

73  
29

TESIS DONADA POR  
D. G. B. - UNAM

TESIS

Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas.

SEMIOTICA DEL RELATO

=====

*Graciela Ferrer*



ONOFRE SANCHEZ MENCHERO

UNAM - SUA

septiembre 1981 - marzo 1982.

U. N. A. M.  
FACULTAD DE LENGUA Y LINGÜÍSTICA  
SISTEMA DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS

*Francisco Amador*



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## INDICE

- I. INTRODUCCION 5
- II. Los inicios:
  - Saussure y los formalistas rusos 9
- III. La fundamentación: Jakobson 21
- IV. El estructuralismo francés 26
  - A) A. J. Greimas
  - B) Claude Brémont
  - C) Roland Barthes
  - D) Gérard Genette
  - E) Tzvetan Todorov
- V. A modo de síntesis 88
- VI. El nuevo cauce:
  - Lotman y la semiótica soviética 98
- VII CONCLUSIONES 105
- VIII. Bibliografía consultada 107
  - Pies de página 110



"... el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa o incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida".

Roland Barthes

## I. Introducción

Este estudio es un acercamiento al análisis literario en general, pero ubicado en lo particular en la semiótica como la nueva ciencia y el más sistemático - acercamiento a la obra. Esta ciencia proveniente de una larga tradición pensante: de la simbólica de Aristóteles, los estoicos, San Agustín entre otros; de la lingüística de Saussure; de la lógica de Peirce; trata ahora de conformarse a través de su sistematicidad inmanente en un método científico capaz de penetrar en todas aquellas manifestaciones de la antropología cultural. Esta ciencia pese a su juventud, ha sido aplicada de modo prolífero a la literatura y a otros lenguajes como el cine, la publicidad y el arte en general. De igual modo a varias manifestaciones culturales: el folklore, la religión, la magia. La semiótica también ha sido fructífera en el desarrollo de algunas ciencias - como la lingüística, la antropología, la sociología, el psicoanálisis, etcétera.

Por lo dicho, esta nueva ciencia puede parecer demasiado generalizada, pero en su desarrollo ha seguido una vía de descarte, dejando a los lenguajes humanos (las prácticas significantes) como su más idóneo campo de estudios. Entendiendo como lenguaje en principio -ya que su grado de complejidad, como lo veremos, es mucho mayor- a aquel circuito que requiere de un emisor y un receptor, los cuales se comunican a través de un canal. En nuestro caso concreto - se trata del estudio de la obra literaria, producto de un escritor y destinado a un lector.

Los lenguajes pues, como objetos prominentes de la semiótica, no se encuentran establecidos de modo anárquico desde esta perspectiva, sino clasificados - por sus niveles de realización, realizaciones que tratan de representar un mismo modelo: el modelo del humano (que variará según las culturas y las épocas). De modo consecuente establecemos tres tipos generales de lenguajes humanos (humanos decimos puesto que existen lenguajes biológicos, animales, astronómicos): a) lenguajes naturales: las lenguas (el español, el francés); b) lenguajes artificiales: los lenguajes científicos, o convencionales como los de tránsito, militares, etc.; y c) lenguajes secundarios: las artes, la religión, el folklore.<sup>a/</sup>

En este trabajo hacemos un seguimiento de la semiótica surgida a partir de los aportes de la lingüística saussureana como el primero y más importante desarrollo de la "ciencia de los signos", y a la cual se le encaráñará sobre todo a

los estudios literarios, vía Jakobson, pasando por el formalismo ruso y su tratamiento inmanente de la obra, para de ahí pasar a su más pleno desarrollo con el "estructuralismo francés" y, también, ahí mismo, su sofocamiento y decadencia, aunque Todorov ahora, como representante del estructuralismo, reelabore los estudios de la semiótica ubicando y definiendo su objeto sobre lo simbólico, como única perspectiva que justifica el surgimiento de una semiótica, distanciada del signo saussureano y de la semántica lingüística. Finalmente retomamos de modo global el nuevo tratamiento del texto literario, desde la semiótica soviética de estos últimos años y que, para nosotros, en más de un sentido, es un camino de continuidad que viene desde Aristóteles y sigue una vía ascendente de reelaboraciones a través de todos los autores aquí vistos.

Este estudio peca de historicista, aunque no desarrolle los importantes aportes de Peirce y la semiótica anglosajona surgida paralela a Saussure; así como tampoco, y mucho menos, me acerque a otros estudiosos de la antigüedad que ya preveían los problemas del signo y su relación con la literatura, y que son esenciales para entender el advenimiento de la semiótica de nuestro siglo. Peca de historicista, digo, porque, y a pesar de que existan hondos distanciamientos entre los autores aquí vistos, hago un seguimiento no tanto por igualdad de perspectivas sino por parecerme los más ahincos estudios literarios de nuestra época, y que han ido arraigándose aquí luego allá pero siempre en un continuum de reelaboraciones y que, en mucho, y como finalmente apunto, conforman lo que para mí es el bosquejo de un nuevo género literario, un género que quiere ser de intertextualidades y que, por lo mismo, tiene mucho de género sintético, de síntesis globales de la literatura. ("En un día del hombre están los días del tiempo", Borges.)

En términos generales podríamos apuntar que la semiótica literaria tiende a ser un estudio sistemático de la obra, incurriendo exhaustivamente en conocer sus elementos inherentes, combinaciones y transformaciones que expliquen el proceso de construcción y sentido.

Es, de igual modo, un método sintético tendiente a la captura de los elementos esenciales así previstos por el estudioso que se enfrenta a una serie de obras y que, consciente de la pluralidad de sentidos que encierra toda obra, se volca tras aquellos sentidos (simbólicos) que presiente esenciales.

La semiótica literaria hace evidente que la comprensión de una obra tiene que partir de una visión diacrónica (la evolución inherente de los sentidos) y

componentes literarios), de que un texto y sus innovaciones son producto de una red de influencias de las obras sobre las obras, y que es por tanto necesario ubicarse y ubicar a la obra en el centro de las intertextualidades y que, por lo mismo, la semiótica se perfila al estudio de la serie en lugar de la obra aislada.

La semiótica sabe que la literatura ( el lenguaje que fuere o cualquier manifestación cultural) no es un objeto aislado de la historia social, política y económica, sino que su estructura interna pasa a formar parte de esa estructura mayor, pero que para lograr esta ligazón es esencial partir del conocimiento exhaustivo de la estructura poética de la obra, puesto que su nivel de realización es distinto al de otras manifestaciones, y, en todo caso, igualado al nivel de las artes, de la religión, de los mitos y de las manifestaciones culturales en general.

También es importante anotar que este proceso de destejar las madejas del texto literario, este desimbricar los sentidos de toda obra, para volverlas a resarcir en una segunda escritura, se perfila a crear una nueva literatura en el momento de hablar de ella, a inaugurarse un nuevo género y que, en ocasiones, como en el caso de Barthes, Todorov y otros que aquí veremos, caminan hacia su evidencia: la creación de una nueva literatura. O en términos más cercanos a la semiótica, es un fenómeno recurrente del siglo XX y que se extiende más allá de la literatura, no sólo produciendo "metalenguajes científicos" <sup>b/</sup>, sino también una meta-literatura, una meta-pintura (una pintura en torno a la pintura) e impulsa, evidentemente, a la creación de una meta-cultura: de un sistema lingüístico omnicomprendido de segundo plano. De la misma manera que un metalenguaje científico no está destinado a resolver los problemas de una determinada ciencia en el plano del contenido y tiene fines propios, así la "meta-novela", la "meta-pintura", el "meta-cinematógrafo" contemporáneos se disponen (...) en un nivel jerárquico distinto del de los correspondientes fenómenos del primer plano y persiguen otros fines. (...) La posibilidad de una auto-duplicación de las formaciones metalingüísticas con un número ilimitado de niveles - constituye (...) la reserva informacional de la cultura" <sup>c/</sup>

Por último, todo estudio actual de la literatura, a semejanza de su modelo: el texto, es complejo y plurívoco, y con hondos filamentos que lo ligan, aunque de modo en ocasiones ambiguos y confundidos, con el aquí y ahora de su momento histórico, e irradia el retrato de su decadencia y el matiz de su futuro, tan-

to del texto mismo como de su extratextualidad, ya que, y siempre será así, hablar de literatura es hablar de los mismos mecanismos que conforman la vida.

## II. Los inicios: Saussure y los formalistas rusos

Antes de arribar a nuestro siglo, los estudios literarios, y en nuestro caso particular el relato, se hallaban bosquejados con base en la tradicional distinción entre forma y contenido, dándole al concepto de forma un sustrato de género, iniciado por Aristóteles (drama, lírica, epopeya) y, posteriormente, sumándole el concepto de movimiento literario (romanticismo, realismo); pero, sin embargo, el punto central y determinante de los estudios literarios se ubicaba en el contenido. Hubo no obstante una serie de intentos metodológicos para estudiar la literatura de modo más sistemático, para los cuales se echó mano de la biografía del autor, de las condiciones sociales y de la ubicación histórica en que se producía una obra determinada. En el siglo XIX, por ejemplo, Anatole France siguiendo esta misma línea de dar con una escritura que pudiera, sin desmerecerla, hablar de la literatura, consideraba que era imposible referirse a una obra dada, sin apelar al conjunto de sensaciones e intuiciones que ella produce en su receptor. Este tipo muy particular de crítica, pronto cobra adeptos, y se instaura todo un movimiento "sensacionalista" que llega hasta nuestros días: la llamada crítica subjetivista. <sup>1/</sup>

Este cuadro muy general y esquematizado por nosotros, es con el que se encuentra Saussure y los formalistas rusos al formular sus estudios. Ambos desarrollan sus teorías a un mismo tiempo (las dos primeras décadas de nuestro siglo), aunque distanciados por la geografía (uno en Suiza, los otros en Rusia). Las teorías de Saussure conllevarían una ruptura fundamental respecto a las anteriores tesis lingüísticas, y dan paso -diríamos nacimiento- al estructuralismo. Y, por la otra parte, los formalistas rusos, que se alejaban resueltamente de los estudios literarios precedentes: la común distinción entre forma/fondo, o el análisis literario con base en otros discursos: biográficos, sociales, psicológicos, históricos.

Estas corrientes simultáneas y con pocos contactos entre sí, no se recopilarían sino hasta los años cuarentas, a través de las síntesis del Círculo de Praga <sup>2/</sup> y, principalmente, de Jakobson. Es importante también hacer alusión aquí a los muy significativos aportes a los estudios literarios que realizaban en esos años la escuela estadounidense del lenguaje (Benjamin Lee Whorf y Austin Warren). <sup>3/</sup>

Tanto en Saussure como en los formalistas existe la necesidad de definir el objeto de estudio: uno en la lingüística, los otros en la literatura. Ambos coinciden en la necesidad de un estudio inmanente y sistemático una vez consolidadas sus bases. Aunque estas bases nunca se encontrarán del todo consolidadas y, mucho menos, cerradas: "No disponemos de una teoría que pueda ser presentada en forma de sistema acabado y definitivo".<sup>4/</sup> O como apunta Todorov para reivindicar el trabajo de los formalistas: "El pedagogo exige un tratado que describa un sistema acabado de fórmulas perfectas; no el investigador, quien encuentra en las investigaciones de su predecesor un punto de partida para su trabajo".<sup>5/</sup>

Saussure revoluciona los estudios lingüísticos precedentes, y desarrolla con rigor (e intuición) un método científico (estructuralista) que incidiría ejemplarmente en otras ciencias.<sup>6/</sup> Este método estructuralista implica un enfoque inmanente, el cual se basa "en el postulado de que una estructura se basta por sí misma y no necesita, para ser captada, recurrir a todo tipo de elementos ajenos a su naturaleza".<sup>7/</sup>

Este método es aplicado por primera vez a la lingüística, por lo que afirmamos que Saussure revoluciona estos estudios, y los revoluciona doblemente, al colocar a la lengua como un lenguaje más entre las estructuras preconcebidas para la comunicación, y de aquí su necesidad de formular una ciencia general de los signos.

Estas dos perspectivas metodológicas de Saussure trascenderán indiscutiblemente en otras ciencias, como en la pretendida ciencia de la literatura. Sin embargo, y como lo veremos, la enumeración y clasificación de los elementos que componen al signo lingüístico en particular, los estructuralistas posteriores los aplicarán indistintamente a otros lenguajes (el cine, la literatura, etc.), confundiendo esta universalidad del método estructural por los elementos inherentes a la lengua. Así, por ejemplo, Barthes tratará de dar con el significante y significado en el vestido, tal cual Saussure distinguiera en el signo lingüístico un significante: la imagen acústica, y un significado: el concepto.

Es innegable advertir que Saussure al comprender a la lengua como un lenguaje, estructurado como un sistema coherente y unificado por las diferencias y combinaciones de sus elementos inherentes, dejó abiertas las puertas

tas para comprender el esquema de la comunicación (que luego desarrollaría Jakobson y que ya veremos) así como dejó sentadas las bases para la teoría general de los sistemas de signos.

Saussure es reiterativo al afirmar que la lengua -como un sistema de signos- no puede entenderse cabalmente sin recurrir a esa nueva ciencia por crearse: la semiología: "Ante todo la lengua es un 'sistema de signos' y es necesario recurrir a la ciencia de los signos que nos permite conocer en - qué pueden consistir sus leyes. Se trataría de una semiología (ninguna relación con la semántica: ciencia del sentido de las palabras por oposición a la de las formas). Es evidente que la lengua no abarca todos los tipos de - signos. Debe existir entonces una ciencia de los signos más amplia que la - lingüística (sistemas de signos marítimos, de ciegos, de sordomudos y, finalmente, lo más importante: ¡ de la escritura misma !)." <sup>8/</sup>

Este enfoque de Saussure, por su fuerte apoyatura semiológica en la base de la lingüística, ya nos indica su trascendencia a los estudios literarios (los estructuralistas franceses, y específicamente Barthes, quien no - sólo ve a la lingüística como un sistema de signos dependiente, como lo hizo notar Saussure, de la semiología, sino que invierte la relación y coloca a ésta como una parte de la lingüística), o en el plano de la antropología (Lévi - Strauss), o en el de los mensajes publicitarios (Umberto Eco), o en el del cine (Christian Metz), ¡ o hasta en el análisis de la moda ! (del - mismo Barthes). <sup>9/</sup>

Ya en Saussure se plantea a la semiología en el plano de lo social: - "...nos negamos a considerar como semiológico lo que es propiamente individual (...) Esto equivale a decir que la lengua es un producto semiológico, y que el producto semiológico es un producto social". <sup>10/</sup> Dicha afirmación ya nos anticipa fenómenos posteriores de importancia: por una parte, la propuesta de Barthes, de considerar, dentro de los códigos que conforman todo mensaje, al "código cultural o de referencia", constituido por una especie de voz colectiva que lleva inserta la ideología de un sistema social vigente con sus diferencias de clase. <sup>11/</sup> Y por otra parte, y posterior al mismo deseo de Barthes de dar con una gramática universal del relato - postura que abandonaría en su libro <sup>12/</sup> --, los intentos de la semiótica literaria que se volcan en dar mayor importancia a la serie <sup>13/</sup> que a la obra in-



dividual. Este intento aparece igualmente en J. Kristeva,<sup>14/</sup> al tratar de construir la gramática de un género dado, y, de esta manera, dar a la literatura - un real sentido científico, al estudiar lo general, las características genéricas, y no lo individual y particular.

Después de 1950 fue cuando una serie de ciencias formulan sus bases teóricas a partir del modelo lingüístico, y se establecen todos los fenómenos culturales como sistemas de signos que funcionan de manera similar al signo lingüístico (significante/significado, sintagma/paradigma, diacronía/sincronía), lo que trajo aparejado la distorsión de los objetos de estudio de otras ciencias como la distorsión de la lingüística misma. En el plano sociológico, Althusser previó que seguir el método estructuralista, peligraba el análisis de la práctica social en un simple juego de combinaciones, marginando sus implicaciones ideológicas y políticas. El marxismo criticó el "sistema de la lengua", así distinguido por Saussure del "habla", arguyendo que este concepto de lengua era sino una imposición de clase, una superestructura que negaba la praxis del lenguaje, una abstracción que desconsideraba la lucha de clases que implicaba toda práctica del lenguaje. Por parte del estructuralismo se llevó el método lingüístico de Saussure a sus extremos semiológicos, dándole a todas las manifestaciones sociales y hasta los fenómenos naturales una categoría semiótica. Es decir, se confundió el método por el objeto, y no se evidenció el fundamento semiológico de Saussure: la necesidad de estudiar a la lengua dentro del marco de la semiología, la lengua como un sistema de signos más entre los múltiples lenguajes humanos. Al mismo tiempo el método estructuralista fue criticado por su ahistoricidad y formalismo, críticas que emanaron principalmente desde la perspectiva del materialismo histórico y la vinculación dialéctica entre sujeto y objeto.

Todos los planteamientos de Saussure recorren una doble formulación: lingüístico-semiológica. Sus recurrentes ejemplos no lingüísticos, no dejan de llamar la atención: el juego de ajedrez, el reverso y anverso de la hoja de papel, el ejemplo del tren. En todo él, hasta en la sistematización de las propias lenguas naturales, se piensa en la vinculación a una ciencia general de los signos, elaborada a partir de la clasificación de elementos, sus combinaciones, la significación de cada parte según su función, la constitución material y conceptual de cada elemento, el carácter arbitrario y convencional de sus significados, etcétera.

Sin embargo, en cuanto al planteamiento lingüístico, hay en Saussure una intensa formulación de descarte, descarte que apunta a lo no incidencia de - otros posibles elementos ajenos al plano de la lengua (antropológicos, fisiológicos, psicológicos, filológicos). Descarte que retorna a subrayar el carácter sintético y no analítico de la metodología saussureana. Con base en una visión sintética: "Toda vía analítica no nos conduce a nada. (...) Tenemos que tomar lo que sentimos como esencial y, sólo entonces, podremos asignarle al resto su verdadero lugar en la lengua". <sup>15/</sup> Esto reconfirma, de igual modo, el postulado saussureano de mirar al mundo de los hombres como un objeto estructurado, captable en sus significaciones. <sup>16/</sup>

Mientras tanto, alrededor de Saussure, la gran parte de los lingüistas - siguen fieles a la tradición, con vastos estudios comparativos, históricos y psicológicos. La lengua se concibe por una recurrente bipolaridad de sustancias: el pensamiento y el lenguaje. A esto se debe que, en su momento, los planteamientos de Saussure no hallaron mayor eco. Aquí había que apuntar los esfuerzos de Merleau-Ponty (tendientes a elaborar una teoría del lenguaje en donde se abandone la dicotomía de pensamiento y lenguaje) y los todavía más significativos aportes de Lévi-Strauss al campo de la antropología (instituyendo al significante "como la más elevada forma de ser de lo racional" <sup>17/</sup>).

Greimas, en su estudio sobre la "Actualidad del saussurismo", <sup>18/</sup> y tomando como arranque las dicotomías de Saussure: significante/significado, lengua/habla, diacronía/sincronía; refuta, respecto a este último punto, la tradición del enfoque histórico que niega cualquier estudio estático de la lengua. Greimas apunta la posible compatibilidad de ambos enfoques -el histórico y el estructural- con base en los estudios de Jakobson ("Principios de fonología histórica"), los cuales apuntan a captar la estructura lingüística en su desarrollo histórico, mediante la concepción dinámica de "forma" lingüística, tendiente al "equilibrio" estructural, o, más bien, como apunta el propio Greimas, de "tendencia al desequilibrio", ya que el progreso histórico consiste siempre en la creación de nuevas estructuras disfuncionales. Esta compatibilidad de enfoques, se logrará -según Greimas- cuando "la lingüística estructural acepte como punto de partida la necesidad de comprender el devenir histórico de la lengua y que los lingüistas históricos renuncien al partido que han tomado y reconozcan la utilidad del planteamiento metodológico propuesto por el estructuralismo. De allí saldrá una lingüística enriquecida, enriquecida

ral e histórica a la vez, que justificará su sitio de vanguardia de las ciencias del hombre".

Los formalistas, de igual modo, y guiados más por un método empírico, rechazan la idea de un método único para el análisis de la "literariedad". <sup>19/</sup> A partir de 1915, cuando se instaura el "Círculo lingüístico de Moscú" por un lado, y la Opoiáz de Petrogrado, conformada como "Sociedad para el estudio del lenguaje poético", se empiezan a elaborar grandes aportes al estudio de la literatura.

Desde un principio, los ideólogos marxistas censuraron y condenaron los planteamientos formalistas. Entre ellos, y en esos mismos años, caben destacar los apuntes de Trotsky, <sup>20/</sup> quien no ve en los estudios formalistas sino un cuenteo de etimologías y sintaxis; asimismo Bujarin, no puede prever otra cosa que "un mero 'catálogo' de todos los artificios retóricos empleados por los poetas". <sup>21/</sup> O, para Lunacharsky, el formalismo no es sino "el último refugio de una inteligencia envejecida que mira furtivamente hacia la Europa burguesa". <sup>22/</sup>

Ante tales posturas, Jakobson no tardó en afeverar una crítica a las querellas anteriores: "... tales objeciones son, en su radicalismo, tan consecuentes y precipitadas que olvidan la existencia de la tercera dimensión y lo ven todo sobre un mismo plano. Ni Tinianov, ni Mukarovský, ni Shklovsky, ni yo predicamos que el arte se satisfaga a sí mismo; nosotros hemos mostrado, por el contrario, que el arte es una parte del edificio social, una componente en correlación con otras, una componente variable, ya que la esfera del arte y su relación con otros sectores de la estructura social se modifica incessante y dialécticamente. Lo que nosotros subrayamos no es un separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética". <sup>23/</sup> En todo caso había que apuntar aquí que, en esos momentos, la crítica marxista tiende al dogmatismo y crea concepciones burdas y poco fundamentadas, al menos en el terreno de la estética; había que esperar aquí la reelaboración de la semiótica soviética y la Escuela de Tartu, hasta los años setentas, básicamente representada por Yuri Lotman.

Los formalistas no intentaron ni dieron mucha atención a la elaboración de un método, esto puede deberse a lo primario de sus categorías o simplemente a que estaban perfeccionando sus estudios, a acabar con una tradición

que pesaba 2000 años, desde la poética de Aristóteles. Antes de ellos la mayor parte de los estudios literarios habían sido planteamientos externos de interpretación, desde los biográficos hasta los deterministas, etc. Así pues, su objetivo primordial se perfiló, por un lado, a acabar y destruir las interpretaciones anteriores, y, por otro, y el más importante, a dar autonomía a la ciencia de los estudios literarios; considerando a la literatura como una serie específica de hechos, lo cual requiere de una visión intrínseca, y desde esta perspectiva --siempre desde ella-- cualquier método puede ser aplicable. "Diversos métodos pueden ocupar un lugar en el marco de la ciencia, a condición de que la atención se mantenga concentrada en el carácter intrínseco de la materia estudiada." <sup>24/</sup> Este enfoque imanentista es la misma perspectiva de Saussure.

De igual modo el objeto de estudio de los formalistas rusos no es la estética en general, sino la creación de una ciencia literaria autónoma. Es decir, no se preocupan por la explicación filosófica del arte en la vida del hombre, lo dan por hecho y, en todo caso, para explicárselo, tienen que recurrir al interior de él, al interior del como se estructuran sus materiales y a través de qué procedimientos se posibilita que una obra dada funja como obra de arte. En todo caso la explicación de la función social y filosófica que representa el arte, se desentrañará una vez explicada y conocida su estructura interna, su estructura poética.

