *Pragmatik als Basis von Semantik und Syntax*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975.

- Scientific American (1970): *La célula viva*, Madrid, Blume, 1970² (Tít. orig.: *The Living Cell*, San Francisco-London, W. H. Freeman & Company, 1965).
- Searle, John R. (1976): "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", *Teorema*, 6 (1976), 43-77 ["A Taxonomy of Illocutionary Acts", en Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, vol. 7 de *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, págs. 344-369. También en SBISA (1978)].
- Searle, John R. (1977): *¿Qué es un acto de habla?*, Teorema (Cuadernos Teorema, 15), Valencia, 1977 ["What is a Speech Act", *Philosophy in America*, Allen & Unwin, London (1965), 221-239.].
- Searle, John R. (1979): *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Searle, John R. (1980): "The Background of Meaning", en Searle, Kiefer y Bierwisch, 1980: 221-232.
- Searle, John R. (1986): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986² [Speech acts. An essay in the Philosophy of Language, Cambridge University Press, 1969].
- Searle, John R. (1992): *Intencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente*, Madrid, Tecnos, 1992 (Tít. orig.: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, 1983).
- Searle, John R., Kiefer, Ferenc y Bierwisch, Manfred (eds.) (1980): *Speech Act Theory and Pragmatics*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht (Holland), 1980.
- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985 [La primera parte, "Texto literario, interpretación, historia. Líneas conceptuales y categorías críticas" fue escrito para el tomo IV de la *Letteratura italiana* de A. Asor Rosa -- inédito en el momento de publicar este libro. La segunda parte, "Problemas del texto literario", reúne las monografías que escribió Segre para diversos artículos de la *Enciclopedia Einaudi*].

- Selden, Raman (1987): *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987 [A reader's guide to contemporary literarity theory, 1985].
- Senabre, Ricardo (1986): *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1986 [Desarrollo de su trabajo "El influjo del público en la estructura de la obra literaria" expuesto en los coloquios de *Historia y estructura de la obra literaria*, organizados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1967 y publicado en 1971].
- Senabre, Ricardo (1994): "Filología y Ciencia de la Literatura", en Villanueva (coord.), 1994b: 47-68.
- Senabre, Ricardo (1994b): "La comunicación literaria", en Villanueva (coord.), 1994b: 147-164.
- Serés, Guillermo (1994): "Prólogo", en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 6), 1994, pp. XXXI-CX.
- Serés, Guillermo (2000): "1. La obra y los autores", en Fernando de Rojas (y "antiguo autor", *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. LI-XCI.
- Serrano, María José (2000): "La producción de la cortesía verbal y la deixis socio-comunicativa", *Oralia*, 3 (2000), 199-219.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (1996): "Introducción" a *La Numancia* de Cervantes, Madrid, Alianza (Cervantes Completo, 3), 1996, I-XXXV.
- Sevilla Arroyo, Florencio; y Rey Hazas, Antonio (1996b): "Introducción" a *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, Madrid, Alianza (Cervantes Completo, 4), 1996, I-LXXIII.
- Simone, Raffaele (1993): *Fundamentos de lingüística*, Barcelona, Ariel (Ariel Lingüística), 1993 [*Fondamenti di linguistica*, Gius. Laterza & Figli, 1990].
- Sini, Carlo (1997): "La fenomenología y el problema de la interpretación", en Aranzueque (ed.), 1997: 411-419 [Orig.: "La fenomenologia e il problema dell'interpretazione", *Aquinas*, 26, 3 (1983), 519-529].
- Sito Alba, Manuel (1987): *Análisis de la Semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.