Eichenbaum niega que el formalismo sea un sistema inmóvil, netamente sincrónico, sino que el carácter evolutivo de la literatura es esencial. Aquí cabe la distinción no muy clara respecto a lo diacrónico (evolución de las estructuras internas) y lo histórico (relación, en este caso, de la serie literaria con otras series: la social, la económica, la estética, etc.), muchas veces confundidas en un mismo plano; es decir, lo diacrónico debe mirarse en el plano de lo sincrónico. Eichenbaum hace referencia al carácter evolutivo de las formas literarias (el plano diacrónico) y no en relación con el hecho histórico (relación con el desarrollo de las otras series sociales), factor que se convirtió en el punto neurálgico y en el centro de ataque que le infirió la crítica marxista. En síntesis, esta perspectiva, que años más tarde recibiría Jakobson, reconfirma el carácter imanente que los formalistas rusos otorgaban a sus estudios.

La poesía, principalmente, fue el centro de atención de los formalistas rusos, debido quizá a dos factores: por una parte, y como señala Jakobson,<sup>25/</sup> a que el dominio de la poesía se encontraba aún virgen respecto a estudios - anteriores, lo cual posibilitaba, con mayor facilidad, desligarse de la tradición de los estudios literarios y de las huellas de los neogramáticos; <sup>26/</sup> por otra parte, la poesía destacaba una de las principales funciones a que - se arremetieron los formalistas: la función poética en su estructura verbal. Cabe añadir también la consabida relación del movimiento con el surgimiento del " futurismo "; <sup>27/</sup> movimiento poético que tendió resueltamente a innovar - la lingüística poética y que, tal innovación intrínseca, llevó simultáneamente a Jakobson a instaurar la especificidad de los estudios literarios (la "literariedad"), incorporando el intento para erradicar las perspectivas subjetivistas tradicionales y encauzar los estudios literarios hacia un análisis científico. Aquí también valdría incluir los aportes teóricos de los "simbolistas", quienes, como en el caso de Valéry, se revelan como formalistas por excelencia.<sup>28/</sup>

La reciprocidad que se da en este momento, entre creación literaria y análisis literario, entre la obra de los futuristas y las teorías formalistas, arribamos a un punto de interés para el estudio general de la literatura: ambas van inyectando sus particulares visiones sobre lo literario, conformando - una sola sustancia que es esa realidad reconfigurada o creada, entre la teoría y la poesía. Por eso es que "el trabajo de los formalistas comenzó con el estudio del problema de los sonidos en el verso que en esa época era el más candente e importante" .<sup>29/</sup> En este sentido es que me parece relevante apuntar, ya que se olvida en ocasiones, que una literatura no puede sobrevivir sin una teoría que la continúe, así como ésta no existe sin aquélla, a menos que, como en Aristóteles o el estructuralismo francés, o individualmente en Valéry o más acá en Carpentier, esta teoría se convierte en estilo literario, esta reescritura inaugure una nueva escritura: el reflejo se convierte en espejo.

Esto pasa con los futuristas y los formalistas, a pesar de su corto plazo de vida, que se va desarticulando principalmente por la crítica marxista y, - más tarde, con el forzado exilio del Círculo a Praga. Sin embargo, sus ideas teóricas, retomadas y reflejadas, trascienden hasta nuestros días, vía Praga, - Jakobson, el estructuralismo francés y ahora, con nuevo aliciente, en la Escuela sociolingüística de la UCL.

La teoría de los formalistas es, en sí misma, un echar bajo tierra a todos los estudios literarios precedentes, un desprendimiento a los 2000 años - de tradición literaria: es una negación al principio de "mimesis" que explica a toda obra de arte desde y a través de la realidad; es una negación del contenido y una pervivencia absoluta de la forma; es una negación del arte como vehículo de la ideología moral, política o religiosa; y "era necesario demostrar que la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos";<sup>30/</sup> no hay tal forma fondo, en todo caso hay un "procedimiento y un material" (que en última instancia y peligrosamente pudo acabar - en lo mismo). El lenguaje poético lo desligan de la lengua cotidiana, y de aquí que propongan el carácter de "artificio" al arte (esta idea del arte como un lenguaje artificial, en muchos sentidos lo encontramos reelaborado en Lotman, en su clasificación de las artes como "Sistemas modelizantes secundarios" a diferencia de los "primarios" que serían los lenguajes naturales, las lenguas). Proponen al arte como un producto desautomatizador (y no imitador) de la percepción, así como niegan que el arte se conciba a nivel de las imágenes - los simbolistas, al respecto, afirmaban y daban preponderancia a la serie de imágenes que eran las promotoras de las formas; debajo y atrás de ellas subsiste al contenido. Por la propia característica desautomatizadora del arte, "como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. De allí proviene el vínculo habitual de la imagen con la singularización".<sup>31/</sup>

Luego invierten el estudio habitual de lo literario en cuanto al descomposición de los elementos temáticos para abordar la obra desde ciertos procedimientos específicos del argumento, es decir, olvidan los elementos temáticos y se volcan tras la captación de los elementos de elaboración. El tema de la novela no existe, el héroe tampoco, pervive más bien una elaboración: el héroe de la novela es el procedimiento.

A diferencia de la escuela etnográfica - y por tanto de Propp, que ya veremos - a los formalistas no les interesa la génesis, el origen del hecho literario y su relación con un medio determinado, puesto que el medio puede desaparecer y "la función literaria que él ha entendido permanece: no sólo como supervivencia, sino también como procedimiento literario que mantiene su significación independientemente de toda relación con ese medio".<sup>32/</sup>

ve, el procedimiento se concatena únicamente con lo literario, su explicación y su origen sólo están ahí, fuera de una intertextualidad literaria, las influencias del medio sólo son secundarias, pasajeras. La historia de la literatura es la influencia de las obras sobre las obras. Es decir, la diacronía se mira en la sincronía y no en la historia. Y este resulta el punto más débil de los formalistas frente al marxismo, aunque posteriormente aceptaron la relación de lo literario con otras "series", por ejemplo, la social. Y este enfoque diacrónico y no histórico es también una revolución absoluta respecto a los estudios precedentes. Sus formulaciones y consecuencias aún hoy día están por verse. Y no sólo para la ciencia literaria sino para la creación misma, ya que ella deberá bosquejar sus futuros posibles.

Así pues, puntos más y puntos menos, estos son algunos de sus más importantes aportes y definiciones. Desligados de Saussure y sintetizados más tarde en el Círculo de Praga, principalmente por Jakobson -que ya veremos-, arremetidos por una tajante crítica en los años veinte, retomados -y nuevamente a través de Jakobson- por el estructuralismo francés en los sesentas, llegan a nuestros días, reelaborada su especificidad, a la Escuela de Semiótica soviética de Tartu.

Respecto a los aportes de Propp, quien en ningún momento estuvo ligado directamente a los formalistas (su libro fundamental, Morfología del cuento, aparece publicado en Moscú hasta 1928, y no se traducirá a una lengua occidental hasta 1958), y sus enfoques más cercanos a la perspectiva del etnólogo, quien toma al mito y al cuento como manifestaciones muy cercanas al objeto de su estudio: el aspecto religioso. Toma una serie de cuentos populares rusos, de los cuales deduce que en todos ellos se pueden recobrar ciertas funciones -treinta y una- y ciertos personajes portadores de acciones -siete-, las cuales se repiten y se suceden unas a otras casi indefectiblemente, de ellos conforma la morfología de los cuentos fantásticos.<sup>33/</sup> Su aporte además de ser rectificado ya por varios autores (podemos citar a Brémond, Barthes, Lévi-Strauss, Todorov entre otros), ha sido piedra angular del análisis estructural del relato. Los trabajos acerca de la morfología del cuento de Propp, se encuentran citados y retomados con abundancia en los autores que en adelante veremos, por lo que creemos redundante volver a ellos. Sin embargo, no queremos dejar de subrayar aquí su importancia, y sólo acabaremos, para referirnos

al fundamental trabajo de Propp, hacer una cita del propio Lévi-Strauss, cita que condensa en mucho la opinión que podría ser común de los estructuralistas y de todos aquellos que desarrollan una semiótica: "La noción de 'situación - inicial' (...) La necesidad de una lectura al mismo tiempo 'horizontal' y - 'vertical', la utilización constante de la noción de grupos de sustituciones y de transformaciones para resolver la antinomia aparente entre la constancia de la forma y la variabilidad del contenido, el esfuerzo (...) en reducir - la especificidad aparente de las funciones a parejas de oposiciones, el caso privilegiado que representan los mitos para el análisis estructural, y finalmente, y sobre todo, la hipótesis esencial de que en sentido estricto no existe más que un cuento (...) son todas ellas intuiciones cuya penetración, cuyo carácter profético, imponen la admiración, y gracias a las cuales Propp ha merecido la devoción de todos aquellos que han sido, ante todo, y sin saberlo, sus continuadores".<sup>34/</sup>

En ambos enfoques, el de Saussure y el de los formalistas, se toman las teorías precedentes a las que no dejan de tacharles su escasa o nula científicidad. Por ejemplo, a Saussure le resultaban "asombrosas las ideas fantásticas, mitológicas, de los eruditos hacia 1840-60 sobre la naturaleza del objeto de la lingüística (...) la generación que en 1875 corrige el punto de vista - de los anteriores se encuentra sin embargo muy lejos de encontrar cierta claridad. Los problemas más elementales están lejos de haber sido clasificados en forma unánime".<sup>35/</sup> O como apunta por parte de los formalistas B. Eichenbaum: "La teoría reclamaba el derecho a volverse historia (...) En este - punto tropezamos nuevamente con las tradiciones de la ciencia académica y las tendencias de la crítica. Durante muchos años de estudio la historia académica de la literatura se limitaba preferentemente al estudio biográfico y psicológico de escritores aislados (por cierto, sólo de 'los grandes'). (...) las nociones que desempeñaban el papel principal en estos movimientos eran - conceptos generales e incomprensibles para todos, tales como realismo o romanticismo (y se consideraba que el realismo era superior al romanticismo); la - evolución era considerada como perfeccionamiento incesante, como un progreso (del romanticismo al realismo), y se interpretaba la sucesión de los movimientos como la expresión apocírifca de un legado transmitido de padres a hijos. Entretanto, la literatura como tal no existía para nada: lo reemplazaban los



riales tomados de la historia de los movimientos sociales, de la biografía de los escritores, etcétera". 36/

Es decir, en un primer momento, ambos enfoques se abocan a proponer nuevos métodos de estudio, definir el objeto y desligarlo de su mecánica relación con otras series, esto es: acabar con las visiones precedentes. El pensamiento inmanente de un objeto (la lingüística, la literatura) es su básica y fundamental revolución epistemológica que trascenderá innegablemente en muchas - - otras ciencias, principalmente en aquellas que se ocupan de los lenguajes. De aquí todas sus derivaciones consecuentes: a) La estructura como una unidad de lo múltiple, en la que el todo y las partes son contemporáneas en su realización; b) la que explica la actividad estructurante a través de las transformaciones; y c) la de autorregulación, que preve que una estructura en su cierre puede pasar a ser una subestructura de una estructura mayor.

No existe una clara conexión entre los formalistas y Saussure. Al respecto habría que esperar los enfoques de Jakobson. Propp estaría dentro del círculo de los primeros, a pesar de su aislamiento y su preocupación etnográfica más que literaria, sus aportes estructurales van más allá a las propuestas formalistas. En Jakobson se manifestarán las consecuencias de ambas escuelas, y posteriormente y por vía directa sobre los estructuralistas franceses de los sesentas. Asimismo, Jakobson será el puente entre los formalistas y Saussure, sin el paso por el estructuralismo francés, a la actual escuela de Tartu y a los avanzados e importantes aportes de Lotman.

### III. La Fundamentación: Jakobson

Se consolida en 1926 el Círculo de Praga como continuidad a la teoría de los formalistas, aunque aquí se refutan o se amplían, se desechan o se clasifican ciertos puntos tocados por ellos. Se liga el estudio de la literatura a la historia y a otras series extralingüísticas, perspectiva ésta que modifica el enfoque de los formalistas como del mismo Saussure. Se da énfasis al plano semántico, y no sólo, como el de sus predecesores, al plano morfológico y fonológico. Asimismo, la palabra estructuralismo, y método fundamental de sus estudios, tiene para los praguenses un significado muy preciso: "Con ella se designa, por un lado, la concepción de la lengua como 'un sistema semiótico', esto es, como un sistema de correlatos lingüísticos de la realidad extralingüística' y, por otro, se postula el establecimiento de una ciencia independiente, liberada de los conglomerados fisiológicos, psicológicos e históricos que tanto preocupaban a los neogramáticos, y basada en el concepto saussuriano del signo lingüístico. De otra manera, puede definirse el estructuralismo como la corriente lingüística que se interesa por el análisis de las relaciones entre los segmentos de una lengua, concebida como una totalidad jerárquicamente ordenada".<sup>37/</sup>

Jakobson, exiliado desde 1920 y de los más importantes integrantes de los formalistas rusos, ahora se convierte en uno de los iniciadores, acaso el más prominente, del Círculo de Praga. Se basa en la cibernética y la teoría de la información para constituir su poética.<sup>38/</sup>

Desde un principio, Jakobson siguió la trayectoria de la teoría de los formalistas y, ante la disolución del grupo y la consecuente reinterpretación de la teoría por otros estudiosos y críticos, subrayó que la nueva metodología estaba cayendo nuevamente al psicologismo o a la clasificación por géneros, arrojada simplemente por una nueva terminología. Jakobson y los praguenses reformularon el ahistoricismo de las teorías formalistas, abren el campo de los estudios literarios y ligan su evolución a la de otras series: sociales, históricas, políticas. Pero esta concatenación de lo literario con otras series no deberá partir, como se ha venido formulando, con base en el significado de la obra, sino en relación al estudio del signo lingüístico saussuriano; es decir, que cualquier relación de la obra con otras series debe estar en un significado, sea éste el que no se ha delimitado en este

rioridad las leyes de su estructura poética. Esta omisión es algo que para Jakobson es antiguo y se viene perpetuando, la confusión de estudiar a la lengua poética con base en la lengua práctica, con la unidad lingüística de una sociedad, con el sistema monopolizado y normatizador que impone la clase dominante de una sociedad y que impide, por ejemplo, la intromisión de los dialectos geográficamente cercanos a esa lengua. Para tal distinción y a pesar de que existen periodos históricos en los que la lengua práctica y la lengua poética coinciden y se relacionan íntimamente una en la otra, Jakobson establece y define el valor autónomo que realiza el signo en la lengua poética, en su renombrada frase: "le mot est senti comme mot et non en tant que simple substitut de l'objet" (la palabra se percibe como tal y no como mero sustituto del objeto).

Dentro de los principales aportes de Jakobson está el de ligar a la historia de la literatura con otras series históricas, aunque, desde luego, se deberá partir con anterioridad del análisis immanente de cada una de ellas. Cada sistema sincrónico --entre ellos la literatura-- contiene su pasado y su futuro que son sus elementos estructurales inherentes; sobre esta línea del tiempo es que se sienten las características arcaicas y las técnicas innovadoras de una literatura. De este modo la historia de un sistema es a la vez un sistema, así como la idea de un "sincronismo puro" es una ilusión: "cada sistema sincrónico contiene su pasado y su futuro". <sup>39/</sup> Esta idea de lo sincrónico que aportó la lingüística saussureana y que propició la comprensión del sistema, no debe confundirse con la idea ingenua de época, puesto que una obra literaria no sólo está determinada por obras próximas a su tiempo y lugar, sino por otras obras atraídas en la órbita del sistema, de literaturas extranjeras como de obras muy anteriores a ella, pero, asimismo, no se trata de "catalogar indiferentemente los fenómenos coexistentes; lo que importa es su significación jerárquica para una época dada". <sup>40/</sup> El estudio sincrónico del sistema aparece --y aquí su reformulación saussuriana-- obligatoriamente como una evolución, y esta evolución contendrá a la vez e inevitablemente un carácter sistemático. El estudio immanente de una literatura no puede prever la evolución que tendrá en el futuro, sólo puede aportar posibles y no de solución única, y menos aún si no se concierne esa literatura con las otras series históricas. Sólo desde el estudio del "sistema de sistema", desde esa combinación de series, que además presenta sus leyes estructurales propias,

pueden anotarse ciertos posibles tanto de ritmo como de dirección que pueden mantener en su futuro una literatura dada.

Esta correlación de series y el sistema de su evolución que aporta Jakobson, nuevamente incide con las formulaciones saussureanas, al liberar al arte en general y a la literatura en particular, de su estudio subordinado, común y tradicional, bajo la perspectiva de otras series históricas. Esta liberación la fundamenta Jakobson con base en los métodos lingüísticos, dando autonomía a los signos poéticos y reformulándolos bajo las leyes de una ciencia más general: la semiología, al secundarizar el significado y analizar - al signo como totalidad.

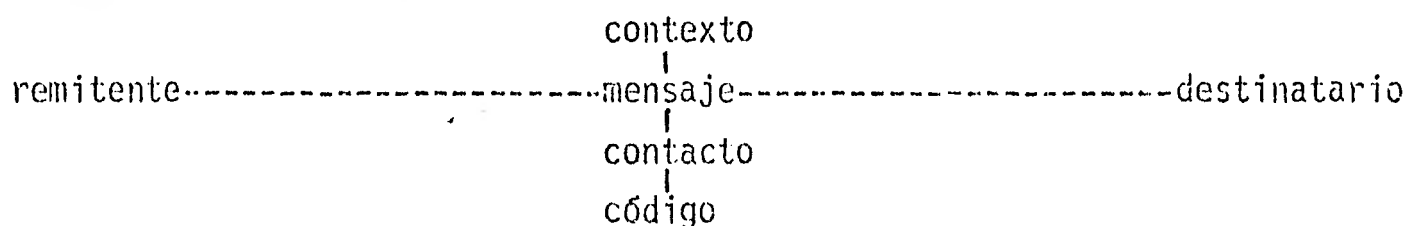
Esta ciencia general de los signos ya prevista por Saussure, y que Jakobson retoma para fundamentar sus tesis, lo llevan a considerar de nueva cuenta las características propias del signo lingüístico. La distinción que plantea el maestro de Ginebra entre forma/función, lengua/habla, llevan a Jakobson a afirmar que elementos objetivamente iguales no desempeñan una misma función. Así, la metáfora, elemento connotativo intrínseco de la poética, del habla - como realización particular de la lengua, realiza por sí misma un rompimiento al código del sistema general, pero, a la vez, constituirá un subcódigo - literario denotativo, que caracterizará lo tradicional o arcaico, o bien la innovación, de una literatura, de una tradición poética. De este modo, tanto en el macro como en el microsistema se producirán "desviaciones", rompimientos. Pero éstos serán más pertinentes, continuos y sistemáticos en el habla (literatura) que en la lengua (unidad lingüística de una sociedad).

Sin embargo, y además del carácter autónomo que manifiesta el signo lingüístico en la literariedad (aquello que hace de una obra dada una obra de arte), es que, y a diferencia de otras manifestaciones, presenta una equivalencia entre el eje de selección y el eje de combinación (paradigma y sintagma). "En el habla existen dos tipos de ordenación: la selección y la combinación. Antes de decir algo, el hablante elige un término entre varias posibilidades más o menos sinónimas. Su selección se produce sobre el principio de la equivalencia: semejanza o disparidad, etc. Por el contrario, una vez que ha elegido los términos que empleará, su combinación reposa únicamente - sobre la contigüidad. Ahora bien, en poesía esta equivalencia se extiende - al eje sintagmático del discurso, convirtiéndose en principio fundamental." <sup>41/</sup>

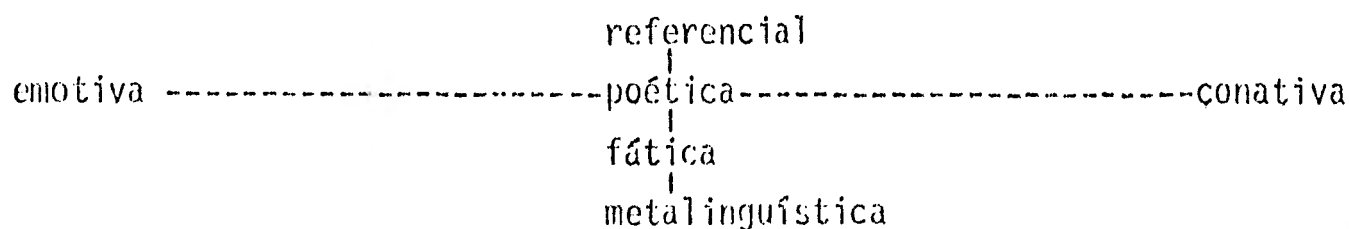
Para ampliar el campo de los estudios literarios, deberían ya más allá

a la metodología que se fundamenta en la lingüística, al presenciar ciertos "rasgos pansemióticos" que escapan a las lindes lingüísticas. Una novela - puede convertirse en la base argumental de un film, o una leyenda medieval quedar representada en diversidad de cuadros miniaturistas de la época. Aquí está la previsión del relato y su inclusión en el estudio de la semiología, "rasgos pansemióticos" que prevalecen en las diversas artes y que deben perfilarse al campo de la ciencia de los signos. Aunque para Jakobson la lingüística no puede ni debe reducirse al estudio de la oración, sino que debe concatenársele a su especie el estudio de la interdependencia de los múltiples códigos y posibilitársele el análisis de todo discurso.

Jakobson con el fin de fundamentar su poética e intrometerse en la semiología, recurre a la teoría de la información y esquematiza el cuadro de la comunicación, para deducir en cada mensaje la primacia de alguna función y, principalmente, responder a aquella de sus preguntas fundamentales: ¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?(la literariedad). Estos son los seis factores de comunicación:



y su equivalente en funciones:



En todo mensaje aparece una de estas funciones como preponderante pero no exclusiva. Todo mensaje presenta una mezcla, una combinación de funciones, pero con cierta jerarquía. Así habrá mensajes en donde predomina la voz del hablante, función emotiva, y que en la lengua está reflejada más que nada en la interjección. En la referencial hay una voz que habla del contexto de modo cognitivo, denotativo. La voz de la poesía prevalece con

do el acento y la atención se abocan al mensaje mismo, es la función poética. La función fática se encamina a comprobar el contacto entre el emisor y el receptor ("Bueno, ¿se escucha?, ¿se entiende?"). La metalingüística rectifica el código ("¿Qué dice usted?"). Y la voz que se perfila a encontrar una respuesta del receptor, y que en la lengua se representa en el vocativo o en el imperativo, es la función conativa.

La combinación y no exclusividad de varias de estas funciones en un mensaje siempre estará presente, aunque puede evidenciarse una jerarquía. Así, por ejemplo, en un eslogan político, el famoso I like Ike, a pesar de la función poética no es su predominante. Así, de igual modo, para en mayor complejidad, la poesía no puede hipersimplificarse en la función poética; la referencial, por ejemplo, estará siempre vigente en el poema o en toda obra de arte, aunque una de las claves fundamentales de la estética sea precisamente esta ambigüedad que produce "la literariedad" respecto al referente.

Estas son de modo general las bases teóricas más importantes que aporta Jakobson al estudio de la literatura y el arte, inscribiéndolas al campo de la semiología y que, para nuestro estudio, entendemos como las más pertinentes. El ahondamiento que propone en la relación de la lingüística y la semiología, así como sus exhaustivos análisis en el plano fonológico, son tema de un trabajo aparte y escapan a los fines de este estudio referido más, en esta primera instancia, al recuento de la poética en nuestro siglo, y su traslado, como lo iremos viendo, a la semiótica. No obstante volveremos a Jakobson, sus planteamientos lo convierten en síntesis de sus predecesores: la Escuela de Ginebra y el Círculo moscovita; así como en el eje motor de sus continuadores: el estructuralismo francés por un lado, y la escuela de Tartu por el otro.