- Smith, Barry (1990): "Towards a History of Speech Act Theory", en Burkhardt, A. (ed): *Speech Acts, Meanings and Intentions. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990, 29-61. Versión revisada y ampliada de "Materials Towards a History of Speech Act Theory" en Eschbach, Achim (1988): *Karl Bühler's Theory of Language*, Amsterdam 1988.
- Sokal, Alan D. y Bricmont, Jean (1999): *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós (Paidós Transiciones, 10), 1999 (*Intellectual Impostures*, London, Profile Books, 1998). Contiene en apéndice "Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica" (*Social Text*, 46-47 (1996), 217-252), "Comentarios sobre la parodia" y "Transgredir las fronteras: un epílogo" (*Dissent*, 43, 4 (1996), 93-99).
- Sotelo, Alfonso I. (1993): "Introducción" a Don Juan Manuel, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 53), 1993, 13.^a ed., pp. 11-59.
- Spang, Kurt (1972): *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1972.
- Spitzer, Leo (1955): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.
- Spitzer, Leo (1955a): "En torno al arte del arcipreste de Hita", en Spitzer, 1955. El original era "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1934), 237-270. Recogido parcialmente en Deyermond, 1980a: 231-235.
- Spitzer, Leo (1980): *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980. Introducción de Fernando Lázaro Carreter.
- Sprinker, Michael (1991): "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", en Varios, 1991: 118-128.
- Stansfield, William D. (1992): *Genética*, México, McGraw Hill, 1992³ (Tít. orig.: *Scaum's outline of Genetics*).
- Suard, François (1993): *La chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais je?, 2808), 1993.

- Sullà, Enric (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica (Nuevos instrumentos universitarios), 1996. Basado en *Poètica de la narració*, 1985.
- Sulpicio Víctor (1964): *Institutiones Oratoriae*, en Halm (ed.), 1964.
- Suñén, Juan Carlos (1993): "Las palabras de la tribu: certezas, deslumbramientos, incertidumbres", en Varios, 1993: 23-.
- Svenbro, Jesper (1998): "La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa", en Cavallo y Chartier (eds.), 1998: 57-93.
- Szarmach, Paul E.; Tavormina, M. Teresa; y Rosenthal, Joel T. (eds.) (1998): *Medieval England. An Encyclopedia*, New York-London, Garland Publishing, 1998.
- Tacca, Óscar (1978): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978² (correg. y aumen.) [1973].
- Talens, Jenaro (1980): "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión", en Varios, 1980: 17-60.
- Tasmowski-De Ryck, Liliane (1980): "Pragmatique linguistique: III. Essai d'application: impératif et actes de langage", en Parret (ed.), 1980: 577-629
- Tatarkiewicz, Władysław (1987): *Historia de la estética: I. Edad Antigua*, Madrid, Akal (Arte y Estética, 15), 1987
- Tatarkiewicz, Władysław (1990): *Historia de la estética: II. La estética medieval*, Madrid, Akal (Arte y Estética, 16), 1990. [Tit. orig. *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN, 1962].
- Tatarkiewicz, Władysław (1990b): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1990, 2ª. ed. [*Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa, 1976].
- Tejedor Campomanes, César (1990): *Introducción a la filosofía*, Madrid, S.M., 1990.
- Teso Martín, Enrique del (1990): *Gramática general, comunicación y partes del discurso*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos: 371), 1990.