#### IV. El Estructuralismo Francés

Al grupo que aquí designamos como "el estructuralismo francés", es la corriente que, tomando en línea directa los aportes de los formalistas rusos a través de Jakobson y las tesis de la Escuela de Ginebra, toma su auge en los años sesentas en Francia. Entre sus principales exponentes y que aquí veremos, tenemos a Greimas, Brémont, Barthes, Genette y Todorov (en este último nos explayaremos más ampliamente). Asimismo tendríamos que anotar los aportes de Lévi-Strauss al campo de la antropología estructural, así como de Christian Metz en sus contribuciones al análisis del cine desde la perspectiva de la semiótica estructural.

Como hemos visto, el punto nuclear de los estudios formalistas se centró en los terrenos de la Poética. Disciplina ésta que había permanecido intacta desde la Poética aristotélica, la cual "se ocupaba del análisis de las artes miméticas, de las artes creadoras, caracterizadas por la transposición de la realidad".<sup>42/</sup> Como es sabido, Aristóteles distingue dos tipos de géneros poéticos: los géneros elevados (la tragedia y la epopeya) y los géneros vulgares (la poesía yámbica y la comedia). Leyendo a Aristóteles y siguiendo su clasificación de la poética por géneros, encontramos en sus aceveraciones y premisas un sejuzgamiento, una emisión de juicios de valor según las obras tiendan a despertar sentimientos elevados o viles; sus aceveraciones sin embargo no son tan tajantes o esquemáticas como las de sus continuadores medievales o clásicos. Aristóteles, además de enjuiciar a las obras según su valor, "intenta analizar el modo de ser de la obra, o mejor del género, delimita sus partes, su composición, etc."<sup>43/</sup> El primer aspecto aristotélico, la emisión de juicios de valor, fue el leit motiv de las poéticas anteriores a los formalistas. Estos, en cambio, atienden exclusivamente al segundo aspecto: el modo de ser de la obra. A raíz de ellos y de Propp, en Occidente se expandirá esta actividad que ya encontramos enraizada en los estructuralistas franceses y poéticas contemporáneas.

Semiótica, en los formalistas y en Propp, donde se manifestará este punto de vista, será precisamente donde se quedará la crítica al punto de vista marxista. No obstante y en otras, se debe tener a través de estos autores un punto de vista y en la crítica.

#### IV. El Estructuralismo Francés

Al grupo que aquí designamos como "el estructuralismo francés", es la corriente que, tomando en línea directa los aportes de los formalistas rusos a través de Jakobson y las tesis de la Escuela de Ginebra, toma su auge en los años sesentas en Francia. Entre sus principales exponentes y que aquí veremos, tenemos a Greimas, Brémont, Barthes, Genette y Todorov (en este último nos explayaremos más ampliamente). Asimismo tendríamos que anotar los aportes de Lévi-Strauss al campo de la antropología estructural, así como de Christian Metz en sus contribuciones al análisis del cine desde la perspectiva de la semiótica estructural.

Como hemos visto, el punto nuclear de los estudios formalistas se centró en los terrenos de la Poética. Disciplina ésta que había permanecido intacta desde la Poética aristotélica, la cual "se ocupaba del análisis de las artes miméticas, de las artes creadoras, caracterizadas por la transposición de la realidad".<sup>42/</sup> Como es sabido, Aristóteles distingue dos tipos de géneros poéticos: los géneros elevados (la tragedia y la epopeya) y los géneros vulgares (la poesía yámbica y la comedia). Leyendo a Aristóteles y siguiendo su clasificación de la poética por géneros, encontramos en sus aceveraciones y premisas un sojuzgamiento, una emisión de juicios de valor según las obras tiendan a despertar sentimientos elevados o viles; sus aceveraciones sin embargo no son tan tajantes o esquemáticas como las de sus continuadores medievales o clásicos. Aristóteles, además de enjuiciar a las obras según su valor, "intenta analizar el modo de ser de la obra, o mejor del género, delimita sus partes, su composición, etc."<sup>43/</sup> El primer aspecto aristotélico, la emisión de juicios de valor, fue el leit motiv de las poéticas anteriores a los formalistas. Estos, en cambio, atienden exclusivamente al segundo aspecto: el modo de ser de la obra. A raíz de ellos y de Propp, en Occidente se expandirá esta perspectiva que ya encontramos enraizada en los estructuralistas franceses y en las poéticas contemporáneas.

En la Unión Soviética, en los formalistas y en Propp, donde se manifestará primero y con fuerza este punto de vista, será precisamente donde se guardará silencio y en todo caso se les criticará desde el punto de vista marxista. No será sino hasta los años cincuentas y sesentas, y sobre todo a través de Jakobson, que sus aportes los retomará Occidente y en los cuales prevalecerá este



enfoque para el estudio de la Poética.

#### A. A.J. Greimas.

En Greimas hallamos una evidente línea de continuidad respecto a los aportes de Saussure. Cuando Saussure rompe con los estudios históricos-comparativos precedentes, los cuales afirmaban la continuidad en el tiempo de los fenómenos lingüísticos, y, en cambio, el maestro de Ginebra veía a la lengua -al sistema- constituida de oposiciones, instauro a partir de ese momento el carácter sincrónico de la lengua. Greimas verá de igual modo que la significación en el relato es el resultado de la contraposición de términos, de la misma manera como sucede a nivel fonológico. Esta posición funcionalista de Greimas se opone a las tesis substancialistas, las cuales consideran a la significación en sí misma, como algo que es, ha sido y será desde siempre. Coincide, en cambio, con la lógica aristotélica basada en las relaciones, puesto que no existe una significación a priori; así como con Hjelmslev - quien, a partir de esta misma conceptualización, niega que pueda formarse una semántica general a priori.

Es pues el modelo de Greimas un basamento de las teorías estructuralistas (Saussure, Hjelmslev) y de la teoría transformacionalista (Chomsky), al distinguir en el relato y en la significación dos niveles de análisis: el profundo y el superficial, es decir, la estructura elemental de la significación y el relato en sí. Asimismo tendió como todos sus coetáneos a describir un "código universal" de los mensajes narrativos. (A pesar de las anotaciones de Propp -y en quien se basan Greimas y los otros estructuralistas- de que sólo el cuento popular y el folklore son perceptibles de un análisis a nivel de la lengua -del código universal- y no como el caso de la literatura de autor, a nivel del habla, como mensaje particular y concreto.)

El concepto de estructura para Greimas y coetáneos, tiene que ver con la presencia de dos términos en adelante y la relación que en sí se produce entre ellos, y siempre dentro de un sistema determinado, y siempre dentro de él; es decir, ajeno a otras relaciones y concomitancias -en el caso de una obra de arte- extralingüísticas. Para que se produzca dicha relación y por tanto una estructura, es preciso que entre los dos términos algo los acerque (semejanza o identidad) o algo los distinga (diferencia y no identidad).

La relación produce el sentido, y este sentido no puede determinarse sin

el apoyo de la sintaxis. En todo relato, el contenido sin la gramática sería un vacío, un caos semántico y sin sentido, requiere articularse y relacionarse para emitir uno o varios sentidos.

Greimas basándose en términos lingüísticos, proyectará una gramática narrativa general, que luego ubicaría en el campo de la semiótica, cuyo objeto de estudio primordial de esta ciencia sería el "mostrar la manera cómo el hombre organiza el mundo y cómo lo concibe al organizarlo." 44/

Greimas divide todo relato en dos componentes o niveles: uno semántico, conceptual, que es la inversión del plano de la forma, articulándolo dentro del mundo sociocultural y determinado en un momento histórico; el otro, que sería el componente gramatical, sintáctico y morfológico: funciones y formas aunque independientes de las estructuras lingüísticas. Más tarde redefiniría estos componentes en: Nivel profundo al semántico (la estructura elemental de la significación) y nivel superficial al sintáctico y morfológico (el relato concreto).

1. Nivel profundo: a partir del "sema", que es la unidad mínima de significación, puede arribarse a significados más amplios. El análisis del "sema" sólo puede lograrse a partir de algo que no es él, por relación binaria, S no S o S vs. no S. Ahora bien, para que exista significación, debe haber relación entre dos términos o semas que se sitúen sobre un mismo eje de significación, a lo que denomina Greimas como eje semántico.

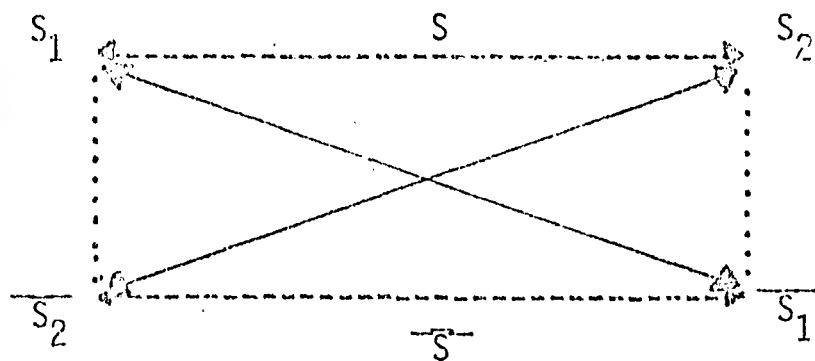
Este nivel profundo que es el sistema conceptual reconstruido por Greimas en su cuadro semiótico, "a partir del cual pueden articularse los procesos de creación de valores recurrentes o ideologías", 45/ quedaría representado por la siguiente estructura elemental de significación:

A/r (S) / B

En donde:

	<u>semántica</u>	<u>lingüística</u>
A - B	----- términos objeto-----	----- lengua objeto
r-----	----- existencia de la relación-----	----- lenguaje metodológico (desde una perspectiva epistemológica)
S-----	----- contenido semántico----- "eje semántico"	----- metalenguaje semántico descriptivo.

"S", a la vez, y ya que da cuenta del contenido, queda representado en el cuadro semiótico:



- ↔ relación entre términos contrarios
- ↔ relación entre términos contradictorios
- ..... relación de implicación.

"El cuadro semiótico" de Greimas, inspirado en la lógica clásica de Aristóteles, articula los significados oponiendo dos términos (del tipo 'blanco' vs. 'negro') sobre un eje semántico común. (v.g. 'color').

De este modo obtiene relaciones de contrariedad, de contradicción y de implicación....." <sup>46/</sup> Aunque se le ha reprochado que la lógica clásica no acepta la unión de dos elementos contrarios, del tipo  $S_1 - S_2$ , como el que propone Greimas, deja entrever en mucho, y según explicara J. Courtés; <sup>47/</sup>

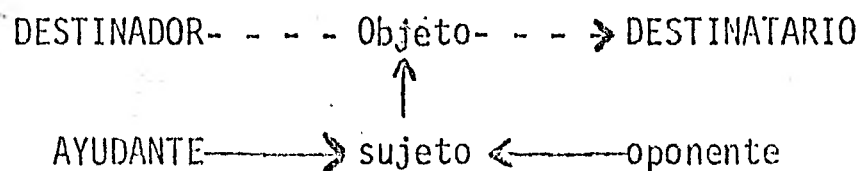
que la semiótica, echando mano de todo tipo de herramientas que posibiliten su explicación, ¿no será, aunque sea a modo de hipótesis, que tiene su propia lógica?

Para Greimas es de importancia la "episteme", que es la relación del individuo productor de relatos y el medio que los determina; la episteme es, por tanto, el paso del nivel profundo al superficial, y es la categoría primordial de las ideologías como determinador del mensaje; aunque Greimas no ahonde más en este aspecto, deja, a diferencia de otros estructuralistas, que ya veremos, bien definido el nivel y la importancia de aquéllas, es decir, la relación del individuo, el relator, y el medio social e histórico que lo hacen o no plausible.

Es pues el "nivel profundo" un orden lógico conceptual, ligado indiscutiblemente con la cuestión de las ideologías, a diferencia del "nivel superficial" que se encuentra ubicado en el plano antropomórfico y sintáctico.

2. Nivel superficial: Al nivel superficial corresponde una "acción sintáctica", doblemente antropomórfica, puesto que siempre habrá un sujeto que realice la acción y un mensaje que implica indistintamente un destinador y un destinatario.

El "actante", que no corresponde a la categoría de actor sino que es un "ente semiótico", el cual puede estar desempeñado por varios actores o bien puede un mismo actor desempeñar distintos roles actanciales, lleva implícita las funciones que son sus propiedades sémicas:



Esta sintaxis de las funciones actanciales corresponden tanto al nivel de la lengua como del relato:

"a) Sintaxis de la lengua: 'Es una suerte (=destinador) que yo (=sujeto) pueda entregarte (=destinatario) este libro (=objeto) aprovechando esta ocasión tan propicia (=ayudante).'

"b) Sintaxis narrativa: en La Odisea, Ulises (=sujeto) desea volver a Itaca para reencontrarse con su esposa Penélope (=objeto). En el curso de su viaje de retorno encuentra muchos apoyos (=ayudantes) y otras tantas contrariedades (=oponentes). Las intervenciones favorables de los dioses (=destinadores) permiten finalmente a Ulises (=destinatario) alcanzar el objeto de sus anhelos y esfuerzos: el retorno a la patria y al hogar".<sup>48/</sup>

Greimas siguió muy de cerca los planteamientos de Propp y, finalmente, los modifica; reduce los siete personajes de Propp a seis actantes, y las treinta y una funciones a veinte, organizadas en grupos binarios; cada pareja se organiza a la vez por "implicación", en su relación sintagmática: S - - - no S; y por "disyunción", en su relación paradigmática: S vs. no S.

Para Greimas la articulación de actores caracteriza al "cuento particular"; así como la estructura de los actantes categoriza al "género". Dentro de esta estructura actancial, la principal función estará representada siempre por el "deseo", el deseo que representa toda narración a través de una búsqueda, búsqueda llevada a cabo por un sujeto.

El sistema actancial funciona en diversos microuniversos semánticos totalmente distanciados y definibles; así, por ejemplo, para el filósofo de los siglos clásicos los actantes de su mundo de conocimiento son:

sujeto:	filosofía
objeto:	mundo
remitente:	dios
destinatario:	humanidad
oponente:	materia
ayudante:	espíritu <u>49/</u>

De este modo el desciframiento del sistema actancial pone en evidencia esa concepción lógico-conceptual que incide sobre el nivel profundo, que es esa visión particular e ideológica de ese productor (o productores) de relatos.

Por otra parte, estos sistemas actanciales ponen en evidencia ciertos "temas discursivos", los cuales, en su conjunto, prestan la comprensión del sentido o sentidos del relato. Estos temas discursivos equivalen dentro del campo de la lengua, y en particular al de la semántica, a los sememas; así, por ejemplo, el semema "cabeza" (sea de alfiler, de un convoy o del cuerpo humano) siempre redundará en su sentido al de "esferocidad o extremidad". De igual modo y en su equivalente en el relato al de "tema discursivo", equivaldrá a la categorización del "sujeto"; por ejemplo, en el "Don Juan", sus caracteres siempre reflejarán ciertos temas: el cinismo, la inmoralidad, la rebeldía,<sup>50/</sup> los cuales conforman la isotopía, es decir, la equivalencia redundante de sentido a través de la sucesión de los temas discursivos. La isotopía al albergar en sí la conformación de las unidades de significación, muestra la estructura formal del relato, llegando con esto a romper en cierto modo la común distinción entre forma/fondo, puesto que los temas discursivos o unidades de significación configuran y muestran el aspecto formal del relato.

Greimas al dar énfasis a lo largo de su obra al componente semántico, se aleja en cierta medida al formalismo puro imperante en muchos de los estructuralistas, confiriéndole un valor relevante al aspecto ideológico en el relato. Sus estudios al nivel de la estructura profunda del relato, y su paso consecuente a la superficie de él, da cuenta de la episteme, ese punto y relación del individuo relator y su medio social e histórico, principio de

lador y condicionante de la obra, y no sólo como un simple residuo parásito e improductivo a la manera del "código cultural" de Barthes que ya vimos. Aunque, desde luego, Greimas permanezca bajo la perspectiva del estructuralismo y no tanto tras la captación ideológica e histórica-materialista del relato.

Instaura al relato dentro del campo de la semiótica aunque fundamente sus análisis sobre hondas raíces lingüísticas, otorgando posteriormente a sus estudios ciertos cuadros lógicos que, a pesar de alejarse de los clásicos, proponen y reflejan los intereses últimos de Greimas: la lógica de la semiótica que se desliga finalmente de la clásica, continuando por un lado el proyecto saussureano de crear esa ciencia de los signos, y, por otro, confiriéndole su particular visión lógica.

#### B. Claude Brémond

Brémond elabora su modelo formal a partir de las conclusiones de Propp, aunque, de partida, rechazará las "funciones-pivote", es decir, la ausencia de dos alternativas luego de cada función; así como negará la necesaria sucesión de las funciones tal cual las propusiera Propp. Sin embargo, coincide con el maestro ruso al confirmar que el átomo del relato es la función, y el reagrupamiento de éstas producirá la secuencia o la estructura narrativa. Pero siempre insistiendo en que la sucesión de funciones no es lineal y unívoca, sino que admite una combinatoria plural e infinita.

Esta combinatoria de funciones propiciará mínimamente secuencias elementales, las cuales siempre estarán estructuradas a partir de una triada de funciones: una que abre la secuencia, otra en la que se realiza, y otra que la cierra. Estas secuencias elementales al combinarse propiciarán las secuencias complejas que ya son en sí el relato. A partir de la clasificación de funciones, Brémond intentará trazar las "secuencias-tipo" seguidas por todo narrador, reconstruyendo un cuadro lógico que dé cuenta de todas las posibles combinatorias a través de un doblete de alternativas luego de cada función. En este sentido, lógico y formal, es que entre Brémond y Greimas se hallan íntimas correspondencias.

No habrá relato en la descripción, puesto que no hay sucesión y todo es contigüidad espacial; ni tampoco en la efusión lírica, ya que lo evocado se cañe con base en la retórica o la metáfora; ni en la cronología, puesto que supone una sucesión sin interrupción; y tampoco habrá relato, en todo sentido, que se presente como un episodio de interés humano, cuando los personajes, para el caso, no sean producidos ni los sufran agentes antropomórficos.

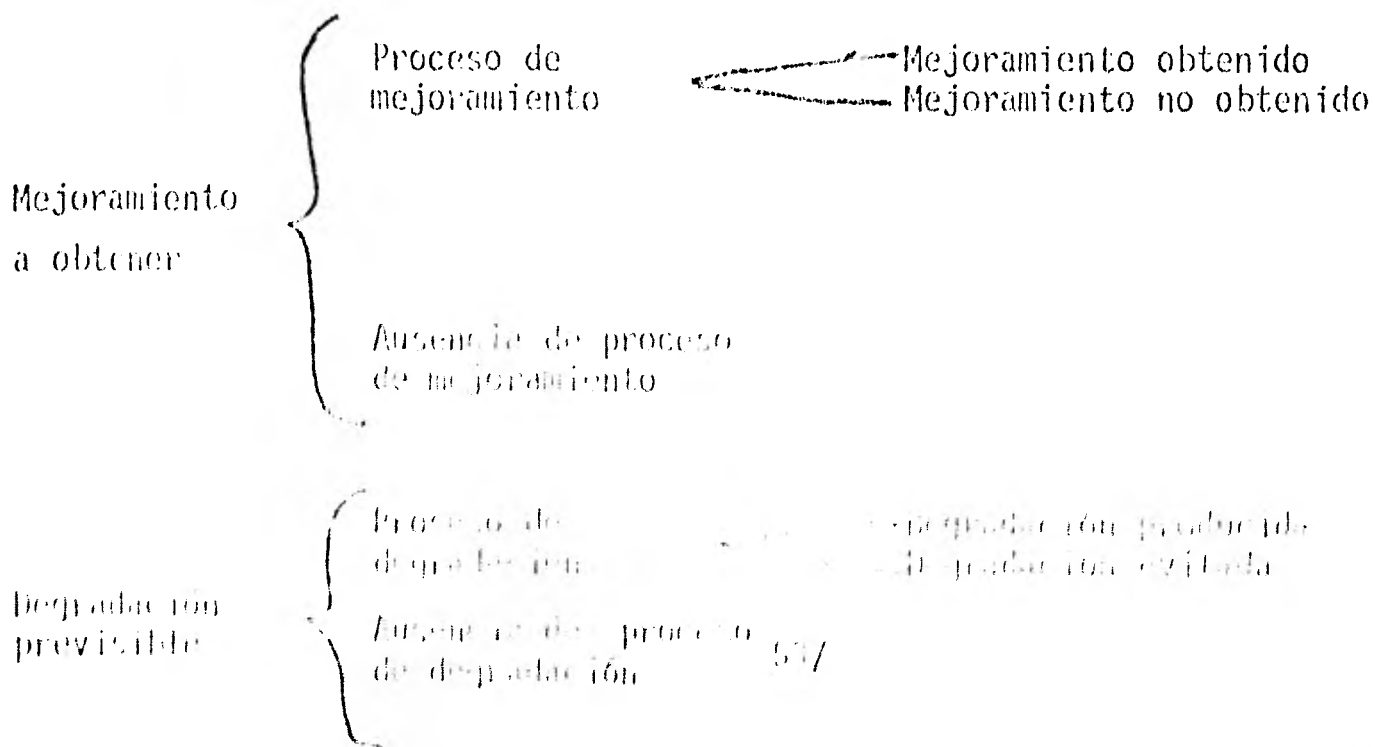
El relato entonces, después de toda esta línea de descarte, será toda aquella sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.

El análisis literario, y más específicamente del relato, deberá propiciar leyes tan exactas como las de la botánica y las de toda ciencia de la naturaleza. Esta afirmación de Brémont lo coloca dentro de esta vertiente más amplia neopositivista que quiere ver ciencia exacta y leyes rigurosas en toda manifestación humana. De aquí que Brémont utilice más un método lógico que lingüístico, o, más bien, realice una compleja combinatoria de ambos.

Todo estudio semiológico del relato puede perfilarse en dos sentidos: uno que va sobre la técnica, de la cual "extrae su posibilidad y su fecundidad de su entrocamiento en una antropología"; <sup>51/</sup> y otro que se dirige a las leyes, - las cuales, a la vez, se subdividen en dos vertientes: a) unas que van hacia las exigencias lógicas: el ordenamiento lógico de los acontecimientos en el relato; y b) otras que se perfilan a descifrar las convenciones culturales locales de una narrativa.

En cuanto a las exigencias lógicas, son obvias ciertas funciones que no pueden intercarse arbitrariamente; por ejemplo, no podrá llegarse antes de haber partido, no se podrá echar abajo una puerta luego de haber penetrado por ella; <sup>52/</sup> raras convenciones éstas para Brémont, pero podemos anticipar que ellas, sin embargo, encuentran su coherencia interna en cierta literatura del absurdo, del surrealismo y otras. Intercalándose así esa mixtión de leyes tanto lógicas como convencionales.

Para Brémont, los acontecimientos del relato abren dos vertientes principales: el "mejoramiento" o la "degradación" antropomórficas, las cuales pueden desarrollarse según la secuencia siguiente:



Esta estructuración de toda secuencia compleja, y a pesar de su proceso lógico, presenta un grado elevado de "libertad" para el narrador, puesto que éste se encuentra en la opción de elegir a cada momento la continuación de su relato. Y, sin embargo, al mismo tiempo, este desarrollo se halla "controlado", porque el narrador, luego de cada opción, debe elegir entre los dos términos discontinuos y contradictorios que le otorgará a cada nueva alternativa.