- Thiebaut, Carlos (1999): "Nuevas aventuras de la acción comunicativa", *Revista de Libros*, 25 (1999), 24-25.
- Todorov, Tzvetan (1971): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971 [*Littérature et signification*, Larouse, 1967].
- Todorov, Tzvetan (1973): *Gramática del 'Decamerón'*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1973. [*Grammaire du Decameron*, The Hague, Mouton, 1969.]
- Todorov, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Tomaševskij, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982 [Tít. orig. *Teorija literaturi. Poetika*, Leningrado (San Petersburgo, 1928)].
- Tompkins, Jane P. (ed.) (1980): *Reader-response criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- Tordera Sáez, Antonio (1980): "Teoría y técnica del análisis teatral", en Varios, 1980: 155-199.
- Torreiro, M. (1997): "Malas noticias. *El mañana nunca muere*", *El País*, 26-12-1997, 33.
- Torrens, Ricard (1983): "Sobre la 'Carta al padre'", en Franz Kafka: *Carta al padre*, Barcelona, Bruguera, 1983³ (*Brief an den Vater*, 1919), pp. 69-106.
- Turner, Eric G. (1995): "Los libros en la Atenas de los siglos V y IV a. C.", en Cavallo, 1995 (ed.): 25-49 [*Athenians Books in the Fifth and Fourth Centuries B. C.*], London, University College Publications, 1952. El texto manejado está revisado y actualizado].
- Tusón Valls, Amparo (1997): *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel (Ariel Practicum), 1997 [Tít. orig.: *Anàlisi de la conversa*, 1995].
- Ueltschi, Karin (1993): *La didactique de la chair. Aproches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz (Publications Romanes et Françaises, CCIV), 1993).
- Uría Maqua, Isabel (1981): "Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII: hacia un replanteamiento de la cuestión", en García Turza (ed.), 1981: 179-188.

- Uría Maqua, Isabel (1987): "El *Libro de Alexandre* y la Universidad de Palencia", en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 431-442.
- Uría Maqua, Isabel (1997): "Clerecía y letras vernáculas en el siglo XIII", en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-XXVI.
- Urrutia, Jorge (1992): *Literatura y comunicación*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.
- Urrutia, Jorge (1997): *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Es una revisión y ampliación de Urrutia, 1992.
- Valverde, José María (1990): *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Barcelona, Ariel, 1990² [Barcelona, Planeta, 1980].
- Vargas Llosa, Mario (1994): "Posmodernismo y frivolidad", *El País*, 27-3-1994, pp. 13-14.
- Vargas Llosa, Mario (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel-Planeta (La Línea del Horizonte), 1997.
- Vargas Llosa, Mario (1997b): "La hora de los charlatanes", *El País*, 24-8-1997, pp. 11-12.
- Varios (1959): *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CL), 1959. Actas del *Colloque International sur la technique littéraire des chansons de geste* de Lieja de 1957.
- Varios (1969): *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Montréal-Paris, Institut d'Études Médiévales-Librairie Philosophique J. Vrin, 1969. Actas del 4º Congreso Internacional de Filosofía Medieval, Universidad de Montreal, 27 de agosto-2 de septiembre de 1967.
- Varios (1971): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Anaya, 1971.
- Varios (1973): *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, 1973.

- Varios (1978): *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- Varios (1978a): *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, 2 tomos.
- Varios (1980): Elementos para una teoría del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine), Madrid, Cátedra, 1980².
- Varios (1981b): *L'analyse structurale du récit. (Communications, 8)*, Paris, Seuil (Points, Essais, 129), 1981 [Orig. en *Communications*, 8 (1966)].
- Varios (1982): *Don Juan Manuel: VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, 1982.
- Varios (1984a): *Le personnage en question: Actes du IV^e Colloque du S.E.L.Toulouse*, 1-3 Décembre, 1983), Toulouse, Université de Toulouse-Mirail (Travaux de l'Université, A, XXIX), 1984.
- Varios (1984c): *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad), 1984.
- Varios (1985b) (Valdeón, Julio; Salvador, Nicasio; López Estrada, Francisco, y Marcos Marín, Francisco): *La España de Alfonso X*, Madrid, Información y Revistas (Cuadernos Historia 16, 13), 1985.
- Varios (1985c) (Martín, Lacarra, Valdeón, Yarza y Bonet): *El camino de Santiago*, Madrid, Información y Revistas (Cuadernos Historia 16, 88), 1985.
- Varios (1986-1987): *Historia de Burgos. II: Edad Media*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 2 tom., respectivamente, 1986 y 1987.
- Varios (1986c): *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986.
- Varios (1987): *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- Varios (1991): La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Barcelona, Anthropos (Suplementos. Monografías temáticas, 29), 1991.
- Varios (1993): *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1993.

- Varios (1995): *Historia de la Teoría literaria: I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995. Volumen colectivo a cargo de M^a del Carmen Bobes, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla, Inés Marful.
- Varios (1998): *Historia de la Teoría literaria: II. Transmisores. Edad Media. Poéticas classicistas*, Madrid, Gredos (Manuales), 1998. Bobes, Baamonde, Cueto, Frechilla y Marful.
- Vârvaro, Alberto (1993): *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, Ariel, 1983 (Tít. orig.: *Struttura e forme della letteratura romanza del Medioevo*, 1968).
- Vattimo, Gianni (1995): *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós (Pensamiento Contemporáneo, 39), 1995 (Tít. orig.: *Oltre l'interpretazione*, Gius, Laterza & Figil, 1994).
- Vattimo, Gianni; y Aranzueque, Gabriel (1997): "Más allá de la hermenéutica", en Aranzueque (ed.), 1997: 457-465. Conversación entre Gianni Vattimo y Gabriel Aranzueque.
- Vázquez García, F. (1995): *Foucault. La historia como crítica de la razón*, Barcelona, Montesinos, 1995.
- Verger, Jacques (1999): *Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, Madrid, Editorial Complutense (La mirada de la historia), 1999. [*Les gens de savoir dans l'Europe à la fin du Moyen Age*, Paris, PUF, 1997.]
- Vernant, Jean Paul (1985): *Mito y religión en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel (Ariel Filosofía), 1985, 2^a ed. [Orig.: *Mythe et pensée chez les grecs*, Librairie François Maspero, 1965).
- Veyne, Paul (1993): "El Imperio romano", en Ariès y Duby (dirs.), 1993: I, 19-227.
- Vilaplana Montes, M.^a Asunción (1991): "De arte dictandi", en Álvarez Palenzuela, Ladero Quesada y Valdeón Baruque, 1991 (coords.), 523-534.
- Villanueva, Darío (1984): "La novela picaresca y el receptor inmanente", en Garrido (ed.), 1984: II, 95-106.

- Villanueva, Darío (1989): *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1989.
- Villanueva, Darío (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias [PPU] (Literatura y pensamiento), 1991.
- Villanueva, Darío (1991b): “Posibilidades y límites de los estudios literarios”, en Villanueva, 1991: 15-46.
- Villanueva, Darío (1991c): “Para una pragmática de la autobiografía”, en Villanueva, 1991: 95-114. Conferencia leída en 1989 en el seminario sobre la autobiografía celebrado en la Universidad de Lausanne.
- Villanueva, Darío (1991d): “Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo”, en Villanueva, 1991: 115-130. Conferencia leída en 1989 en un congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, en la Universidad Laval (Québec).
- Villanueva, Darío (1991e): “Narratarios y lectores en la evolución formal de la novela picaresca”, en Villanueva, 1991: 131-160 —primera versión en Villanueva, 1984. Intervención en el Congreso internacional sobre Semiótica e Hispanismo (junio, 1983)—. El texto, levemente reformado, apareció en Villanueva, Darío; y González del Valle, Luis T.: *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 19884, pp. 343-367.
- Villanueva, Darío (1991e): “Narratarios y lectores en la evolución formal de la novela picaresca”, en Villanueva, 1991: 131-160 —primera versión en Villanueva, 1984. Intervención en el Congreso internacional sobre Semiótica e Hispanismo (junio, 1983)—. El texto, levemente reformado, apareció en Villanueva, Darío; y González del Valle, Luis T.: *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 19884, pp. 343-367.
- Villanueva, Darío (1992): “La fenomenología literaria de Francisco Ayala”, en Sánchez Trigueros, Antonio y Chicharro Chamorro, Antonio (eds.) (1992): 167-177.