Un punto importante en los aportes de Brémond es el concepto de "modelo humano" que reflejará siempre todo relato, aunque alejado de una perspectiva -histórico-materialista y fundado exclusivamente en una psicología-social, anota que el relato es un modelo de estructuras de conductas humanas tanto activas como pasivas que propiciarán el tipo de relato -o de género-; aquí hay una evidente incidencia con aquella "episteme" de Greimas en la traslación de la estructura profunda a la superficial. "Cuando el hombre, anota Brémond, en la experiencia real, combina un plan, explora imaginativamente los desarrollos posibles de una situación, reflexiona sobre la marcha de la acción iniciada, rememora las fases del acontecimiento pasado, se cuenta a sí mismo los primeros relatos que podemos concebir. A la inversa, el narrador que quiere ordenar la sucesión cronológica de los acontecimientos que relata, darles un sentido, no tiene otro recurso más que ligarlos en la unidad de una conducta orientada hacia un fin. (...) A los tipos narrativos elementales corresponden así las formas más generales de comportamiento humano." 54/

De ese modo, Brémond echa las bases para un "estudio comparado" entre el relato y el comportamiento humano, estudio cuyos resultados serán los más fé- cundos que puedan inferirse de la semiología del relato y que abarcan tipos - que se diversifican al infinito según un juego inagotable de combinaciones y - opciones, según las culturas, las épocas, los géneros, las escuelas y los est- los personales.

De este modo encontramos en Brémond la distinción de dos planos en la es- estructuración del relato: el relato narrado y el relato narrante. Distinción - bipolar que será común a otros estructuralistas, como el caso de Greimas: ni- vel profundo y nivel superficial; y como el de Todorov -que veremos posterior- mente-, entre un plano de la "historia", el cual evoca acontecimientos y per- sonajes, y otro del "discurso", que muestra la manera cómo el narrador de a co- nocer estas evocaciones.



C. Roland Barthes.

"Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, - la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, - todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta (éste no es el caso, recordémoslo, ni de la poesía, ni del ensayo, tributarios del nivel cultural de los consumidores): el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está - allí, como la vida." <sup>55/</sup>

Esta larga cita valga como antecedente de la ubicación y totalidad que - promulgó, desde un primer momento, Roland Barthes y su objeto de estudio: el - relato. Pero, y como lo venimos constatando, un objeto de estudio movedido a la vez que complejo, que produce en sus mismos estudiosos esta movilidad y, en otros casos, un reduccionismo. En Roland Barthes se produce un cambio de enfoques y perspectivas a lo largo de sus estudios que lo hacen inclasificable, siguiendo varias etapas: de la lingüística, a la ironización de la pretendida - crítica de la verdad promulgada por la crítica universitaria, de ahí a una - fuerte ruptura respecto a su primera semiología fundamentada en la lingüística, y abriendo paso a una simbólica del texto impregnado a la vez de fuertes notaciones de placer y "hedonismo científico". Al punto de instaurar a la crítica como un nuevo género literario, un metalenguaje que se erige del texto y lo multiplica, al grado que, los escritos del estudioso, se convierten en lo dicho - por un personaje de novela.

Los planteamientos de Saussure, que intuyen e intentan elaborar esa ciencia de los sistemas de signos, no encuentran en estudios más fértiles para su -

fundamentación que en los primeros escritos de Barthes, quien, junto con los otros estructuralistas ya vistos, fundan esta primera semiología. Se sigue a la vez una línea de continuidad a los aportes lingüísticos de Jakobson, el cual, asimismo, se fundamenta en los aportes saussureanos: lengua/habla, significante/significado, sintagma/ paradigma, pero concatenándolos al sistema de comunicación y, en este caso, al relato, ubicando su prioridad en el mensaje. De igual modo Barthes retomará lo dicho por Hjelmslev y su explicación de: connotación/denotación, llegando Barthes a invertir la relación de Saussure, al ubicar a la semiología como una de las ramificaciones de la lingüística.

Sobre esta primera base de la semiología, fuertemente fundamentada en la lingüística, se perfilan dos vertientes principales de análisis: a) el estudio de los fenómenos transfrasísticos: la semiología comienza allí donde termina la frase; b) se abre esta pretendida ciencia de los signos, al estudio de la multiplicidad de sistemas significantes no lingüísticos (gestualidad, imagen, vestido, etc.).

Barthes integra sus métodos de análisis a una filosofía de la historia: - el estructuralismo no es una teoría sino una forma de concebir el mundo y sus relaciones. El hombre estructuralista es el homo signifiens, el fabricante de sentidos, producto de nuestro siglo.

Barthes rompe e ironiza a la crítica investida de verdad, dándole a la crítica la categoría de género literario, fundamentada no en su "verdad" sino en la "validez" de su proyecto. Negando, a su vez, la utilización de un método unívoco e infalible, para constituirse y ser, con sus propios riesgos, producto de sus valideces.

Sin embargo, la obra justificará una serie de discursos críticos que permitirán el acercamiento al texto en tres niveles: a) Ciencia de la literatura: es aquel discurso que intenta captar todos los sentidos de la escritura. b) Crítica literaria: apunta a captar un solo sentido. c) La lectura: es aquel discurso no escrito pero insustituible. No obstante, el primero de los discursos: el de la ciencia, se obstaculiza puesto que, la ciencia, al ocuparse de los caracteres generales de un objeto, se encuentra impregnado en el relato de visiones particulares e individuales, que ocultan o tergiversan su generalidad, por lo cual, Barthes y coetáneos, tienden en su primer momento a construir un método general de análisis, que permita consecuentemente y de modo deductivo

dar cuenta de las múltiples y particulares narraciones.

La vieja Retórica aristotélica, no olvidada por los primeros semiólogos, es redefinida en una nueva reclasificación de "lo verosímil": a) Lo verosímil referencial: los modos generales de organizar, en el discurso, las realidades del mundo. b) Lo verosímil lógico: los modos en que se organizan los géneros literarios (lo novelesco, lo trágico, lo cómico) o los nuevos géneros del lenguaje (el cine, la T.V.). c) Lo verosímil poético: la presencia de los tropos o las figuras retóricas. d) Los verosímiles tópicos: los lugares o las instancias que le confieren autoridad al discurso. Del mismo modo, Barthes retoma la Retórica aristotélica para fundamentar su concepto de mito, como ya veremos, y su ligazón con la ideología. Así como la Retórica se basa, en última instancia, en el estudio de los significantes segundos, del mismo modo la ideología --"el mito"-- caerá dentro del estudio de los significados segundos. Como hemos venido observando que la semiología en su principio se constituye con base en la lingüística, y entre sus principales relaciones está la dicotomía de lo connotativo y lo denotativo; en el análisis semiológico del relato y a través de lo connotativo, Barthes llega a vislumbrar que hay signos segundos, signos parásitos que se constituyen a partir de un significado que les preexiste, y es en este espacio --en lo connotativo-- donde anidarán los mitos: esas alegorías, mistificaciones o códigos pequeño-burgueses, los cuales, siendo productos culturales, necesitan fingirse naturales para sobrevivir.

Barthes siempre negó un ahistoricismo a sus teorías, por el contrario, siempre afirmó que el signo era cultura, y esta cultura, en gran sentido, es la apropiación de una naturaleza. Todo portador de ideologías, de mitos, pretenderá presentarlos como naturales y no, tal cual son, artificios culturales. La burguesía será la portadora exclusiva de mitos, quien canoniza las justicias, los gustos, los juicios de valor; y su receptor, el individuo continuamente violado.

Para algunos estudiosos de la semiología como sistema descifrador de las ideologías (Kristeva, Gilberto Giménez, Pecheux), es en este punto que miran en los aportes de Barthes una incidencia entre el marxismo y el análisis estructural del relato; " en forma inesperada, el encuentro entre el análisis marxista de las ideologías y el estructuralismo lingüístico se produce poco a poco, más reclutante y como por el patio trasero, gracias a la mediación de la propia semiología. " <sup>16/</sup> El mismo Barthes ya había confirmado el carácter

científico del análisis del texto, ya que éste no se realiza bajo una simple subjetividad, "sino a través de una ciencia de lo real de tipo marxista y de una ciencia del sujeto de tipo freudiano." <sup>57/</sup> A pesar de una posible convergencia entre la semiología, sobre todo en este punto, con el análisis ideológico del marxismo, las divergencias serán más hondas como ya veremos.

La ciencia de la literatura para Barthes, basada en un modelo lingüístico, no hablará del contenido sino de su "disposición". Esta disposición de las unidades del texto se logran descifrar mediante dos operaciones: a) el dé coupage (el recortado) que trata de detectar a las unidades por separado, y b) el agencement (la disposición) que tiende a analizar las reglas de asociación de estas unidades.

Barthes, en un principio, al seguir un modelo lingüístico, distingue - - tres niveles de análisis al modo como Emile Benveniste distingue sus tres planos del análisis lingüístico: fonemático, morfológico y sintáctico. Asimismo introduce el "sentido", factor insustituible del relato. Luego distingue las relaciones que se establecen entre elementos de un mismo nivel: "distribucionales"; y las relaciones acaecidas entre elementos de distintos niveles: "integrantes". Estas últimas se logran gracias a la "forma" que integra constituyentes de un nivel inferior en el plano sintagmático (como es el caso de los lexemas y los gramemas); y, también, gracias a la "función" que integra niveles superiores, por lo cual se conforma el "sentido" en el plano paradigmático.

Barthes postula, en su Introducción al análisis estructural del relato, que es posible - además de que es el primer objetivo de los estructuralistas - crear un método general que permita dar cuenta y posibilite el análisis de toda una serie de relatos. Ante devastadora tarea, Barthes sigue fielmente los pasos de la lingüística, y declara al método deductivo como el idóneo, al modo como la lingüística, que tan sólo se enfrenta a un total de 3000 lenguas y ha seguido prudentemente este método, el análisis del relato con mayor razón, puesto que se enfrenta a millones de ellos. Es pues, necesario, primeramente, concebir un modelo hipotético de descripción. Este modelo, a su vez, debe fincar en la lingüística.

Las homologías que encuentra Barthes entre la lingüística y el relato son abundantes, abunda de que en este primer momento de sus estudios, se concibe perfectamente y de manera subordinada a los modelos lingüísticos. Así, "

ante la primera dificultad entre ambos modelos, destaca el problema de la frase, elemento límite al que puede abocarse la lingüística. Más allá de la frase pasamos al discurso, Sin embargo, Barthes mira al discurso como una "gran frase", al modo como la frase es un "pequeño discurso". En este campo de limitaciones científicas que procrea la definición del objeto de estudio: la lingüística se detiene en los límites de la frase porque más allá de ella accedemos al plano del discurso; del mismo modo Barthes -como lo veremos más adelante- se detendrá en el discurso, puesto que más allá de él están los campos de las sociologías, de las economías, de las ideologías, etcétera.

Barthes coloca al discurso en el plano del habla, con respecto al sistema (la lengua). Y afirma que una de las principales tareas de la lingüística del discurso será la de proponer una tipología de los discursos, que en una primera instancia quedará clasificada en tres grandes vertientes: a) el discurso metonímico, que es la característica misma del relato; b) el metafórico, que encuentra su principal voz en la poesía lírica; y c) el entimemático, que es por excelencia el discurso intelectual (el ensayo por ejemplo). El sistema propiciará la existencia de los distintos discursos, en este sentido hay una coincidencia o cercanía con los análisis de Chomsky, quien mira al sistema como "una estructura generadora".

Al igual que en la frase, Barthes contempla en el discurso todas las categorías del "verbo": los tiempos, los aspectos, los modos, las personas, y los "sujetos" que, ahora siguiendo muy de cerca a la tipología actancial propuesta por Greimas, descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales de éste.

Es necesario comenzar el análisis estructural del relato a partir de la distinción de varias instancias de descripción, con base en una perspectiva jerárquica e integradora. Del modo como Lévi-Strauss distingue las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) y las cuales sólo adquieren significación al combinarse. Aisladamente nada significa nada. O al modo como Todorov distingue dos grandes niveles en todo discurso: a) la historia (argumento), que es a grandes rasgos la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes; y b) el discurso, que atañe a los tiempos, los aspectos y los modos del relato. Es entonces que Barthes dice que leer el relato no es sólo, por cierto, pasar de una palabra a otra, sino también de un nivel a otro, con base en una lectura que simultáneamente sea horizontal como vertical. "El

sentido no está al final del relato, sino que lo atraviesa" <sup>58/</sup>

Barthes propone entonces, y a modo de su pretendido modelo hipotético de análisis general del relato, distinguir en toda narración tres niveles: a) las funciones, apegado a las propuestas de Propp y Brémond; b) las acciones, muy cercano a la clasificación actancial de Greimas; y c) la narración, y como modelo, la distinción básica de los dos niveles hecha por Todorov. Esta clasificación tripartita presenta a su vez una vía de integración progresiva. Veamos uno a uno los tres niveles de análisis según Barthes.

#### a) Las funciones

En el relato todo significa algo, esto no es cuestión de arte precisamente, sino de estructura. Esta concepción estructuralista coloca al texto como un mensaje carente de "ruido" (según la Teoría de la comunicación), otorgándole al arte la nomenclatura de "sistema puro", dentro del cual no hay jamás unidad perdida. Todo está anticipadamente organizado para significar algo.

Existen dos grandes clases de unidades que cumplen el papel de las funciones: I) las funciones en sí, que cumplen con una característica distribucional (comprar un revólver tiene como correlato el momento en que se usará), los cuales a su vez nos remiten a actos consecuentes y complementarios; e II) los indicios, que tienden a cumplir con ciertas características integradoras, aunque de modo difuso pero necesario al relato (indicios caracterológicos de un personaje, notaciones de ambientes, etc.), su orden de aparición no es distribucional ni presenta un orden pertinente, sino integrador; para hallar el para qué de su existencia en el relato, es necesario, después de su localización, pasar a un nivel superior al de las funciones: al nivel de las acciones o al nivel de la narración.

La lectura de las funciones es operacional y se realiza en el plano sintagmático, su forma de relato es metonímico y su desarrollo está en el plano del hacer. En cambio los indicios se descifran por una lectura vertical, por lo cual contienen una clara noción semántica, hacia una lectura de las significaciones y no al modo operacional; es, en suma, una "sanción paradigmática" en contraposición a la sintagmática, y su discorrir es retórico por excelencia, reayudando en las caracterizaciones del ser. De este modo los "relatos funcionales" se desarrollan primordialmente en los cuantos puntos, (o los

que hace referencia Propp), en cambio, la novela psicológica, es la expresión más polar de los "relatos indiciales". Sin embargo se abre un amplio abanico "entre estos dos polos, se da una extensa gama de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género." 59/

Barthes distingue dentro de las funciones dos grandes vertientes: i) Las funciones cardinales (o núcleos), en los cuales se manifiestan las aperturas o los cierres (recordando que toda función abre, extiende y concluye una alternativa como lo hemos visto en los aportes de Brémond), su ordenamiento puede ser indistintamente lógico o temporal; y ii) las catalisis (o las funciones complementadoras), su ordenamiento en este caso es eminentemente cronológico; a pesar de que el papel de estas funciones es mucho más débil respecto a las cardinales, nunca su existencia es nula, puesto que, y retomando a Jakobson, contiene el contacto entre el emisor (narrador) y el receptor (lector).

Aquí en este punto referente al ordenamiento en el relato, ¿si es lógico o cronológico?. Propp se ceñía indiscutiblemente por el orden cronológico; sin embargo, Barthes, al igual que Lévi-Strauss, Greimas, Brémond y Todorov, descronologizan el relato y lo concatenan a una lógica de las funciones. Al respecto, el mismo Aristóteles al oponer la tragedia a la historia, se embarcaba en el vagón de la lógica y de lo atemporal.

Luego vienen los "indicios" que Barthes, al igual, los divide en dos manifestaciones: i) los "indicios" propiamente dichos; los cuales remiten a un carácter, a una atmósfera o bien a una filosofía; y ii) las "informaciones", quienes apoyan la identificación de un lugar y un tiempo, el ámbito en que se desarrolla el relato.

Es entonces que la "sintaxis funcional" se realiza en la combinatoria de estos elementos: las funciones cardinales, las catalisis, los indicios y las informaciones.

Puesto que para Barthes el relato presenta una lógica atemporal, es imposible e insustituible pasar del análisis sintagmático al paradigmático, es decir, el análisis de los valores semánticos de la acción.

#### b) Las acciones

La poética aristotélica secundarizaba al personaje y daba prioridad a la acción. Sin embargo, arguye Barthes que no existe relato sin personajes. Al respecto, el personaje no debe ser considerado como un ser sino como un participante (al modo del sujeto en Greimas). Por lo cual Barthes señala al trazo de coincidencia





donde el análisis sólo será aceptable por sus rasgos de coherencia y validez, acercándose, a la vez, a lo que podría llamarse una simbólica del texto.

Ahora Barthes <sup>62/</sup> abandona la explicitación de la estructura narrativa y se aboca a descubrir la pluralidad de sentidos en un texto. Es más, su abandono no sólo es rectificación sino negación, cuando argumenta que es imposible hallar una estructura narrativa y que, en el caso de dar con ella, ese texto no será precisamente plural. Aquí indiscutiblemente hay un juicio de valor, el cual, basándose ahora en el sentido plural del texto, se concatena con aquella pregunta de Jakobson: ¿Qué hace de una obra literaria una obra de arte? , o que, por otra parte, encuentra coro con la concepción de "obra abierta" de Umberto Eco.

Esa pluralidad de sentidos que anida una obra, Barthes le remitirá al concepto de "obra simbólica" (que en mucho será su nueva poética, y camino por el cual ahora seguirán sus estudios y sus críticas). Esta pluralidad de sentidos de una obra, Barthes la fundamenta en la multiplicidad de interpretaciones que una obra absorbe y ha soportado según las épocas. Una obra es una filosofía que revierte y contiene las filosofías de la historia. Aquí podemos hallar una coincidencia con el concepto de "obra eterna" que tenía para Wellek y Warren cierta capacidad de ciertas obras: la de no imponer un sentido único a hombres distintos, sino de sugerir sentidos diversos a un mismo hombre.

Esta pluralidad de sentidos que contiene toda obra, es que, "una vez escrita, se asemeja al mito: el autor no puede ya explicárnosla, carece de poder sobre ella". <sup>63/</sup> Es aquí donde Barthes afirma que en el análisis del signo se dependerá de esa conciencia semiológica que dé cuenta de la simbólica, puesto que el signo mantiene en la obra una dimensión de profundidad, al crearse la común superposición de un significante y un significado (así, por ejemplo, el cristianismo se encuentra bajo la cruz).

Es en este punto de ruptura que ahora retoma Barthes, en la ruptura de la captación de un sentido, por la pluralidad de ellos, por la pluralidad de sentidos que una obra puede engendrar, que Barthes arriba a una antropología y a una simbólica. La puerta de acceso que permite ahondar y captar la pluralidad de sentidos es la connotación, esa capacidad del lenguaje que es a un mismo tiempo expresión y contenido.

Es pues, en S/Z; que Barthes relega la mayoría de sus estudios anteriores subordinados a la lingüística, y se encamina, a partir esta obra, a retomar la connotación como el indicio de pluralidad y diseminador de significados, en una doble acepción: simbólica: por su pluralidad; y antropológica: por su encadenamiento con las ideologías de clase o epocales.

La búsqueda plural de sentidos, lleva a Barthes a segmentar el texto en unidades: "lexias". Cada una de estas lexias presentará, cuando mucho, tres o cuatro. Estas unidades segmentadas (las lexias) al estructurarse conformarán el "corpus" literario.

Esta capacidad de acceder a las lexias, sólo se logrará de modo empírico e intuitivo por el analista, lo cual, finalmente, le redundará en la posibilidad de explicar los significados plurales. Para tal efecto, Barthes se propone clasificar a estas unidades por "códigos", los cuales se fundamentan básicamente en la teoría de la comunicación de Jakobson. Entendiendo por códigos a las posibilidades preconcebidas y a las representaciones prefabricadas que ligán al emisor con el receptor, y sin las cuales es imposible la comunicación.

Queda entonces la pluralidad de sentidos clasificados en cinco códigos (campos nocionales clasificatorios), que son, finalmente, las voces y los distintos niveles de la significación:

1. Código cultural o de referencia: es la expresión más cercana a la vez colectiva, que refleja cierta autoridad científica o moral; una de sus formas más típicas está sustentada en el proverbio. Este código presente rasgos muy cercanos a las ideologías, las cuales tienen un evidente origen de clase. Las ideologías surgen y se manifiestan por excelencia a través de la clase burguesa, clase que tiende a invertir su cultura en naturaleza. Esta culturación expresa distintos conocimientos: fisiológicos, médicos, físicos, psicológicos, históricos, etcétera.

2. Código hermenéutico: o voz de la verdad. Es el planteamiento de un enigma y su posible desciframiento, con base en un discurso de retardos que impone entre la pregunta y la respuesta todo un espacio dilatorio. Su planteamiento se transcribe en una serie de términos, dentro de los cuales su combinatoria es libre, o, en última instancia, fundamentada en el sistema de comunicación o sobre un sistema semiológico; éstos son los términos: a) El texto; o el sujeto que es el objeto del enigma.

b) La posición: es un índice metalingüístico que indica la presencia de un enigma. c) La formulación: el cual es un enunciado que no presenta pregunta. d) La promesa de respuesta. e) El engaño: que se concatena de acuerdo a un circuito de destinación. f) El equívoco: presentado siempre en la mezcla de una verdad y un engaño, su desciframiento siempre es oscuro. g) El bloqueo: cuando el discurso se declara irresulto. h) La respuesta suspendida: cuando se detiene el desarrollo del discurso. i) La respuesta parcial: enuncia uno de los rasgos de la verdad, cuya suma dan con la verdad entera. j) la falsa respuesta: cuando el error se declara como tal en el discurso. k) El desciframiento: o el predicado final del enigma.

3. Código proairético: o voz de lo empírico. Este material es el más adecuado para un análisis estructural del relato, tanto por su naturaleza secuencial, como por su encadenamiento sintagmático y ordenado. Cada uno de sus episodios ligados emiten un solo significado. Este código, a su vez, al plantearse preferentemente la conducta, desprecia el lenguaje, y todo queda reducido a una serie de estímulos-respuestas que, en su trivialización, anula las acciones.

4. El código semántico: a través de este código se arriba a los significados de connotación, a la voz de la persona, cuyos semas están unidos a una ideología. Los semas pueden emigrar de un personaje a otro, cuyo desciframiento depende de cierta perspectiva de profundidad, desde la cual se mira el nacimiento del personaje del relato, a través de los semas que atraviesan varias veces a un mismo nombre propio, que es, a su vez, lo que le imprime individualidad al personaje relatado.

5. El código simbólico: es el lugar propio de la multivalencia y la reversibilidad, cuyo acceso presenta varias entradas iguales.

De los cinco códigos anteriores, el semántico, el cultural y el simbólico presentan ciertos rasgos permutables, no obligados a una secuencia temporal, el código hermenéutico y el proairético imponen un orden irreversiblemente. Mantienen asimismo la posible pluralidad del texto. Sin embargo, la traza conformada por los cinco códigos, uno solo expresa la totalidad. Toda traza única corta la traza e incluye

, lo que, con todo, niega toda posibilidad

b) La posición: es un índice metalingüístico que indica la presencia de un enigma. c) La formulación: el cual es un enunciado que no presenta pregunta. d) La promesa de respuesta. e) El engaño: que se concatena de acuerdo a un - circuito de destinación. f) El equívoco: presentado siempre en la mezcla de - una verdad y un engaño, su desciframiento siempre es oscuro. g) El bloqueo: cuando el discurso se declara irresultado. h) La respuesta suspendida: cuando - se detiene el desarrollo del discurso. i) La respuesta parcial: enuncia uno - de los rasgos de la verdad, cuya suma dan con la verdad entera. j) La falsa - respuesta: cuando el error se declara como tal en el discurso. k) El descifra - miento: o el predicado final del enigma.

3. Código proairético: o voz de lo empírico. Este material es el más adecua - do para un análisis estructural del relato, tanto por su naturaleza secuen - cial, como por su encadenamiento sintagmático y ordenado. Cada uno de sus - episodios ligados emiten un solo significado. Este código, a su vez, al plan - tearse preferentemente la conducta, desprecia el lenguaje, y todo queda redu - cido a una serie de estímulos-respuestas que, en su trivialización, anula las - acciones.

4. El código semántico: a través de este código se arriba a los significados - de connotación, a la voz de la persona, cuyos semas están unidos a una ideolo - gía. Los semas pueden emigrar de un personaje a otro, cuyo desciframiento de - pende de cierta perspectiva de profundidad, desde la cual se mira el nacimien - to del personaje del relato, a través de los semas que atraviesan varias ve - ces a un mismo nombre propio, que es, a su vez, lo que le imprime individuali - dad al personaje relatado.

5. El código simbólico: es el lugar propio de la multivalencia y la reversi - bilidad, cuyo acceso presenta varias entradas iguales.

De los cinco códigos anteriores, el semántico, el cultural y el simbóli - co presentan ciertos rasgos permutables, no obligados a una secuencia tempo - ral; en cambio, el código hermeneúutico y el proairético imponen un orden irre - versible, que limitan asimismo la posible pluralidad del texto. Sin embargo, - todo relato es una trenza conformada por los cinco códigos, uno solo expresa - algo pero no transforma nada. Toda lengua unívoca corta la trenza e inmovili - za el texto.

Como puede observarse, Barthes, con esta postura, niega toda posibilidad

búsqueda de una estructura que dé cuenta de todos los relatos. Arribar a esa estructura, es realizar una lectura unívoca colocada sobre uno solo de los códigos: el proairético. En más de un sentido, al método desarrollado por - - Propp.

Este irreductible estudio de los cinco códigos simultáneamente, tacha toda posible lectura unívoca y, por tanto, niega todo estudio reduccionista del texto; bien sea un reduccionismo sociológico, cimentado al exterior de la obra; bien un reduccionismo inmanente, hacia la asfixia del interior del texto. Con esta postura Barthes "coloca al analista en el infinito de los sistemas". 64/ Aquí, por primera vez, se colocan las complejidades del sujeto hablante sobre las prácticas significantes: relación que no es otra sino la de dar con el - proceso ideológico del emisor. Relación que la lingüística ignora y que está en la base del lenguaje poético.

En S/Z, Barthes también arriba a la distinción fundamental entre el texto clásico y el texto moderno. El texto clásico, dice Barthes, permanece fiel a un orden lógico temporal, a su vez y en consecuencia, el autor conduce el sentido. Por el contrario, el texto moderno es producto de una intertextualidad y no ya de una intersubjetividad, por lo cual absorbe una pluralidad de sentidos que está en su base proclamado por una combinatoria particular y única de los signos. Es, asimismo, en el texto moderno, donde "la lectura está ligada completamente con citas, referencias, ecos: lenguajes culturales, antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de parte a parte en una vasta estereofonía". 65/

Esta distinción de los cinco códigos no tiende a dar cuenta de una estructura sino a producir una estructuración. No a apresar una articulación, como la de las acciones en Propp, sino a proclamar la pluralidad de sentidos que - contiene el texto y, específicamente, el texto moderno. Aunque Barthes no - aclara que entiende o a partir de que periodo puede hablarse de texto moderno, podemos deducir que éste parte, como en el caso de su estudio a Balzac, precisamente en S/Z, que se trata del cuento y la novela posterior al siglo XVIII y del nacimiento de la vida urbana, donde la complejificación del tiempo de la - escritura se embrolla rompiendo su linealidad anterior.

También aquí, en esta reelaboración barthiana, respecto a los sentidos plurales de la obra, hallamos una correspondencia con las anotaciones de Barthes. Lo en cuenta a la "obsesión" y, también, una como práctica - intertextualidad como diría Barthes - , con Lotman, el cuento que, por el sentido o

sentidos plurales del texto, la obra es algo inacabado, un armazón más bien de significantes que de significados, que el autor preconice y deja proyectados como posibles, para que el lector, posteriormente, cierre o deje como posibles finitos.

Obviamente, y a pesar de que no se formule con total consistencia, estos planteamientos estructuralistas, y todavía antes, a través de los formalistas, el concepto tradicional y común de Retórica clásica ha entrado en crisis, al romper de modo definitivo la común distinción entre forma/contenido, lenguaje literario/habla común; y, también, al operarse el análisis literario a partir del discurso transfrasístico.

Por lo general, y como apunta César González,<sup>66/</sup> los estudios comúnmente realizados alrededor de la obra de Roland Barthes, retoman únicamente sus aportes primeros, los cuales atañen a sus bases lingüísticas del discurso, en su Análisis estructural del relato, olvidando sus aportes posteriores y, además, de mayor trascendencia para el análisis literario. Estos estudios reduccionistas retoman, en muchos sentidos, lo que precisamente se puede rechazar - obviar en Barthes, es decir, su subordinación a la lingüística. Así, por ejemplo, se le ha impugnado a Barthes -y al estructuralismo en general- un ahistoricismo, lo cual, sin embargo, ha sido aclarado por el propio Barthes. No es una perspectiva antihistórica sino antigenética, al deslindar con tiento y precaución la naturaleza y lo cultural, y sabiendo de antemano que es objetivo primordial de lo burgués naturalizar su ideología. Barthes afirma, por el contrario, que nada, en ninguna parte, es natural, sólo histórico; asimismo esa cultura, al igual que en Benveniste, no es otra cosa sino un lenguaje; y es ahí donde afirma que el lenguaje nunca es engendrado -no hay génesis- sino que todo lenguaje es producto de montar un discurso sobre otro, es decir, todo lenguaje es un producto histórico. Esta transposición e interdependencia de discursos, productos todos ellos de las distintas prácticas sociales, tienden a convertir a la cultura en naturaleza, y esa aparente Verdad y Origen que representa todo objeto natural, para hacer de ellos una prueba única, se logra y es allí únicamente donde cobra valor y se realiza todo proceso de estructuración.<sup>67/</sup>

Todavía más: Barthes, en 1971 toma otro terreno y es ahora el último: el del "placer del texto". El texto se convierte en un juego de palabras, en un juego de voz que uno habla a diario, y que se vive, como anterior...

objeto amado sí, pero refutado a un conspicuo análisis: "Cuando otra escritura (la escritura del Otro) acierta a escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad; en suma, cuando se produce una coexistencia", <sup>68/</sup> nace innegable el placer del texto.

Este último Barthes, el tercero de ellos, muestra irrefutablemente su constante movilidad, procesó indiscutiblemente su coexistencia con la literatura; esta maleabilidad de perspectivas lo muestran inclasificable y, más que un crítico o un novelista, pareciera en efecto más cercano a un personaje de novela, a un ser novelesco. Pareciera que vive, goza y muere dentro del texto, por eso es que, como dice Todorov, <sup>69/</sup> a medida que avanzamos en su escritura, en lugar de asir y consolidar, estalla y se dispersa.

Sin embargo, buena parte de la crítica marxista le ha refutado sus aportes: Empezando por su primer modelo hipotético de análisis, fundamentado, como lo hemos visto, en la lingüística estructural --además de que para muchos reduccionistas éste es el único Barthes-- ,niegan en este modelo, y ciertamente, su desvinculación con cualquier plano sociológico y, desde luego, su alejamiento con cualquier planteamiento ideológico. Para la crítica marxista --así como Barthes también lo reconoció aunque no ahondó mayormente al respecto--, el discurso literario se encuentra en relación directa con el plano del "habla", y, por tanto, su análisis deberá ubicarse en el campo sociológico y no del "sistema de la lengua" (que es finalmente un sistema de signos).

En este sentido, el código de mayor relevancia para el análisis marxista será el cultural, por su importante relación con la ideología; además, los otros cuatro códigos pueden relegarse, puesto que el código cultural, absorbe en última instancia la pluralidad del texto. El código cultural, entonces, conformaría una suerte de "supercódigo", el cual, instalado a nivel de la estructura profunda, explicaría la pluralidad de la superficie. Este análisis no puede ni requiere ser jerarquizable, puesto que, al fin de cuentas, damos estructuralmente con un solo modelo del mundo. <sup>70/</sup> Es pues el estudio ideológico del texto --perspectiva fundamental de la crítica marxista-- no jerarquizable, que redundará en un modelo superestructural. Sobre este punto Lotman retomará el concepto de "modelo" para explicar los distintos lenguajes: aunque Lotman hace una distinción entre "modelos primarios" --sociología, economía, historia-- y "secundarios" --las artes, las religiones, los mitos--, y mira a los primeros, como determinantes de los objetos, producidos. Lotman

se encaminará básicamente a estudiar los "Sistemas modelizantes secundarios", para los cuales, y a pesar de sus determinaciones respecto a los primeros, dice que es esencial, en el caso de las artes, partir de su estructura poética interna para luego mirar sus conexiones externas, pero siempre en esta secuencia. Nosotros encontramos una estrecha relación entre el concepto de "modelo" de Lotman y el "supercódigo" planteado por la crítica marxista; aunque para el primero -y en este sentido incide con la perspectiva de Barthes- es jerarquizable su análisis, para la crítica marxista hay un solo modelo, un supercódigo ideológico que puede dar cuenta de los otros códigos.

Este punto anterior, es uno de los factores barthianos más criticados por el marxismo. Cuando Barthes apunta que la ideología es un "núcleo parásito" que puede ser arrancado sin perjuicio del texto literario, o sea que lo secundariza y no lo supervalora como el marxismo, sí lo ve, sin embargo, como un "código de clase". Para Barthes, el código cultural (el código que hace referencia a las ideologías) es una más de las cinco voces que explican los significados plurales del texto, además de que puede anularse; para la crítica marxista, en cambio, éste es el código privilegiado y los demás, por el contrario, pueden anularse o, en todo caso, explicarse en el nivel de la superficie.

No obstante, estas divergencias serán en muchos aspectos complementadoras, y, siguiendo a Julia Kristeva, dentro de la crítica materialista, mira en Barthes al fundador de los nuevos estudios literarios, al entrecruzar, en la práctica literaria, al sujeto y la historia, "porque buscó en los textos el mecanismo preciso según el cual se efectúa simbólicamente -semióticamente- ese desgarramiento." <sup>71/</sup>

Barthes parece, finalmente que se abocara como objetivo último en sus estudios, a repeler toda forma de poder intelectual en el que, en muchos sentidos, sus trabajos lo hubieran colocado; huía y se convertía -o quiso convertirse- en magister de lo fugaz a toda forma de poder: "prefería los honores y los signos de amor". <sup>72/</sup> Así lo proclamó él mismo en su forma de conocimiento: "Una 'doxa' (una opinión común) está establecida, insostenible; para desprenderse de ella postulo una paradoja: luego esta paradoja de espesa, se vuelve a su vez en una nueva concreción, una nueva doxa, y tengo que ir más lejos en busca de una nueva paradoja." <sup>73/</sup> Barthes parece que pretendiera llegar al ser -al sujeto- sin predicado, en la Etimología <sup>74/</sup> se escribe a sí mismo en tercera persona y en tiempo pretérito, y tampoco suspendido en una paradoja que hace a la escritura o no, este juego que se convierte o bien produce una



ruptura entre el decir y lo dichoso.

No puedo retornar a Barthes sin hallar una ruptura fundamental de la escritura. Sin su "engañosa" ciencia lúdica y, finalmente y sin tutelas, lo gozoso de la escritura. El texto es un hondo valle al que se acerca un hombre (el lector) invadido de signos: claro-oscuros, resplandores, murmullos del agua y la verde vegetación de los extremos: bajo tierra y escondido fluye un río que no se mira: se presiente: y es la vida. El desciframiento de los signos tiende a ella y sólo a ella. Es la explicitación de lo imposible; por eso en Barthes, la doxa (el lugar común) y por tanto la petrificación serán, finalmente, lo que no es placer y por tanto la no escritura. De ahí su desvelo y su recomienzo a cada etapa, que nos llega en cada libro, y, por tanto, su inclasificación y los repetidos ataques: El huidor de doxas parece irritar nuestros sentidos clasificatorios de la escritura, y esto es precisamente a lo que Barthes se dedicó a jugar, por eso, para Todorov, de las fotos de Barthes que más le alientan la esencia de su amigo, es aquella en la que Barthes explica en el pizarrón una fórmula estructuralista pero con una franca sonrisa en los labios y en la mirada: "la sonrisa asume allí la función de las comillas". <sup>75/</sup> Es pues, Barthes, una rara mezcla de científico y poeta, con todo lo de anarquista que puede conllevar de suyo. Anarquista, en la doble acepción que esta actitud conlleva: una decepción y una inteligencia que hacen a toda infancia, pero a una segunda infancia provocada por el hombre que ha recorrido los avatares de la vida, y ha vuelto diciendo: sé —los gozos y vericuetos de la vida— y no hay nada que imponer, sólo invito a recorrer. Entró por la puerta de la ciencia a la escritura y salió embebido de placer por la puerta de la escritura, arguyendo que esta ciencia es la ficción misma de la que es su objeto: "Todo esto, finalmente, debe considerarse como lo dicho por un personaje de novela". <sup>76/</sup>

#### D. Gérard Genette:

Genette, a diferencia de Barthes —quien, como lo hemos visto, tiende a acabar con toda la tradición a la vez que tiende a inaugurarla todo: el acercamiento al texto, su placer, la interpretación, los neologismos, etc.—, —va a retomar la tradición, desde Platón y Aristóteles y, más recientemente, la tradición francesa: Mallarmé, Valéry—. Aunque Genette —miembro activo también del estructuralismo francés— asume en sí el afán de modernizar los estudios literarios, no mantendrá esa vertiente extremista de Bar-

thes; es quizá, junto a Todorov, quien le da un mayor afianzamiento al estructuralismo. De aquí, como lo veremos, su afanosa vuelta por retomar la Retórica clásica.

Los tres acercamientos al texto promulgado por Roland Barthes, Genette - los reelabora: a) Existe por una parte una función crítica, la cual trabaja sobre obras recientes y tiende a convertirse en un catador de lectura, en una guía para el posible lector. b) Una función científica o positiva, tendiente a captar las condiciones globales de la obra. c) Una función literaria, en donde el crítico asume las veces del escritor, hace literatura. Esta función literaria a su vez muestra las distinciones entre el escritor y el crítico: el primero trabaja sobre un material nuevo e ilimitado, mientras el crítico labora sobre un material segundo y limitado (distinción ésta ya elaborada por Barthes).

Genette se aleja hasta cierto punto de las premisas lingüísticas de Saussure —que<sup>en</sup> el primero de los Barthes había sido fundamento importantísimo—, al no reducir sus análisis literarios al sólo plano de los significantes, sino que también incorpora de manera relevante los problemas del sentido y/o del contenido, en un plano mayor que el de las analogías: el de las "homologías globales". "El análisis estructural debe permitir captar la relación que existe entre un sistema de sentido, sustituyendo la búsqueda de analogías literales por homologías globales". <sup>77/</sup> Aquí Genette encauza el concepto de "homologías globales", al parecer, en el mismo sentido en que Hjelmslev veía las correspondencias existentes, dentro de la lengua literaria, entre el plano de la expresión y el plano del contenido; correspondencias que no aluden por cierto a planos iguales o distintos, sino que se requieren como complementarios, uno evoca al otro y viceversa. Aquí también hay una restricción al concepto de "arbitrariedad" promulgado por Saussure entre el plano de la expresión y del significado; para Genette ambos se complementan por el lado de las homologías globales. En síntesis, y siguiendo a Genette, una analogía literal queda sustituida por una homología global.

Estas relaciones estructurales, entre el sistema de formas y el de sentidos, llevan a Genette a considerar dentro de todo análisis literario, dos tipos de acercamientos complementarios: uno que sería una especie de "formalismo"

(más o menos como el realizado por V. Propp) y otro que recaería sobre una hermaneútica: referente a la construcción de significados. Asimismo, el primero, más apegado a un estudio de la ciencia literaria, no atrae, dice Genette, a los cuestionamientos de la crítica; el segundo, en cuanto restaurador de sentido o sentidos, está más de acuerdo a las finalidades de la crítica.

Es en este sentido que, para Genette, el método estructuralista no puede concebirse sin un apego a la hermaneútica. De aquí también la vuelta constante que realiza Genette al origen de la pregunta: ¿Qué es el relato? Pregunta que encuentra una primera respuesta aproximativa en el mismo Platón: "El único modo que conoce la literatura en tanto representación es el relato, - equivalente verbal de acontecimientos tanto verbales como no verbales." <sup>78/</sup>

Luego viene Genette a pesquisar las distinciones de modo negativo, por la negación viene la afirmación, del descarte viene la definición y las categorías; así viene a distinguir y visualizar paralelismos entre el relato y la descripción, entre el relato y el discurso; y, finalmente, y mediante estas distinciones, proponer como objetivo el realizar un inventario de literaturas, según la preponderancia o aminoramiento de estos factores en la evolución literaria y, específicamente, en la novela.

Todo relato, dice Genette, comporta a un tiempo representaciones de acciones y acontecimientos que son propiamente los elementos narrativos, es decir, son los conformantes del relato en sí. Pero, también, todo relato con lleva representaciones de objetos y personajes que dan forma a otra característica importante: la descripción.

La descripción, sin embargo, siendo un factor importante del relato, es más, siendo en ocasiones sustancialmente mayor que el relato mismo como se puede comprobar en más de una epopeya, de un cuento o de una novelística, se halla de suyo subordinada irrefutablemente a la representación de las acciones y los acontecimientos. Una descripción, a pesar de prevalecer insustituible y necesaria, no existe, no pervive sin el relato. En todo caso, de existir por sí misma, ya nos encontramos en el texto didáctico -o a lo sumo, y extremando, sobre las funciones semididácticas de un Julio Verne- pero no sobre el relato en sí.

La descripción ya había sido estudiada desde la Retórica clásica, y ahí consecuentemente llega Genette, aunque en este momento fuera considerada

creo que hasta ahora— como un puro elemento estético, como una pausa y una re-  
creación del relato, y más metáfora de aquella época: como una escultura en  
el centro de un edificio clásico.

La descripción secundarizada hasta antes de la época barroca, en ella se  
extrema y se ensancha, hasta dar con la declinación de este movimiento. No se  
rá sino hasta el siglo XIX, con la novelística del "realismo", que ella se cons-  
tituye con mayor fuerza y seguridad. En el realismo la descripción de persona-  
jes, mobiliarios y ambientes en general, no sólo cumple con la detención del  
acontecimiento para dar cuenta de los objetos, sino que este dar cuenta, esta  
descripción, cumplirá con una función simbólica: los objetos se convierten y  
asumen las características del signo, causa y efecto de la psicología de los  
personajes en su acontecer. Aquí la descripción se sacude el yugo de la sim-  
ple apoyatura, el ser muleta a que se le había confinado hasta antes del XIX,  
para convertirse en un elemento mayor de la exposición. Este liberarse del  
sentido ornamental (la de escultura en un edificio clásico) y pasar a cum-  
plir una función más significativa, no se le otorga libre de toda pérdida, lo  
que gana en dramatismo —elemento sustancialmente nuevo— lo pierde en autono-  
mía.

A pesar de su ganancia en dramatismo, queda en entredicho su autonomía:  
Genette pasa a constatar esto con la novelística contemporánea de Robbe-Grillet,  
quien, utilizando una serie de descripciones sucesivas de cierto ambiente,  
con modificaciones levisimas de una a otra, casi imperceptibles, hace ver, fi-  
nalmente, que la descripción pura llega también a su voz suprema: su irreduc-  
tible función narrativa.

La narración referida más que nada a las acciones y los acontecimientos,  
se encuentra encadenada al fluir de los procesos, al transcurrir del tiempo.  
La descripción, por el contrario, retenida en el retrato de personajes y ambien-  
tes, asume aquí un papel simultáneo al relato, pero siempre suspendida en el  
tiempo, abocándose en mayor medida a las categorías espaciales. Estas dos fun-  
ciones, continúa Genette, las del relato y las de la descripción aparentan ser  
antitéticas, pero son en realidad complementarias de una visión, la del autor;  
una más activa, la otra más contemplativa; esta última cualidad viene más re-  
levantemente a la descripción en las aguas de la "poética".

El relato subordinado al transcurrir del tiempo, al procesar de los obje-  
tos y los seres, también evoca en su acontecer las formas descriptivas; con

que, este dolete funcional, no puede la descripción absorber, de ella está el tiempo irremediabilmente desligado. Caer en él, es caer en los terrenos del relato.

Es pues a través de este discernir que Genette mira a la descripción finalmente como sólo una categoría del relato y no como su par. No obstante a figurar sí, como la categoría más atractiva. De este método de descarte seguido por Genette, de esta vía de negación: ¿Qué no es el relato?, - deduce a la descripción como una categoría relevante pero subordinada a la directiva del relato.

Consecuente a su método y siempre revisionista de la Retórica Clásica, Genette se aboca ahora a perfilar las diferencias más notables entre el relato y el discurso. En el discurso siempre aparece de modo importantísimo el "yo" narrante —que es en última instancia el yo del autor— y el tiempo presente, que es el tiempo preponderante del discurso; estas dos características: el yo y el presente conforman por excelencia el plano de la subjetividad. (Aquí podemos retomar el sentido de la lírica aristotélica, o, por su ligazón con el plano de la subjetividad, la lírica como la única expresión no histórica de la literatura para Lukács.) <sup>79/</sup> El relato en cambio conformado por una suerte de objetividad, pierde toda referencia con el narrador: los acontecimientos parecen expresarse tal cual han surgido en su procesar, nadie habla, "los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos". <sup>80/</sup> Aquí, y como apuntara Benveniste, no nos preguntamos por quién habla para conocer íntegramente la significación del texto.

No obstante, el relato o el discurso nunca se manifestarán puros, siempre se verán mezclas de uno y otro, aunque encontremos la preponderancia de uno de ellos. El discurso, el yo, por su carácter más universal puede mantener sin perderse, con mayor facilidad, su pureza; hasta puede relatar sin amminorar su preponderancia discursiva. Por el contrario, el relato no puede discurrir sin ahuyentar su carácter, se encuentra desde un inicio limitado, en él no habla, no puede hablar, la voz del yo y del presente de una sola vez.

A uno de los puntos más importantes a los que arriba Genette de acuerdo a estas distinciones y mezclas entre el relato y el discurso, es a proponer, de acuerdo a los usos de estos dos elementos, un inventario de una posible clasificación de literatura, (sobre todo enfocado a la novelística). Al respecto, en la época clásica, por ejemplo con "Don Quijote", el discurso se ve

proferido sin muchos escrúpulos entre el autor y el lector, Cervantes en ocasiones nos habla directamente saltándose la voz de don Quijote; o, en la misma época con la picaresca, en "El Lazarillo" por dar un ejemplo, el autor le confiere a uno de los personajes todas las responsabilidades del discurso; así sucede -- también con cierta literatura autobiográfica. Más tarde se tiende a confiar el discurso no en un solo personaje sino en diversidad de ellos; así sucede, de modo sutil, en la novelística de Faulkner y Joyce, el discurso se asume desde el interior de los distintos personajes. Para Genette, la novelística en donde se produce un mayor equilibrio entre el discurso y el relato, es en la novela del "realismo" del siglo XIX, de Balzac a Tolstoi. (Es también para Genette este momento la plenitud de la novela). En la época moderna, en cambio, se ha acrecentado la conciencia de la dificultad entre ambos modos: o se recae en escrituras ya resueltas con anterioridad y, por tanto, insuperables, o se complica al extremo, en donde, hasta en los escritores más lúcidos, se despierta una suerte de inconsistencia.