- Villanueva, Darío (1992b): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe (Instituto de España, 11), 1992.
- Villanueva, Darío (1993): "La recuperación del personaje", en Mayoral (coord.), 1993: 19-34.
- Villanueva, Darío (1994a): "Pluralismo crítico y recepción literaria", en Villanueva (comp.), 1994: 11-34.
- Villanueva, Darío (1994b): "Fenomenología y pragmática del realismo literario", en Villanueva (comp.), 1994: 165-185. Versión castellana de "Phenomenology and the Pragmatics of Literary Realism", en A-T. Tymienicka (ed.): *Analecta Husserliana*, XXXVII (1991), 217-235.
- Villanueva, Darío (1994c): "Literatura comparada y Teoría de la Literatura", en Villanueva (coord.), 1994b: 99-127.
- Villanueva, Darío (comp.) (1994): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Colección "Avances en...", 3), 1994.
- Villanueva, Darío (coord.) (1994b): *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria (Lingüística y Filología), 1994.
- Vodička, Felix (1989a): "La estética de la recepción de las obras literarias", en Warning (ed.), 1989: 55-62 [1941?].
- Vodička, Felix (1989b): "La concreción de la obra literaria", en Warning (ed.), 1989: 63-80 [1942?].
- Vollrath, Hanna (1991): "Oral Modes of Perception in Eleventh-Century Chronicles", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 102-116.
- Voltes, Pedro (1978): *La teoría general de sistemas*, Barcelona, Editorial Hispano-Europea, 1978.
- Wagner, David L. (ed.) (1987): *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- Wahnón Bensusan, Sultana (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

- Walsh, John K. (1991): "Juan Ruiz and the *Mester de clerezía*: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de Buen Amor*", *Romance Philology*, XXXIII (1979-1980), 62-86. Recogido fragmentariamente en Deyermond, 1991a: 198-203.
- Ward, John O. (1978): "From Antiquity to the Renaissance: Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", en Murphy, 1978 (ed.): 25-67
- Warning, Rainer (1979): "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39 (1979), 321-337.
- Warning, Rainer (1989): "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", en Warning (ed.), 1989: 13-32.
- Warning, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa, 31), 1989. [Tit. orig. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979²].
- Weinrich, Harald (1981): *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos (BRH, Estudios y Ensayos, 312), 1981 [*Sprache in Texten*, Stuttgart, Ernst Leitt, 1976].
- Weisheipl, James A. (1969): "The Place of the Liberal Arts in the University Curriculum during the XIVth and XVth Centuries", en Varios, 1969: 209-214.
- Wellek, René y Warren, Austin (1981): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1981⁴ [*Theory of Literature*, 1948].
- Whinnom, Keith (1972): "Introducción crítica", en San Pedro, 1972: 7-66.
- Whinnom, Keith (1973): "Introducción biográfica y crítica", en San Pedro, 1973: 9-69.
- Whinnom, Keith (1974): *Diego de San Pedro*, New York, Twayne (Twayne's World Authors Series, CCCX), 1974.
- Wittgenstein, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas (Universidad Nacional Autónoma de México)-Crítica (Filosofía), 1988 [*Philosophische Untersuchungen*, Oxford, 1953].

- Wittgenstein, Ludwig (1994): *Tractatus Logico-philosophicus*, Barcelona, Altaya (Grandes Obras del Pensamiento, 37), 1994.
- Wolf, Alois (1991): "Medieval Heroic Traditions and Their Transitions from Orality to Literacy", en Doane y Pasternak (eds.), 1991: 67-88.
- Woods, Marjorie Curry (1991): "A Medieval Rhetoric Goes to School —and to the University: The Commentaries on the *Poetria nova*", *Rethorica*, IX, 1 (1991), 55-65.
- Woods, Marjorie Curry (1998): "Quintilian and Medieval Teaching", en Albaladejo, del Río y Caballero (eds.), 1998: 1531-1540.
- Woods, Marjorie Curry (1998b): "Rhetoric", en Szarmach, Tavormina y Rosenthal, 1998: 635-637.
- Woods, Marjorie Curry (2000): "Transformation and Continuity in the Teaching of Rhetoric in Late Medieval Universities: The Case of the *Poetria nova*", trabajo presentado en el Congreso *Transformación and Continuity in the History of Universities*, Oslo, 9-11 de agosto de 2000. Ejemplar mimeografiado.
- Wolfe, Cary (1998): *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the Outside*, Minneapolis-London, University of Minneapolis Press (Theory of Bounds, 13), 1998.
- Worton, Michael; y Still, Judith (1990): "Introduction", en Worton y Still (eds.), 1990: 1-44.
- Worton, Michael; y Still, Judith (eds.) (1990): *Intertextuality. Theories and practices*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990.
- Wunderlich, Dieter (1970): "Die Rolle der Pragmatik in der Linguistik", *Der Deutschunterricht*, 22, 4 (1970), 5-41.
- Wunderlich, Dieter (1972): "Pragmatique, situation d'énonciation et deixis", *Langages*, 26 (1972), 34-58 ["Pragmatik, Sprechsituation, Deixis, LIII, 1 (1971), 153-190]. Comunicación leída en el tercer coloquio de gramática generativa en Stettenfels (1968)
- Wunderlich, Dieter (1980): "Methodological Remarks on Speech Act Theory", en Searle, Kiefer y Bierwisch (1980: 291-312).

- Yllera, Alicia (1986): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1986³ (ampliada y corregida. 1ª ed., 1974).
- Yllera, Alicia (1996): *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Teoría Comparada, 15), 1996.
- Ynduráin, Domingo (1980): "Los poetas mayores del XV (Santillana, Mena, Manrique)", en Díez Borque (coord.), 1980: 461-511. Bibliografía crítica por Isabel Visedo y Abraham Martín-Maestro.
- Ynduráin, Francisco (1974): "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en Agnes Gullón y Germán Gullón (comps.), 1974: 199-227 [*Prosa novelesca actual*, Madrid, 1968].
- Yon, Albert (1964): "Introduction", en Cicerón, 1964: V-CCIII.
- Zavala, Iris M. (1989): "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", en Reyes (ed.), 1989: 79-134.
- Zavala, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, A, 169), 1991.
- Zavala, Iris M. (1992): "M. Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social", *Ínsula*, 552 (1992), 13-15.
- Zimmermann, Bernhard (1987): "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la Recepción", en Mayoral (comp.), 1987b: 39-58. [Orig.: "Der Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode", *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4.15 (1974), 12-26.
- Zink, Michel (1976): *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1976.
- Zink, Michel (1992): *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Zink, Michel (1993): *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de Nancy-Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1993.

- Zumthor, Paul (1970): "Rhétorique et poétique latines et romanes", *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, I (1970), 57-91; bibliografía, 658-659.
- Zumthor, Paul (1971): "Rhétorique médiévale et Poétique", *Poetics*, 1 (1971), 46-82.
- Zumthor, Paul (1972): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- Zumthor, Paul (1975): *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.
- Zumthor, Paul (1978): *La masque et la lumière. La poétique des grandes rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
- Zumthor, Paul (1980): *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Zumthor, Paul (1985): "Les traditions poétiques", en Roy y Zumthor (eds.), 1985: 11-21.
- Zumthor, Paul (1989): *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989 [Tit. orig. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Éditions du Seuil, 1987]. Un primer esbozo del libro sirvió de material para cuatro lecciones en el Colegio de Francia en febrero-marzo de 1983, y apareció un texto en 1984 en P.U.F. con el título *La Poesía en la Civilización Medieval*.
- Zumthor, Paul (1990): *Performance, réception, lecture*, Québec, Le Préambule (L'Univers des discours), 1990.
- Zumthor, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991 [*Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983].