No obstante existen otros escritores contemporáneos (Hemingway por ejemplo) que han intentado vertir al relato en su pureza, al excluir las motivaciones psicológicas y preservar hasta lo posible el tono discursivo, el cual implica siempre una apreciación personal, un punto de vista que, por individual, es muy particular. De aquí podemos seguir hasta dar con el fraseo entrecortado de un Camus o, más recientemente, de un Robbe-Grillet.

Ahora la literatura contemporánea -podemos citar al respecto la escritura de J.L. Borges- parece "reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en el acto de escribir, en lo que Michel Foucault llama 'el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él'. Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso" . 81/

Esta singularidad negativa del relato es para Genette, como lo fue en su momento para Hegel, el ocaso de la literatura, al perder y haber agotado su capacidad de representación.

Estas modificaciones en las concepciones literarias a través de la historia, hasta su aparente ocaso en la época contemporánea, Genette, con su importante aporte de las "homologías globales" , trata de explicar estas mutaciones

acercando al campo de la literatura los datos antropológicos y las elucubraciones de una pretendida psicología social. De este modo Genette trata de romper el prejuicio sincrónico del estructuralismo, proponiendo una posible "historia estructural de la literatura", un "estructuralismo histórico", fundamentado en el modelo de la diacronía estructural de Jakobson: "La idea estructuradora es, en este caso, seguir a la literatura en su evolución global, practicando cortes sincrónicos en diversas etapas y comparando estos cortes entre sí." <sup>82/</sup>

Se nota pues el carácter conciliador de Genette, no olvida asimismo los aportes de la tradición clásica y, todavía más, avanza, aunque no concretizando del todo, una posible ligazón del estructuralismo con los problemas de la ideología y la historia. El, lo repetimos, junto a Todorov, son la coleta de la hidra que cierra el estructuralismo al afianzarlo, al cimentar los revoloteos de ingenio y sarcasmo de la hidra anárquica que fue Barthes.

#### E. Tzvetan Todorov.

Nos detendremos especialmente en Todorov, puesto que se pueden dilucidar en él -y dentro de los estudios estructuralistas del relato que venimos observando- todo un desarrollo de pensamiento que va desde la reformulación y, hasta cierto punto, la síntesis de los planteamientos barthianos —estos últimos fungiendo como los atomizadores del pensamiento estructuralista— y, todavía más, elaborando nuevas hipótesis de trabajo durante estos últimos años, los cuales abordan ya sobre los problemas del simbolismo y la interpretación, temas apenas esbozados por sus coetáneos e, incluso, apenas referidos en toda la tradición occidental -en ella sólo se encuentran algunas referencias en Aristóteles, los estóicos y San Agustín- para volcar su mirada a Oriente, corriente de pensamientos más atento a los sentidos indirectos (o simbólicos).

Sin embargo, pareciera que la cuestión del símbolo para Todorov, ya estuviera presente desde sus primeros trabajos -que empiezan a publicarse a fines de los sesentas-, cuando elabora su poética y que ya apuntara Yllera: "Su propósito es reescribir, mediante símbolos, los elementos constitutivos de cada cuento". <sup>83/</sup> Aunque en este momento Todorov no ahondará mayormente sobre el asunto (así como tampoco, obviamente, lo hará Yllera).

El análisis literario para Todorov, no sólo cubre el estudio de la literatura real sino de la posible, mediante el planteamiento de Jakobson: la captación de la estructura abstracta, de esa estructura que permita fundamentar al

hecho literario específico, el de la "literaturidad". Todorov enfoca más que nada sus estudios sobre la prosa literaria, y desde los cuales tiende a construir su pretendida "gramática universal del relato", y siempre desde el interior de la literatura misma, captar no el sentido de una obra sino sus leyes generales. Esta estructura abstracta sobre la cual descansan y nacen los discursos literarios, tiene cierto grado de aproximación —aunque Todorov parece que no lo toma en cuenta— con la "estructura profunda" de Chomsky en su gramática transformacional, y por su ligazón con el psiquismo como basamento de los posibles narrativos; y menos relacionado aún, con los elementos contextuales determinantes de los discursos planteados por Narciso Pizarro o por Luis J. Prieto. 84/

Los estudios de Todorov, en mucho, siguen en línea continua, sobre todo en sus comienzos, los aportes de Jakobson y principalmente lo que ellos tienen en relación con los formalistas. Es evidente que la poética estructuralista, como lo hemos venido observando, es una ramificación ascendente de la teoría aristotélica y de la teoría de los formalistas rusos básicamente, y por lo que presentan ellas en cuanto a un punto de vista inmanente. A pesar de que, y como obviamente tuvo que haber sucedido, se las ligara a corrientes más amplias de pensamientos; así Barthes mira a una semiología y a una teoría del texto, no desligadas de apreciaciones personales y hedonistas; así Brémond estructura sus teorías con base en relaciones de circuitos lógicos; así Todorov ahondará en una gramática del relato y posteriormente en una simbólica del texto.

Sin embargo, las raíces primeras de las teorías de Todorov hallan sus fundamentos en los formalistas, no sin dejar de reformular sus tesis. Así —por ejemplo, cuando los formalistas daban al manejo del tiempo en la literatura un lugar destacado de sus investigaciones, hasta la afirmación como la de Tomachevsky: "El héroe casi no es necesario a la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos característicos." 85/ Se ve a primera instancia una parcialización de las obras, que ya hiciera notar Todorov, al afirmar que los formalistas parece que sólo vieran al relato como historia y no como discurso. Este planteamiento formalista pareciera adecuado únicamente a cierta literatura renacentista, en donde las obras son un transcurrir sobre ciertas historias anecdóticas, alejadas de



una literatura occidental que se extiende de "Don Quijote" a "Ulises" y en cuyas obras el personaje cumple un papel primordial. <sup>86/</sup> Aunque esta primacía del personaje en la literatura más reciente, o en cierta parte de ella, vuelva a aminorarse y se le refute a un nivel secundario. De aquí - también en esos años y en la Unión Soviética de igual modo, y como lo hace notar Todorov, que en el cine Eissenstein diera un lugar relevante al montaje, a la concatenación de los planos y las secuencias en el desarrollo del relato cinematográfico, es decir, trabajara con tijeras en mano el tiempo del relato como factor importantísimo.

Todorov, al igual que sus coetáneos estructuralistas, encuentra en las reglas sintácticas de la lingüística un aporte fundamental para el análisis del relato. En este sentido se aleja de los planteamientos lógicos de un Brémond y, más aún, del encadenamiento ineludible de las funciones que veía Propp en todo relato. Todorov no ve reglas lógicas o eslabones de funciones, sino ciertas reglas de transformación que son producto de la combinatoria de dos predicados fundamentales: uno de base y otro de derivación, que permiten dar cuenta de una lógica más simple y de una metamorfosis que no sólo describe funciones sino que hasta revela los estados y/o los sentimientos de todo relato.

No obstante al apego que tiene Todorov en este momento a la lingüística -y básicamente a la estructural, a la de Saussure-, mira la distinción más clara entre los estudios lingüísticos y literarios en el relato de ficción, en donde las acciones y los personajes forman una configuración independiente a la lengua, lo que no ocurre en los relatos de tipo lírico, en donde las frases pareciera que se organizan directamente entre ellas. (Aunque, y como lo demostrara Jakobson, el poema presenta una clara autonomía respecto a la lengua, debido a su especial interés en los problemas fonológicos y sintácticos, y no digamos su afinidad con los elementos connotativos: de las figuras y los tropos.)

El relato está conformado igualmente por esa unidad sintáctica fundamental e indescomponible: la oración; en él, la relación de oraciones crearán "las secuencias", y éstas podrán mantener una afinidad mayor hacia las "relaciones lógicas" (relación de causa-efecto, la causa de una oración será la consecuencia de otra) o hacia las relaciones temporales (el encadenamiento de las oraciones acariorán una contigüidad), o bien, que las secuen-

cias mantengan una relación espacial, es decir, que una variedad de oraciones expresen ya una historia independiente.

"Dentro de una obra, los agentes y los predicados son unidades estables; lo que varía son las combinaciones de ambos grupos." 87/ Tomando en cuenta - que, para Todorov, la gramática de la narración comprende tres categorías primarias: 1 Nombre propio o agente. 2 Los adjetivos, los cuales pasan a formar parte del predicado y no del sujeto, como sucede en el caso de la gramática tradicional, ya que el adjetivo manifiesta un carácter inminentemente iterativo; además, los adjetivos pueden ser de tres tipos: a) De estados (feliz, desgraciado). b) De propiedades (bueno, malo). c) De estatutos (biológicos, religiosos, sociales, etc.), y 3. Los verbos sintácticos, que pueden presentar como objeto, ya sea el modificar una situación, o bien, una acción que presenta un correlato (pecar → castigar).

Sin embargo, y más allá de la gramática del relato, Todorov sitúa a éste en el nivel del discurso, es decir, en el nivel donde se produce la interrelación narrador-lector. Esa interrelación se manifiesta a través del texto, - una novela por ejemplo, que llevan en el acto de escribir o leer, a un mundo imaginario, al margen y/o paralelo a la vida.

Este mundo que otorga el texto, se construye con base en tres grupos de categorías: 1. El tiempo del relato: relación que guarda el tiempo de la historia con el del discurso. 2. Los aspectos del relato: la manera como la historia es percibida por el narrador. 3. Los modos del relato: el tipo de discurso que utiliza el narrador para hacernos conocer la historia.

En cuanto a los tiempos, el tiempo del discurso es lineal, mientras el tiempo de la historia es pluridimensional. "En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos unos tras otros." 88/ En el mundo del relato, la sucesión natural de los acontecimientos no tratan de recuperarse, por el contrario, - esta dicotomía el autor la aprovecha para sacar de ella ciertos productos estéticos.

Los acontecimientos en la historia se desarrollan, o pueden desarrollarse, con base en las siguientes disposiciones: 1. Encadenamiento, recurso que permite yuxtaponer distintas historias, una vez finalizada la primera se da curso a una segunda y así sucesivamente; en el plano sintáctico, este tipo de

relaciones corresponden a la "coordinación". 2. Intercalación, consistente en la inclusión de una historia dentro de otra (el ejemplo típico puede hallarse en "Las mil y una noches"); sintácticamente corresponde a las relaciones de "subordinación". 3. Alternancia, la disposición se basa en relatar dos historias simultáneamente (podríamos citar como ejemplo "Las palmeras salvajes" de William Faulkner); este tipo de narración presenta ya, claramente, una ruptura con toda una tradición oral de la literatura, en ésta, la "alternancia" parece presentarse como imposible.

En cuanto a los "aspectos del relato", esta categoría da cuenta de las relaciones que guardan un él de la historia y un yo del discurso, es decir, las relaciones existentes entre el personaje y el narrador. Aquí se encuentran tres tipos principales de narraciones:

1. Narrador > personaje: el narrador está por encima del personaje sabe más que él.

2. Narrador = personaje: aquí la suficiencia de ambos se halla igualada, el narrador no nos explica nada anterior a la información que puede otorgarnos el personaje; la narración puede darse indistintamente en "yo" o en "él".

3. Narrador < personaje: el narrador sabe menos que el personaje, sólo puede entregarnos percepciones pero sin ninguna toma de conciencia. Su extremo nos parece imposible, todo se nos daría inconexo y a nivel de una pura sensación.

Por último, "los modos del relato" dan cuenta de la manera como el autor narra. Existen dos modos principales: 1. La representación, que tiene que ver básicamente con el discurso; su forma primordial es el drama, es decir, el relato se encuentra contenido en las réplicas de los personajes. 2. La narración, que equivale a la historia; su forma por excelencia es la crónica: el narrador es un testigo que transcribe los hechos.

Este par de modos, a pesar de que han sido estudiados desde la antigüedad aristotélica (los problemas referentes a los géneros), sugiere Todorov que deberían ser estudiados en cuanto al tono subjetivo u objetivo del lenguaje, desde el punto de vista de que toda palabra guarda una doble acepción: un enunciado (se refiere al sujeto enunciado, y es, por tanto, objetivo) y una enunciación (que se refiere al sujeto de la enunciación, por lo que guarda un grado mayor de subjetividad, al dar una referencia más directa con la

voz del narrador). A través de estas guías, de esta balanza que pesa de un lado la objetividad y del otro la subjetividad del texto, debería permitir, según Todorov, dar cuenta de una clasificación de la literatura.

No obstante a esta primera diferenciación entre los modos y los aspectos del relato, tienden normalmente a confundirse, ya que ambos se encuentran íntimamente ligados al narrador. Así Henry James, por ejemplo, hacia coincidir en la representación escénica los aspectos del narrador ~~o~~ personaje; o a la crónica la integraba en la relación narrador  $\times$  personaje. Desde el punto de vista que nos venimos guiando, resulta todavía peor esta confusión, cuando, y todavía más comúnmente, se trasladaba la concepción de autor con la de narrador, concepción que es unívoca en la mayoría de los casos, y que, para Todorov, se halla claramente distanciada. (Punto éste que ya retomaremos más adelante, al adentrarnos sobre el "aspecto verbal" y en algunas concepciones que tiene Todorov respecto a la semiótica.)

Estos tres procedimientos (tiempo, modos, aspectos del relato) nos llevan, finalmente, a bosquejar al sujeto de enunciación, nos acercan a él hasta el nivel de la apreciación; pero esta apreciación (moral) no es la del autor o la del lector, sino que es inherente a la obra misma:

"El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Todos los procedimientos que hemos tratado en esta parte nos conducen a este sujeto. Es él quien dispone ciertas descripciones en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción "objetiva". Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.

"Hay, sin embargo, un lugar donde pareciera que nos aproximamos lo suficiente a esta imagen: podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cualquier parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esta apreciación, digámoslo inmediatamente, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores, ni la del autor real; es inherente al libro y

no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta". 89/

1.- Aspecto verbal: Como hemos venido anotando, para Todorov, el libro de ficción es una serie de frases que posibilitan el paso hacia un universo - - ficticio. Este universo ficticio no es la simple mutación de la realidad, - la realidad no es su fundamento, sino el texto mismo. Aunque, mediante un - método de construcción inherente a la literatura, los personajes del texto - sean comparables a las personas que conocemos en la vida.

Este paso a un universo ficticio se opera mediante cuatro tipos de información, los cuales constituyen el aspecto verbal: a) Modo: el grado de presencia de los acontecimientos relatados. b) Tiempo: que va de la concatenación lineal de las palabras en la página, y de las páginas en el libro; hasta la complejidad del tiempo de la ficción. c) Visión: punto de vista desde el cual se observa y la calidad del mismo. d) Voz: presencia de la enunciación en el enunciado (aspecto éste al que ya hiciera referencia la estilística); relaciones que guardan, por una parte, el discurso y la ficción, y de éstos con el narrador. { a) Modo: la ficción es una unidad creada con palabras y sustancias no verbales, aunque las palabras pueden estar insertadas con mayor o menor exactitud en el relato, de acuerdo a su cercanía o lejanía a su referente; de aquí se desprenden tres grados de incidencia: i) Estilo directo, grado máximo de coincidencia con el referente. ii) Estilo indirecto, las palabras evocan hechos no verbales. iii) Grados intermedios entre estos dos estilos extremos. { b) Tiempo: el tiempo del relato se concatena de acuerdo a dos temporalidades: i) El del universo representado que es el de la historia y, por tanto, su estructura es pluridimensional; tiene que ver con el ordenamiento de los acontecimientos y es este punto, y como ya lo apuntamos anteriormente, sobre el cual los formalistas ahondan en sus investigaciones dejando de lado el tiempo del discurso. ii) El tiempo del discurso es unidimensional y tiene que ver específicamente con el orden de los capítulos, el orden de las frases y el orden de las palabras en el texto.

Es este desajuste entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso lo que particulariza a todo texto. Así, sobre la base de estas anacronías entre ambos tiempos, se pueden prefigurar ciertos procedimientos acerca del orden, la duración y la frecuencia.

i) Orden: se basa en cuatro técnicas:

° Retrospecciones o vueltas hacia atrás (son las típicas rememoranzas que en la teoría fílmica bien se han definido como las clásicas flash-back).

° Prospecciones o anticipaciones.

° Alcance, tiene que ver con la distancia temporal que se logra entre dos momentos de la ficción.

° Amplitud, la cual tiene carácter de disgresión.

ii) Duración: es un cuadro comparativo que da cuenta de las anacronías entre la acción y la lectura; aquí hallamos cuatro procedimientos:

° Pausa: el tiempo del discurso no corresponde al de la ficción, son los momentos típicos en donde se dan las descripciones o las reflexiones.

° Elipsis: se omite todo un periodo de la historia.

° Escena: es la única forma en que coinciden los tiempos del discurso y la ficción.

° Intermedios: aquí se pueden presentar las "acronías", se infla el tiempo, y es, por consiguiente, el tiempo del discurso más largo; por otra parte están las "anacronías" que es la otra cara de las "acronías", es decir, el resumen, cuando en una frase, por ejemplo, se condensan años enteros.

iii) Frecuencia: la realizan tres formas típicas:

° Singulativo: cuando un solo discurso evoca un acontecimiento único.

° Repetitivo: varios discursos evocan una pluralidad de acontecimientos (tenemos el caso de Proust: "En busca del tiempo perdido").

c) Visiones: el universo ficticio es representado desde cierta óptica, desde un punto de vista. Aquí podemos distinguir cinco características.

i) Objetiva-subjetiva: la visión objetiva habla de aquello que es percibido, mientras la subjetividad es una visión desde la perspectiva de - - aquel que percibe. (Para la visión subjetiva, Todorov cita el caso de - - Proust, "En busca del tiempo perdido", argumentando que a Marcelo no lo conocemos desde sus actos sino por la manera cómo percibe.).

ii) Dirección: hace referencia a la cantidad de información que nos suministra el texto; así tenemos cuatro tipos de visiones en cuanto a la dirección de ellas:

° Extensión o ángulo de la visión, es el grado de disección respecto a lo que se mira.

- ° Profundidad o grado de penetración de la visión.
- ° Dirección interna, cuando la percepción es desde adentro.
- ° Dirección externa, contraria a la anterior, la dirección de la visión es desde afuera, y es el caso común de la novela policiaca.

iii) Optica: da cuenta de la constancia o variabilidad de la visión, cuando ésta fluctúa o permanece desde el interior de un personaje o cuando se disemina desde el interior de una variedad de ellos, este último es el caso del narrador "omnisciente". (Sobre este punto recomendamos el libro de Wolfgang Kayser ya citado páginas atrás.)

iv) Informaciones: aquí se hace alusión al grado de conocimiento o ignorancia que otorga la información del texto, así las informaciones pueden estar presentes o ausentes, pueden presentar grados de verdad o falsedad.

v) Apreciación: todo texto presenta, con obviedad o disimulo, un juicio moral de los acontecimientos, aunque existen casos de inversión de buenos en malos según la moral prevaleciente o, como en el caso de la literatura actual, se tienda a una no apreciación moral, a una solidaridad del juicio con la ficción. Mas en todos los casos, hallaremos una postura, aunque no transparente como sucede con todo lo que tiene que ver con literatura. En este punto Todorov no va más allá; como se ve, el captar la apreciación moral en el texto, nos remite a una teoría del lector, de otra forma, sería caer en una infinitud de apreciaciones sobre apreciaciones, o, en todo caso, a reevocarnos una filosofía de la historia en donde tendríamos que abordar aquellas pautas filosóficas de nuestra época y que ya apuntara Barthes al remitirse al marxismo, al existencialismo y al psicoanálisis; sin embargo, aún así pareciera que quedáramos cortos. Sobre este punto de la relación texto-lector, Todorov vuelve en este cuarto aspecto de lo verbal: la voz.

d) Voz: aquí se trata de la relación entre el texto y el narrador. Todo trabajo de reconstrucción del discurso y la ficción nos otorga una información indirecta del autor. En todo texto, los grados de presencia --explícita o implícita-- del narrador varían.

Un texto escrito en primera persona (desde el "yo") convierte más implícito al autor, sin embargo, el "yo" del texto no es el "yo" del autor; sobre este punto es común, en los estudios reduccionistas, hacer coincidir ambas perspectivas. No obstante, y como apunta Todorov, cada personaje es

una fuente de palabras, el "tú" y el "él" del texto anuncian un "yo" potencial, un yo que podría coincidir con el sujeto de enunciación pero que nunca se parcializa en uno de ellos.

Aquí, sobre esta posibilidad de acercamiento al "narrador", surge inminentemente el "tú", la presencia del receptor-lector. El receptor siempre está presente en la conciencia del narrador, pero este receptor no es un ser concreto sino ideal, ideal a ese texto. Ideal no por solidaridad en los juicios, sino por complicidad en el texto, por su acercamiento. Esta solidaridad nos revierte a la mancuerna de toda semiótica: la del emisor-receptor (narrador-lector). "La presencia solidaria del narrador y del narratario constituye la ley de la semiótica general, según la cual el emisor de un mensaje siempre supone un receptor". <sup>90/</sup>

En este sentido, la imagen del narrador nunca es solitaria, ni tampoco su imagen es exactamente la del autor; en todo caso, cuando esta imagen se vaya dibujando aparecerá igualmente inevitable la imagen del lector, en última instancia, su revelador. Aquí, junto a las imágenes, está también la valoración de la obra como tal y, aunada igualmente a ésta, pero desde nuestra perspectiva, la de la "apreciación". Valoración y apreciación nos parecen imposibles sin este doblete del emisor-receptor. Aunque Todorov insiste en que el valor de la obra depende de su estructura, también afirma que la obra nunca es una manifestación acabada en sí misma, hace falta la presencia del lector, sin esta unidad bipartita no hay dinámica, no hay literatura.

Esta honda problematización del lector insertado en el texto, y que hasta ahora sigue en pie por las semióticas más avanzadas. <sup>91/</sup> acaba haciendo afirmar a Todorov en otro momento: "Será más pertinente para nuestro análisis descubrir las relaciones funcionales entre cada elemento y los otros signos, que revelar la existencia de una relación "promedio" de los lectores o descubrir, a través de las diferencias, las imágenes comunes ocultas en el subconsciente colectivo". <sup>92/</sup>

2. Aspecto sintáctico: Así como la gramática de la lengua se sitúa a nivel de la estructura profunda, para extraer leyes universales, así Todorov se sitúa al nivel sintáctico del relato para construir una posible gramática universal, que dé cuenta no sólo de la literatura concreta sino de la posible.

a) La estructura del texto se deja descomponer en unidades mínimas, las cuales, a pesar de encontrarse íntimamente relacionadas, presentan cier-



tas predominancias de unas sobre otras. La estructura del texto se halla con formada por dos tipos de organizaciones principales, las cuales están subsumi-- das por su grado de "causalidad". Así tenemos:

i) Un orden lógico y temporal, sobre el cual el principio de causalidad - interna es determinante; y, ii) un orden espacial, que es casi la anulación de toda causalidad.

i) Orden lógico y temporal: para el lector, el orden lógico es más fuerte y - presenciado que el temporal, además el orden lógico abarca y domina al tiempo. Asimismo, la causalidad se ensancha y ha predominado -sobre todo cuando hablamos de relato y no de poesía- sobre cualquier ordenamiento espacial. Sin - embargo, es imposible una causalidad pura, hasta la crónica tiene que suspenderse en el tiempo, el retrato o el género descriptivo siempre están a la vuelta - de todo relato; si en este apartado hacemos referencia a un extremo del relato: la causalidad pura, no debemos olvidar su otro extremo: la causalidad nula; - ambos extremos son hipotéticos para un análisis del relato, aunque en la prácti ca literaria nunca se realicen como totalidad o anulación absolutas. Es impor tante al respecto no perder de vista un principio de gradación permanente. Pe- rro en este tipo de relatos y a los que estamos haciendo referencia, y sobre los cuales predomina una lógica, una causalidad, hasta el recurso del "flash back" (los recuerdos o los sueños) deben entenderse como apoyos concentrados en la - causalidad, como sólo ilustraciones de una ley general fundamentada en un prin cipio de causalidad.

Aquí también, y en referencia al tiempo de la escritura, observamos una - obvia y clara separación entre el tiempo representado y el tiempo de la enuncia ción; el tiempo del relato puede suspenderse (en la descripción por ejemplo) o puede avanzar a grandes zancadas (el resumen por ejemplo, en donde con una o - dos frases pueden concentrarse años enteros).

El tiempo de la enunciación también, y a diferencia de su representación, se nos muestra siempre en un presente perpetuo. Con relación a este principio de causalidad en el relato, podemos distinguir dos grandes tipos:

°El relato mitológico: aquí las unidades mínimas de causalidad entran re cíprocamente en una relación inmediata. Aquí encontramos una correspondencia muy cercana a la clasificación de "funciones" de Propp y que Todorov le tachara desde un principio, sobre la base de que hay funciones que no causan forzosa mente nuevas acciones, sino que pueden producir estados, sentimientos, o des

cripciones psicológicas, no puramente acciones. Aquí también pueden hacerse referencia a las distinciones en cuanto a las "acciones" propuestas por Barthes, en el sentido de que hay funciones pero también hay "indicios", que son unidades complementarias a las funciones, pero con ciertas notaciones en relación con el carácter del personaje, del ambiente, de un objeto, etc. El relato mitológico, pues, presenta una correspondencia inmediata con el principio de causalidad, pero no pura, en todo caso, el género que sería su grado máximo aunque en desproporción, sería una pretendida "literatura de masas" (policiacas, ciencia ficción, espionaje) que se caracteriza por su causalidad evidente y grosera".<sup>93/</sup>

El autor y el lector proporcionan un cierto grado de causalidad al texto; en este sentido se vuelve al hecho de que la literatura es un acto -- compartido y por tanto semiótico, entre el lector y el autor. La causalidad que suministra el lector será inversamente proporcional al grado de causalidad propiciada por el autor. Aquí hallamos igualmente un principio de complementariedad, que acusa cierto rasgo de valoración al texto. La nulificación de todo valor literario, en este sentido, será la carencia, en el texto, de un espacio de complementariedad del lector; en este caso tendríamos aquella literatura de masas a que hace referencia Todorov líneas arriba: el autor -- no permite una integración del lector, todo se lo da ya degluido, no hay nada que interpretar, el texto está muerto desde antes de salir a la luz de su receptor.

°El relato ideológico: aquí el principio de causalidad parece nulificado, todo gira, todo son ilustraciones de una sola idea. Las acciones aisladas e -- independientes de cada uno de los personajes son sólo un leit-motiv de una -- idea abstracta. Así tenemos, por dar un ejemplo, "El amante de Lady Chatterley" de D.M. Lawrence, en donde todos los personajes, todas las acciones, todas las descripciones dan lugar a una idea, que tentativamente podría ser: la carencia de sensualidad en el hombre de la Inglaterra de principios de nuestro -- siglo. Aquí, sobre el relato ideológico, parece más bien encontrarse un principio de anticausalidad, y más obviamente todavía, la podemos hallar en cierta "literatura del absurdo" o en Kafka, donde no hay premeditadamente causa alguna, al menos en apariencia, pero, por este mismo motivo, de anticausalidad, podríamos decir que por negación absoluta estamos dentro de su campo.

ii) Orden espacial: sobre esta organización espacial, el orden lógico y/o -- temporal se repliega a un segundo plano si no es que desaparece en absoluto.

El orden espacial se ha difundido primordialmente en poesía, así tenemos ejemplos típicos, por su organización espacial (y muy relacionado también con un manejo gráfico y tipográfico), "Los Caligramas" de Apollinaire o el conocido "Un Coup de Dés" de Mallarmé. En este sentido, el ordenamiento espacial pasa a formar parte integral del significante. Todorov, al respecto, cita a Jakobson como uno de los estudiosos más conspicuos sobre el orden espacial, al haber encontrado cierta semejanza entre el manejo de la geometría y la técnica del paralelismo en la poesía. (Por ser la poesía una forma de la literatura más alejada a nuestro interés puesto en el relato, no iremos más allá.) De igual modo, y sin mayores explicitaciones, Todorov concatena la obra completa de Proust, sobre este ordenamiento espacial, comparándola con la de una catedral (?).

No obstante, y de modo global, sí podemos hallar una tendencia general de la literatura contemporánea que se encamina en suministrar muchos más elementos temporales y espaciales a sus obras, en detrimento y olvido, hasta cierto punto de la causalidad, tan común y predominante en literaturas del pasado, o, diríamos, rasgo absoluto y único, de literaturas hechas para el fácil consumo y que, básicamente, son leit-motiv de ese nuevo género creado por los norteamericanos: el best seller.

Seguimos siempre, tanto en la vida como en la literatura, ese principio general y permanente de la gradación, que nos da su balance de fuerzas entre dos extremos. Así Todorov anota esos extremos, casi diríamos imposibles, que se dibujan en los discursos, según el grado de presencia de estos tres rasgos siguientes que enmarcan la estructura sintáctica de todo texto:

° La pura y absoluta causalidad en el texto, nos depara el discurso utilitario.

° La pura temporalidad nos entrega ese tipo de discurso que tiene que ver con la historia científica.

° La pura espacialidad nos otorgaría un tipo de texto que llanamente tendría que ver con el producto de un logólogo letrista.

b) Sintaxis narrativa: ubicada esta segunda categoría del aspecto sintáctico junto con la anterior, la estructura del texto, Todorov vuelve aquí a retomar algunas fórmulas de la lingüística estructural en su análisis gramatical del relato, distinguiendo sobre el relato mitológico tres unidades básicas:

i) Preposición, que es un aspecto analítico.

ii) Secuencia, igualmente analítico pero de unidades mayores.

iii) Texto, que está fundamentado sobre una base empírica.

i) Proposición: es la unidad narrativa más pequeña, la cual podría asumir las veces del "motivo" que Propp ya configurara en su análisis del cuento maravilloso según su constancia o variabilidad. Estos motivos quedan reducidos a las proposiciones elementales de todo relato.

Para Todorov la proposición narrativa queda reducida a dos elementos básicos: actantes y predicados:

° Los actantes tienen que ver con unidades configuradas con dos caras y presentan una función referencial; estos actantes toman por lo general rasgos humanos e individuales (el príncipe, el rey) o bien de seres extraños (dragones). Las dos caras de los actantes se determinan, ya por su carácter en "agentes" (como motivos influyentes o mejoradores) ya por su pasividad en "pacientes" (los cuales quedan reducidos a seres beneficiados y/o víctimas - motivo propiciado por los agentes).

° El predicado siempre es un conjunto de motivos dinámicos o estáticos, configurados en él mismo. La dinámica o estática de los motivos quedan determinados ya porque modifiquen una situación, ya porque la mantengan inalterable.

ii) Secuencia: es la combinación de una serie de proposiciones, y su límite se encuentra marcado por una "transformación" a la proposición inicial y así sucesivamente. Este tipo de relaciones también halla correspondencia con las relaciones de causalidad y temporales, pero subordinados más que nada a un orden sintáctico. Toda secuencia está conformada por dos tipos de motivos.

° Motivos asociados, son aquellos que no se pueden excluir o, para más explicación, son aquellos motivos que guardan una gran cercanía con el concepto de "funciones" para Barthes.

° Motivos libres: no afectan la sucesión cronológica y casual, pero, y a pesar de su secundarización, no pueden ni deben ser excluidos del análisis; los motivos libres de Todorov presentan suma afinidad con el concepto de funciones "índices" de Barthes.

iii) Texto: esta es la tercera y última categoría que conformaría la sintaxis narrativa. Aquí tenemos ya al texto en su totalidad, es decir, la integración completa de la combinación de las secuencias, la cual da como re-

sultado un texto particular, sea éste: cuento, novela o drama. El texto, que desde este punto de vista es una combinatoria de secuencia, éstas a su vez y según su combinatoria pueden ser de tres tipos:

° Imbricación: una segunda secuencia reemplaza la proposición de la primera secuencia.

° Concatenación: es un encadenamiento de secuencias, una después de la otra, sin ningún tipo de implicancia o imbricación.

° Alternancia: se van relacionando las proposiciones anteriores, - así puede aparecer en una tercera secuencia la proposición de la primera - secuencia, etcétera.

c) Especificaciones y reacciones: este tercer aspecto sintáctico - del relato tiene que ver básicamente con la acción y su consecuente reacción. Aquí, y desde una perspectiva sintáctica, hablamos de dos tipos de predicados: primarios-secundarios, o bien, acciones-reacciones. Cuando se habla de "especificaciones", se hace referencia a la realización de una acción. La acción en el texto puede presentarse de tres maneras:

° Acción de modo "incoactivo", es decir, se presenta en el comienzo del texto o la secuencia.

° Modo "progresivo", la acción destaca en el desarrollo del texto.

° "Terminativo", la acción se manifiesta en su resultado.

Respecto a las "reacciones", éstas se desarrollan luego de cada acción. Así, toda reacción será la revelación de una acción.

Por ejemplo, el descubrimiento de un enigma en el texto: el paso de la ignorancia al aprendizaje, etc. El descubrimiento, el aprendizaje, serán formas de reacciones. (Aquí, en nuestro objeto, la literatura, recordemos que el concepto de aprendizaje no es, nunca ha sido, sinónimo de "conocimiento".) Asimismo, es claro reconocer que según sea la colocación de las acciones en el texto, provocará una reacción u otra en el lector.

### 3. Aspecto semántico:

Todorov se plantea desde este otro nivel del texto, el semántico, el cómo y el qué significa un texto literario. La semántica lingüística ha abordado, a la vez que se ha detenido, en los problemas de significación, dejando de lado ciertos caracteres esenciales del texto literario: los sentidos secundarios, tales como la metáfora y la connotación.

Desde esta perspectiva semántica, Todorov aborda dos niveles en cuanto al sentido o los sentidos del texto literario: el de la significación (un significante evoca a un significado) y de simbolización (un primer significado simboliza a otro, no por simple sustitución sino como una modalidad particular de lo literario). Sobre este segundo punto, el de la simbolización, Todorov, ya lo veremos, vuelve su mirada mucho más a fondo en los últimos estudios, sintetizando sus análisis hacia cuestiones tales como el símbolo en el texto e involucrando fuertemente al lector como interpretador de esos símbolos. (Esta misma perspectiva, la simbiosis lector-texto, parece emanar y ser punto central de las semióticas más recientes, sobre las cuales se nota un claro aminoramiento de entender al texto como un objeto de significados immanentes, para que, en cambio, estos significados, se conviertan en historia realizada y mutable por el lector, ese foco receptor del texto olvidado o secundarizado en los estudios precedentes y que derivan, al parecer, en la creación de una teoría, paralela a la del texto, que se encauza hacia el acto de leer y/o a la percepción del lector. Situación que ahonda y equilibra ambos polos de todo proceso semiótico: emisor-receptor, narrador-lector.) Volvemos por ahora sobre la poética de Todorov en este primer momento, y sobre el "aspecto semántico" del texto.

Sobre el aspecto semántico, Todorov distingue dos tipos de relaciones, ya sea que se elaboren con base en "elementos coexistentes" (in praesentia) o ya sobre "elementos presentes y ausentes" (in absentia).

a) Elementos coexistentes: son aquellas relaciones sintagmáticas, no simbólicas, de construcción y configuración, ausentes en los significados del libro, pero presentes en la memoria colectiva.

b) Elementos presentes y ausentes: aquí las relaciones se ligan directamente con la semántica, por su perspectiva paradigmática: "tal significante evoca tal significado, un episodio simboliza x idea". Dichas relaciones evocan sentidos o símbolos ausentes que están en la otra cara de los elementos presentes.

a) La teoría semántica literaria se plantea dos preguntas: una formal, que responde al cómo significa un libro, y otra substancial, referente al qué significa.

1) Distinciones formales: aquí se cuestionan los problemas de comunicación, con base en el análisis de dos tipos de procesos, que tienen que ver con

la distinción de signo y símbolo:

° Proceso de significación: un significante evoca un significado por vocabulario, a nivel del paradigma de la palabra.

° Proceso de simbolización: un primer significado simboliza a un segundo por el enunciado, aquí nos hallamos al nivel del sintagma de la palabra. Además, hay una distinción sobre el simbolismo, ya sea intratextual (una parte del texto designa a otra) o no intratextual (por exégesis, es el paso del texto literario a una serie de leyes abstractas que rigen su funcionamiento). Sobre el proceso de simbolización del discurso, no existen más que estudios parciales y, como anteriormente hemos anotado, parece que Todorov vuelve a ellos para adentrarse, recopilando las pocas teorías que al respecto se han desarrollado y, asimismo, proponiendo un nuevo y más vasto enfoque sobre el problema del simbolismo literario y al que ya nos referiremos en páginas posteriores.

Estos dos tipos de procesos de significación, han sido estudiados por la retórica clásica, aludiéndoles temas tales como el de la sinécdoque, la metonimia, la metáfora, etc. Ahora, los estudios contemporáneos, que van de Propp a Brémont, se han caracterizado por una perspectiva de análisis lógico.

ii) Caracteres substanciales: ¿Qué se significa? En este punto se arriba a la medida en que el texto describe al mundo (su referente). De esta premisa se han arribado a juicios erróneos, en cuanto se ha tratado de medir al texto por su grado de verdad o falsedad, cuando la ficción descarta de entrada estas distinciones ya que la ficción se mide en sí misma y no tanto por su referencia a una "realidad". De aquí también se han confundido géneros que, como el realismo, aparentan una cercanía mayor con la realidad y dan una ilusoria idea de verdad, aunque es innegable que mantengan un nivel descriptivo mayor a otros géneros o literaturas. Dentro de estas concepciones, también el problema del "reflejo" ha tratado de plantear las cosas, no desde los géneros, sino desde una determinante social y que, en mucho, es la teoría desarrollada por Georg Lukács, pero, desde esta perspectiva, "el texto puede tanto 'reflejar' la vida social como asumir su exacta contrapartida. Semojante perspectiva es perfectamente válida pero nos lleva fuera de la poética; al poner a la literatura en el mismo plano que cualquier otro documento, se renuncia evidentemente a considerar aquello que la califica como literatura".<sup>64/</sup>

En cuanto al problema de lo verosímil de la obra, que no tiene que ver con cuestiones de lo verdadero/falso de una literatura, es común hallarlas confundidas como lo mismo; cuando en realidad el problema de lo verosímil encuentra su correspondencia con la naturaleza misma de la estructura de una serie de obras o como una característica de un género dado. La ficción se libera de la realidad sin negarla, y esto como refutación a la premisa verdadero/falso. Para el caso de lo verosímil tenemos que, por ejemplo, en una novela policiaca, para descubrir al culpable no es necesario recurrir a la verdad del mundo evocado sino a las reglas mismas del género. Siendo en apariencia lo verosímil ley y objeto de la novela policiaca, crea ella misma en su interior lo antiverosímil ya que es producto inefable de su género particular.

b) Los registros del habla: este segundo punto del aspecto semántico, tiene una cierta coincidencia con la "teoría del estilo". Todorov distingue como registros del habla cuatro categorías:

i) La naturaleza concreta o abstracta del discurso se definirá según sean tratados los objetos evocados. Así tenemos, por ejemplo, que la "novela realista" ralla de sobremano en detalles, mientras que la "novela romántica" pervive de vuelos líricos e ideas abstractas.

ii) Grado de figuralidad del discurso: aquí entra todo aquello que pueda ser descrito como figura, y su presencia se manifiesta ya por "repetición" (figura que se realiza mediante dos palabras idénticas), ya por "antítesis" (por palabras que presentan relaciones de oposición) y/o ya por "gradación" (el grado definitorio de las palabras). Es necesario considerar que toda figura se forma por dos o más palabras copresentes; el caso contrario, la "transparencia" del discurso, se volca ya sobre el discurso utilitario o netamente funcional.

iii) Presencia o ausencia de un discurso anterior; el "monovalente", que parece imposible, sería un discurso sin influencia de otros estilos; y el "polivalente" influido fuertemente por estilos anteriores. Aquí más bien parece la definición de dos discursos extremos, y como tales, imposibles, más bien deberíamos volver a recurrir a un problema de gradación entre más o menos influencias de literaturas anteriores.

iv) La subjetividad del lenguaje: el acto descrito es anterior al acto de la descripción. Algo así como aquel poema que dice: "He adelantado las palabras a tus actos/díjales que beben ya nadando / sobre el río de mutantes..."



pecto". En este punto se puede hallar un equilibrio o una preponderancia entre el discursar lírico y el épico. Desde luego que la subjetividad del lenguaje presenta un fuerte tono emotivo, y se apoya comúnmente en el uso de los pronombres y sobre las terminaciones verbales.

Los tres aspectos descritos por Todorov (verbal, sintáctico y semántico), como características inmanentes a todo texto literario, han sido de igual modo las secciones estudiadas desde la antigua retórica hasta los formalistas y, - hasta cierto punto, por la lingüística, quedando más o menos el siguiente cuadro en relación con la propuesta de Todorov:

	<u>Antigua retórica</u>		<u>Formalistas</u>	<u>lingüística</u>
a) Aspecto verbal:	elocutio	-	Estilística	- Fonología
b) Aspecto sintáctico:	dispositio	-	composición	- sintaxis
c) Aspecto semántico:	inventio	-	temática	- semántica

Sobre el "aspecto verbal" coinciden en cierto sentido los estudios que han hecho referencia a cuestiones tales como el estilo, las modalidades y los puntos de vista. Respecto al "aspecto sintáctico" hay gran cercanía con los planteamientos estructuralistas y que, de ahí en fuera, han seguido en línea directa a la poética aristotélica pasando por los estudios de los formalistas. Y, con relación al "aspecto semántico", se ha abordado en general al problema del sentido de la obra, no desde sus condiciones de nacimiento, sino sobre un sentido particular de la obra, cayendo en la mayoría de los casos sobre el campo de la interpretación subjetiva, que es, en última instancia, lo que la semántica ha pretendido sustituir.

Hasta aquí hemos querido dar un bosquejo general a la teoría del análisis estructural y, más precisamente, a la poética desarrollada por Todorov. En adelante haremos un seguimiento de otros puntos tratados por Todorov que hacen hincapié sobre aspectos tales como los géneros, la relación de la literatura con las otras "series" o discursos, sean éstos científicos, míticos o de la cultura en general, así como de la relación de la literatura con la "realidad", para acabar con un acercamiento sobre sus últimos estudios referentes ya al problema del símbolo en el texto y su interpretación.

Izvetan Todorov asume el género de lo fantástico tanto por replantearse el problema de los géneros literarios como - y por eso lo retomamos en este estudio - para continuar y corregir ciertos puntos que Propp, fundador del

análisis estructural, había dejado esbozados y muchos de esos puntos discutibles -y discutidos de hecho por la mayoría de los estructuralistas franceses-. Todorov toma un género: lo fantástico; Propp había realizado un análisis del cuento maravilloso ruso; me parece por tanto evidente una línea de continuidad a lo que propusiera el pionero ruso. He aquí algunos de los rasgos generales del nuevo planteamiento de lo fantástico según Todorov.

Para hablar de género es necesario partir de un marco de distinción que cubra un número más o menos determinado de características que tenga o pueda tener un texto. No será lo mismo, desde este punto de vista, estudiar "La piel de zapa" de Balzac desde un marco fantástico o desde la obra balzaciana o de la literatura contemporánea. Cada perspectiva predispondrá un conglomerado de caracteres que conformarán un marco de definición que llamaremos género, y que se distinguirá obviamente de otros géneros.

Pero aquí es necesario que nos detengamos en un punto esencial de lo literario; toda gran obra literaria ha roto de un modo u otro el concepto que se tenía de la literatura hasta ese momento; esto parece evidente y no habría más que hacer un recorrido retrospectivo para constatar que ciertas obras se presentan como atomizadoras de la historia literaria en general, en ellas parece llegar a su plenitud y morir a un tiempo todo un género, así como han roto al superar y absorber en ellas las técnicas anteriores. Esto parece una ley general del arte: "toda obra modifica el conjunto de las posibilidades, cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos ante una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta este momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría". <sup>95/</sup> Es sobre este concepto de la literatura que Todorov reconsidera las formulaciones de Propp, quien, desde la perspectiva del etnólogo, miraba a la literatura no a través de categorías estéticas sino desde las ciencias naturales, es decir, de los géneros y las especies. Pero, y como lo plantea Todorov, en el arte la evolución sigue un ritmo muy diferente a la de los géneros, tal cual ocurre en las ciencias naturales. Cada obra modifica a la especie. En todo caso, y según Todorov, la idea de género es aplicable más bien a la literatura de masas (novelas policíacas, de folletín, de ciencia ficción, etc.), donde todo permanece, sólo el

tema o los temas se modifican levemente sobre una línea de acción preconcebida, y su éxito, precisamente, deriva más bien de la fórmula "bueno por conocido que por conocerse".

De estas premisas se podría deducir que, entonces, la obra literaria con mayúsculas, dependerá de la obra de un genio individual y original, pero, lejos de estos reduccionismos mesiánicos, nos enfrentamos a un problema de la "intertextualidad" de todo producto literario. Esta idea ligada a la anterior, la del género, podría otorgarnos una idea más equilibrada: "la literatura, basada en una combinatoria preexistente, evoluciona en su modificación". La literatura es, pues, producto de esta doble combinación: del texto hacia el género y del género a la obra. Provisoriamente será legítimo conceder un lugar privilegiado a una u otra dirección.

Con base en la idea de género como el de una combinatoria preexistente, sería absurdo el negar su existencia tal como sucede en B. Croce, ya que su rechazo implicaría la renuncia al lenguaje: los géneros subsisten y son precisamente los eslabones que relacionan a una obra en el universo de la literatura. El encasillamiento es otro caso, cercana a una concepción subjetivista y no a una semiótica literaria. Aquí cabe, sobre esta concepción evolutiva de la literatura a través y por el género que es en suma una intertextualidad, la frase de Northrop Frye, dentro del criticismo americano: "Sólo es posible hacer poemas a partir de otros poemas, novelas a partir de otras novelas".

Es importante, sin embargo, cuando se habla de géneros, ubicarse y tomar conciencia del grado de abstracción que se asume y el grado de esta abstracción frente a la evolución efectiva. Así como es determinante el reconocer que una cosa es no poder ordenar la literatura contemporánea de acuerdo a los géneros de la tradición, y otra negar su existencia por su evolución tanto más acelerada como ramificada.

Otro aspecto que quisiéramos retomar de Todorov sobre este punto de la literatura fantástica, como reformulaciones a los planteamientos de Propp, es el de los dos últimos capítulos de su libro: La literatura fantástica, los cuales, luego de reconsiderar el problema de los géneros y luego de estudiar algunas de sus características de acuerdo a su teoría de la estructura literaria en sus tres aspectos: semántico, sintáctico y verbal, ubica al género como réplica de la vida social contemporánea, y, más precisamente, como re-

producción de la vida social europea. Así, cita a Sartre: "...ya no hay más que un sólo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera". <sup>96/</sup>

La presencia de lo sobrenatural, tanto en la literatura fantástica como en la vida social, cumple con la función de transgredir las leyes convencionales, y se da de modo más acentuado en la literatura contemporánea, que va de Kafka a nuestros días; si en el pasado la literatura fantástica siempre pasaba de una situación completamente normal y natural a la presencia de lo sobrenatural, ahora y desde "La Metamorfosis" de Kafka lo sobrenatural se encuentra integrado desde la primera frase: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en monstruoso insecto". Según Todorov, el proceso de lo fantástico anteriormente partía de un estado de "adaptación" para ir incursionando gradualmente a un estado de "vacilación" y de ahí hasta la presencia incuestionable de lo fantástico; ahora se parte de una vacilación de entrada, y de ahí se va naturalizando hasta que lo sobrenatural pasa a formar parte de un estado totalmente natural.

Es desde esta perspectiva kafkiana, que Todorov mira un símil absoluto - entre literatura y vida social contemporánea, desde este hombre actual plagado de actitudes rituales y absurdas que se vivifican enteramente normales y a las que ya aludiera Sartre. "He aquí, en una palabra, la diferencia entre el cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en regla". <sup>97/</sup>

Como se ve, y aunque no es la intención de Todorov, podemos reformular el concepto de lo fantástico entre nuestro autor y el etnólogo Propp.

Para Propp el cuento maravilloso es una ramificación y/o consecuencia de lo religioso popular, por tanto, se halla en estrecha relación con una tradición oral de la literatura popular. Para Todorov lo fantástico y la literatura en general "existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir (... ) La literatura puede constituirse y subsistir solamente a partir de esta diferencia con el lenguaje corriente". <sup>98/</sup> Asimismo lo fantástico, con sus seres y objetos sobrenaturales, con un intento inconsciente

te o consciente de transgredir las leyes establecidas; es más consecuente imputarle a un vampiro tendencias mórbidas extremas, que describir la psicología y los hechos malsanos de un ciudadano común. El ser sobrenatural vela y esconde manifestaciones que serían culpables a los ojos de una sociedad dada. (Sobre esta aparente semiótica del psicoanálisis volveremos en líneas posteriores.) Propp instala su marco de estudio sobre el cuento maravilloso ruso. Todorov concibe lo fantástico en toda una literatura europea, que va de la tradición oral a Kafka. Propp parte de una psicología social, del análisis de ciertos productos literarios que esa sociedad ha realizado. Todorov parte de la literatura y desde la literatura se explica a esa sociedad: todo motivo y evolución de un género literario (para el caso, lo fantástico) es consecuencia de una intertextualidad. Propp esquematiza una serie de personajes y acciones que cumplen con ciertas funciones y con ciertos mecanismos ineludibles de transformación. Para Todorov el género de lo fantástico es una composición que se realiza a través de una tríada que es lo maravilloso y su equilibrio o no de lo natural con lo sobrenatural, con base en dos procesos que van de la "adaptación" a la "vacilación" o viceversa. Para el primero, finalmente, lo maravilloso es un producto social y religioso, el cual se estudia desde su interior para rescatar ciertos mecanismos estructurales; para el segundo lo fantástico es una evolución intertextual de lo literario y que alude sólo indirectamente a lo social. (Al respecto podría resultar interesante retomar el concepto de lo "real-maravilloso" de Carpentier; cómo en él lo "maravilloso" es sinónimo de identidad, de identidad latinoamericana, es decir, y de acuerdo a los conceptos de Todorov, no hay vacilación sino adaptación a una realidad. Lo sobrenatural no es irrupción y coartada a lo natural, sino presencia natural.) Este problema de lo fantástico vuelve a colocar en el entredicho las posturas disyuntivas o conjuntivas entre sociedad-literatura.

Volvamos ahora un poco sobre las relaciones de la literatura con otras ciencias y de la literatura como "reflejo" de la realidad desde la perspectiva de Todorov.

Ya que de hecho, los estudios literarios en su mayor parte han sido elaborados con base en otras ciencias, si no es que en puros juegos interpretativos, la poética planteada por Todorov, como antes lo hiciera Jakobson, tiende a dar independencia a los estudios literarios, aunque en definitiva la literatura

proyecte paralelismos evidentes con otras series o discursos, sean estos científicos o de las ciencias sociales o del mito y del arte en general. Pero la poética o la ciencia de la literatura de Todorov, no sólo anhela contemplar las obras concretas y realizadas en otros momentos, sino que pretende captar - las literaturas posibles;" ....¡Qué pobre sería esa imagen de la literatura - que sólo estaría constituida por el denominador común de todos los textos literarios, de aquello que sólo es literatura, comparada con aquella otra que reúne todo lo que puede ser literatura! " 99/

La poética, pues, se define en cuanto a su objeto, alejada de la psicología o la sociología, en el momento que logra probar "que la literatura merece ser conocida (condición necesaria) y también que ella es absolutamente diferente (condición suficiente)". 100/ Entre la poética y las otras ciencias hay una relación de incompatibilidad. Siempre el método crea su objeto, y este objeto no está dado en la naturaleza sino que representa el estado de una elaboración. Si un análisis psicológico o sociológico de la literatura, no es digno de formar parte de la psicología o de la sociología, no se entiende porqué debe recogerlo la ciencia de la literatura.

Desde esta perspectiva es que Todorov niega que la literatura esté basada en una hipótesis restringida; ya sea el de reducir un lenguaje a un sistema de comunicación (como podría suceder en Umberto Eco, Luis J. Prieto, o hasta en el mismo Jakobson), o trasladar los hechos sociales a nuevos productos de un código (el caso del análisis marxista de la literatura). La poética instala a la literatura en un nivel "atómico" elemental, y no ya en un nivel sólo "molecular".

Toda la poética literaria a la que alude Todorov, parece que sólo es un puente que llegara finalmente a una semiótica. En este sentido semiótico, hay con evidencia ciertas ciencias que aportan algo acerca de la estructuración del sentido. El psicoanálisis, por ejemplo, referido a un estudio de las imágenes, sobre todo en el sentido que le otorgó Freud, que contempla a un tiempo el mecanismo de estructuración (el cómo) y el sentido o sentidos de esa estructuración (el qué), no es sino una rama de la semiótica. Así el psicoanálisis más avezado ha llegado, en el mismo sentido que la connotación en el lenguaje, a prever una polisemia de la imagen. Un estudio reduccionista de la imagen, - al que también el psicoanálisis, y mucho de él, ha caído, limita la imagen del

vampiro, por ejemplo, a una manifestación "x" o "y" de lo sexual, fuerza la significación de la imagen, perdiendo de vista que sólo eso es posible, no por reducción, sino por compatibilidad y cooperación. La propia polisemia de la imagen impide una traducción directa, no se pueden reducir las imágenes a significantes cuyos significados serían conceptos.

Otras de las limitaciones del psicoanálisis que le impiden una real conformación semiótica, es la manera como miró Freud a la literatura; convirtió a la obra en "síntoma", y su objeto de estudio no fue lo literario sino la psique del autor. Freud cuando estudia "El hombre de la arena" de E.T.A. Hoffmann, acaba afirmando que el autor tuvo una infancia desdichada y que, por tal motivo, lo fantástico y lo cruel de la obra a un tiempo, no son sino las expresiones inconscientes de los temores de la infancia. Tal interpretación no tiene porque ser falsa del todo, pero desde nuestra perspectiva no es completa ni nos dice mucho porque se aleja de la literatura en sí. Para que tal interpretación fuera cierta, habría que comprobar que todos los escritores desdichados en su infancia obraron de la misma manera. Esta supuesta premisa totalizadora de que la obra es reflejo de una infancia desdichada, nos recuerda hasta cierto punto la aceveración, aunque corregida posteriormente, del propio Lukács en sus primeros trabajos, <sup>101/</sup> cuando arguía que el escritor de lo novelesco es un hombre problemático en medio de una sociedad contradictoria; o a la que aludía Lucien Goldmann muchos años después, <sup>102/</sup> de que el escritor, en medio de una sociedad propensa a hacer del dinero y el prestigio social valores absolutos, está dominado, como individuo esencialmente problemático, por valores cualitativos y, por lo general, vinculados a las capas medias de la burguesía. No obstante, estas afirmaciones no resultan del todo falsas, y siguiendo a Todorov, porque "la literatura es siempre más que la literatura". <sup>103/</sup> Además, y según nuestro autor, sería más oportuno y más "literario" que un estudio psicoanalítico de la obra, realizar por ejemplo una teoría de los pronombres personales (no realizado a la fecha), que tomara en cuenta el "yo" y el "tú" que designan los dos participantes del discurso: aquel que enuncia y aquel al que uno se dirige. Así se abarcaría tanto el campo interno como externo del discurso. Y no como sucede final y comúnmente con el análisis psicoanalítico, que reduce el "yo" y el "él" del discurso en la personalidad del autor.

Esta independencia de la literatura respecto a otras ciencias, logra y fundamenta su liberación, al ubicarla y contextualizarla, desde una perspectiva semiótica, al nivel de otras series (los mitos, las artes, las religiones) igual-

ladas por su nivel de realización y que Yuri Lotman las asumiera en su "Semiótica de la Cultura" como Sistemas Modelizantes Secundarios. <sup>104/</sup> La poética de Todorov parece que sólo cumplirá, y como él mismo lo afirma, con el papel histórico de apoyar la liberación de la literatura de su subordinación a otras ciencias; asimismo Todorov denuncia a través de esto, la represión más global que se impone socialmente al estudio de los sistemas simbólicos, además de que, por otra parte, parece que sólo la literatura cuenta con una poética más o menos prolífera a diferencia de las otras artes.

La poética, pues, sobrevivirá mientras aporte un cierto grado de independencia a los estudios literarios respecto a otras ciencias tan afectas a subordinarlos a sus preceptos. La poética morirá también, cuando una semiótica más consolidada, pueda enfrentarse con madurez al estudio de los sistemas simbólicos o, como lo ha definido Lotman, a los Sistemas Modelizantes Secundarios. Su muerte en este sentido no es, no podrá ser lamentable. "La poética está llamada a cumplir un papel eminentemente transitorio, habrá servido como 'revelador' de los discursos, porque en poesía se encuentran las especies menos transparentes de éstos; pero una vez realizado ese descubrimiento, una vez inaugurada la ciencia de los discursos, su propio papel queda reducido a muy poca cosa: a la búsqueda de las razones que, en tal o cual época, determinaban que ciertos textos fuesen considerados 'literatura'. Apenas nacida, la poética se ve llamada, por la fuerza de sus propios resultados, a sacrificarse en el altar del conocimiento general. Y no es seguro que haya que lamentar tal suerte." <sup>105/</sup>

Ahora bien, ¿qué hacer con el juicio de valor? "¿Acaso hay que abandonar toda esperanza de llegar a hablar alguna vez de valor? ¿Acaso hay que trazar un límite infranqueable entre la poética y la estética, entre la estructura y el valor de una obra? ¿Acaso el juicio de valor deberá quedar solamente para los miembros de los jurados literarios? <sup>106/</sup> Es aquí, sobre el concepto de valor, que Todorov llega a deslindar los límites que separan a la poética de la estética. El juicio de valor queda refutado, de esta suerte, a un plano estético. Y esta estética queda relegada a un plano social e histórico, en donde la literatura sí se abre, y sólo hasta ese momento, a una relación tangible y necesaria para con su realidad circundante. Es aquí donde el lector se convierte en punto neurálgico y desde el cual puede completarse este valor de una obra que es finalmente una estética. Sobre esta base nos aproximamos necesariamente al



estudio de las tradiciones que conforman la sensibilidad de una época. Es aquí, y aunque Todorov parece eludir esta perspectiva, que creemos eminentemente el enfoque marxista. Tanto para el estudio histórico de una sociedad dada, como para deslindar esto del juicio estético, ligado a una concepción clasista. Pero también debemos considerar que este plano, no puede reducir y menos negar la estructura interna de la obra. "Toda obra es un conflicto entre el orden del libro y su contexto social, entre la ficción y el 'orden convencional', el orden exterior al universo del libro (...). La vida se vuelve parte integrante de la obra; su existencia es un elemento esencial que debemos conocer para entender la estructura del relato. Es sólo en este momento de nuestro análisis que se justifica la intervención del aspecto social, agreguemos también que es completamente necesaria. El libro puede detenerse porque establece el orden que existe en la realidad." <sup>107/</sup> Este conflicto entre el orden del libro y su contexto social, puede mirarse, por dar un ejemplo, en la obra de Dickens. Podríamos decir que en la novelística de Dickens, el orden del libro se impone e impera sobre su contexto social; así, un hombre rico y avaro tal cual sucede en el mundo, de pronto y en el desenlace de la novela, hace una infracción al orden convencional convirtiéndose en generoso, "este nuevo orden --el orden de la virtud-- sólo existe evidentemente en el libro". Sin embargo, esta infracción al orden exterior de la novela no sucede en todos los casos de la literatura, menos en la novela moderna de un Kafka, donde el orden establecido sólo está representado en gradaciones. Así, en la historia de la literatura, esta concordancia o infracción, entre ambos órdenes, podría muy bien servir de base para estructurar una tipología literaria.

Al respecto podemos volver un poco sobre el tema de lo fantástico, en donde lo sobrenatural, tanto en la literatura como en la vida social, cumple con la función de transgredir las leyes convencionales. Así, algunas figuras de lo fantástico encubren una censura social o individual, "los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se les anota a cuenta del diablo". <sup>108/</sup>

Esta disyuntiva entre la vida social y la literatura, es precisamente el carácter que hace y justifica, al parecer eterna, la existencia de la literatura: el esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir. Por esta razón también -- y aquí Todorov coincide con la postura de

Barthes— "la crítica (la mejor) tiende a convertirse en literatura, sólo es posible hablar de literatura haciendo literatura". 109/

A fines de los años setentas y principios de los ochentas, Todorov se dedica en sus dos últimos libros a estudiar los problemas del simbolismo y su interpretación. 110/ Así como desligándose de la poética y acercándose a su sustituto: la semiótica. Al parecer estas reflexiones últimas de Todorov más integradas al campo de la semiótica que de la poética, parten de aquellos de sus primeros análisis estructurales del texto, en su distinción entre los elementos presentes y ausentes ("in absentia") en toda obra, los cuales inciden sobre el "aspecto semántico" que da cuenta de los mecanismos de sentido y simbolización, y sobre los que ya hemos hecho referencia en páginas anteriores.

En el primero de estos libros, Théories du Symbole, Todorov comienza delimitado por un lado, y proyectando por el otro, el objeto de la semiótica. Así la semiótica aborda todo discurso cuyo objeto sea el conocimiento —y no sólo la belleza poética o la sola especulación—, y cuyo objeto, —igualmente, está constituido por signos de especies diferentes —y no solamente el discurso realizado con palabras.

Puesto que en la antigüedad como ahora, no se han distinguido con rigor las diferencias entre "signo" y "símbolo", ambos se hallan conformados por un doble carácter que los remite indistintamente tanto al objeto de conocimiento como al lenguaje; ambos —signo y símbolo— aluden y son temas del campo de la semiótica. Todorov entonces, hace un largo recorrido al pasado para elucidar alguna distinción pertinente al respecto, yendo de Aristóteles a los Estoicos y de ahí a San Agustín.

Aristóteles, al respecto, y sin dar una clara distinción, parece que deja entrever algunas bases constituyentes que hacen a todo símbolo. Todo símbolo está subdividido por tres características: sonidos—estados del alma—cosas. Esta división tripartita relaciona directamente la emisión de sonidos con las cosas a través de la psique. No hay, repitámoslo, una división tajante de signo y símbolo en Aristóteles, pero sí hay una alusión de que el símbolo es algo más amplio a las palabras, aunque no realice un estudio a fondo de los símbolos no lingüísticos. Además la capacidad simbólica es creación exclusiva del ser humano, con significaciones más complejas, criticadas igualmente por la articulación; los animales, por ejemplo, también emiten sonidos que significan algo, pero nunca presentan ese grado de complejidad que realiza el lenguaje humano. De igual modo, esa relación psique-emisión de sonidos, no

hace referencia a una psique individual, sino a un patrón colectivo.

En los "estoicos" no hallaremos una mayor distinción que la pronunciada por Aristóteles entre signo y símbolo, aunque los estoicos se revelan más interesados sobre el sentido directo o indirecto de las palabras. El sentido indirecto en los estoicos nos conduce al problema de la "alegoría", además de que nos reafirma su interés por la hermaneútica. En este sentido es Sextus -recopilador de los textos y conocimientos de los estoicos-, quien nos entrega la distinción de dos clases de signos:

a) Signos naturales: muy apegados a la semiología de la medicina, en donde una cicatriz, por ejemplo, pone en evidencia una herida anterior, o la paralización del corazón indica muerte, etcétera. Este tipo de signos son los que retomará Luis J. Prieto llamándolos "índices" espontáneos", <sup>111/</sup> los cuales proporcionan indicaciones sin haber sido explícitamente producidas con este fin.

b) Signos convencionales: monosémicos como las palabras, o polisémicos como el caso del uso de la antorcha en tiempos de los estoicos, que en ocasiones anunciaba la llegada de amigos y en otras, el arribo de los enemigos. Esta significación de las antorchas, o bien, el de las campanadas que anunciaban en unos casos la venta de carne en los mercados y, en otras, la necesidad de regar los caminos, apunta el mismo Sextus, que su significado dependía y se imponía de acuerdo a los estatutos preescritos por los legisladores. (Aquí podemos anticipar, aunque Todorov no lo haga, como cierto desciframiento de los sentidos indirectos dependen históricamente de una codificación impuesta desde arriba, desde las clases dominantes.)

Con la Retórica de Aristóteles, el problema de los "sentidos indirectos o tropos" quedan reducidos a un mecanismo de "transposición" o metáfora (conjunto de tropos) que, desde una perspectiva lingüística, se reducen al uso de palabras cuyo significado es diferente al habitual, a una subclase de palabra, cuya operación trópica consiste en hacer referencia a "lo que no se nombra, nombrándolo". La transposición es, pues, para Aristóteles, un recurso estilístico y no un productor de sentido, puesto que, para contraer sentido, requiere de la significación directa. Al respecto, "el campo retórico mismo no contiene teorías semióticas", <sup>112/</sup> sin embargo los prepara al atender hasta cierto punto los "sentidos indirectos".

Es más bien desde la "hermaneútica" que nos acercamos en mayor medida a

las concepciones semióticas. No deja de ser curioso, además, que esta disciplina, la hermaneútica, se haya encargado en su momento de las artes de adivinación: dentro de las enseñanzas pitagóricas, como el cambio del agua en fuego, que en mucho -casi totalmente- recaen en cuestiones descifrables por medio de los sentidos indirectos y de las alegorías. Todo parece dentro de este sistema confinado a convertirse en signo y en campo de interpretación. En este sentido, a la hermaneútica como a las mismas artes de adivinación, se les tachó como escapatorias y oscurecimientos —al igual que al lenguaje del poeta— de la verdad y la claridad. Plutarco, de idéntica manera, asociaba en el mismo nivel de creación tanto al lenguaje de los oráculos como a la voz del poeta.

Dentro de las artes de adivinación de la antigüedad, Artemidore d'Ephise en su célebre obra "La llave de los sueños", relacionaba íntegramente a las figuras retóricas con las imágenes oníricas: "El intérprete de sueños más hábil es aquel que puede observar las semejanzas".<sup>113/</sup> Y que podríamos deducir muchos años después como una línea de continuidad con los trabajos de Jümg, cuyas investigaciones no son sino un exhaustivo equiparar las invenciones literarias con las invenciones oníricas. La literatura con los sueños.

Ahora bien, para entender más a fondo y ubicarnos respecto al simbolismo, es necesario volver a la distinción entre lengua y discurso. La lengua existe en abstracción, con sus reglas gramaticales y su léxico; el discurso en cambio existe como manifestación concreta de esa lengua; y, más allá de refractarse el discurso a puros elementos lingüísticos, es imprescindible tomar en cuenta las circunstancias de su producción: interlocutores, tiempo y lugar, etc. Es decir, el discurso por su mayor particularización se distingue y separa de la lengua.

La mayoría de los autores distinguen palabras/frases, lengua/habla, etc. Todorov distingue y opone palabras y frases/discurso. Aquí coincide con los planteamientos de Benveniste, cuando mira a la lengua como el significante, y al discurso como el sentido. "Las palabras adquieren un sentido distinto al combinarse". A este sentido que propone todo discurso, Todorov lo divide en "sentido directo" y "sentido indirecto".

El sentido directo particulariza parcialmente un contexto. El sentido indirecto, el cual hace referencia al "símbolo lingüístico" o a la "síntica del tiempo", está nombrado sobre el sentido directo; él no es un término

no esporádico o marginal del discurso, sino que, por el contrario, está presente en todos los discursos y, en ocasiones, hasta llega a imperar sobre el sentido directo.

Todorov afirma que para encontrar alguna reflexión en el pasado acerca del sentido indirecto, es necesario salir del marco del pensamiento Occidental y penetrar sobre algunas aceveraciones al respecto en la filosofía Oriental (principalmente en el pensamiento hindú).

Ahora bien, se habla de "simbolismo lingüístico" como especificación del simbolismo expresado en los discursos escritos, ya que también existe un simbolismo no lingüístico. Además el lenguaje sólo es un apoyo para emitir los "sentidos indirectos", puesto que ellos no dependen del lenguaje sino del mecanismo mental de "asociación". Así lo simbólico, sea lingüístico o translingüístico, es sólo una de las características de la asociación. Pero esta asociación transferida al discurso es lo que llamamos simbólico, y como tal, como sentido indirecto presente en todo discurso, es a él, y no a otra cosa, a lo que la semiótica debe refutarse. La semiótica, pues, estudia los sentidos indirectos con base en el simbolismo lingüístico.

El simbolismo lingüístico ha sido estudiado, o más bien esbozado, desde dos perspectivas: una que va de Platón a Saussure, y que mira a todo mecanismo de significación como un problema de "motivación", pero sin adentrarse a las significaciones que pueden estar, y están de hecho, más o menos presentes y/o más o menos ausentes.

La otra perspectiva es la de "los románticos", que ven el símbolo como una polisemia infinita de significaciones, y en el signo la presencia unívoca y clara de la significación; además la poética del romanticismo se basaba en mucho sobre un manejo del símbolo. Veimos entonces en ambos enfoques, un escepticismo en los primeros y un extremo simbólico en los segundos.

Todorov se adentra, luego de este ubicar su objeto, sobre una vertiente bipartita e inseparable: el simbolismo y la interpretación; dos mecanismos que no pueden aislarse, y que responden a los dos extremos esenciales de la semiótica: el de la producción (simbólica) y el de la recepción (interpretativa); "... el receptor comprende los discursos, para interpretar los símbolos", de este modo "empezamos por la respuesta, la reacción interpretativa, pero regresamos a la cuestión, planteada por la simbolicidad del texto mismo". 114/

La semiótica, finalmente, será válida siempre y cuando se acerque a la simbólica ( el sentido indirecto ); y no cuando acceda a los problemas de la semántica lingüística, es decir, sobre las cuestiones del signo. Aquí vemos entonces el arribo al que llega finalmente Todorov respecto a una semiótica, y como se aleja ya, en este momento, de una poética mucho más referida a la lingüística.

## V. A MANERA DE SINTESIS

Como lo hemos visto, el punto de arranque de las teorías estructuralistas aquí estudiadas se deben primordialmente a la lingüística planteada por Saussure y a los análisis literarios inmanentes propuestos y desarrollados por los formalistas rusos y Propp.

Estas revolucionan a los estudios anteriores al desvincular al signo lingüístico y a la estructura del texto literario de la psique de su productor y de su circunstancia histórica para rastrear su funcionamiento en sí mismo. De aquí nacen los conceptos de estructura, de procedimiento, de los mecanismos de oposición y semejanza, de las funciones y de la relación de elementos. Todo - ello sólo captable desde dentro, desde una perspectiva inmanente, para lo cual se requiere de una liberación del objeto de estudio (la lengua, la literatura) de su interpretación -y más cuando ésta era y ha sido subordinada- a otras series. Esta es una perspectiva correcta, siempre y cuando se la mire en proceso, es decir, no ahogándola en una interiorización tal que niegue todo tipo de contextualidad. Esta inmanencia es sólo un primer momento, que ahonda los elementos que integran su plano menor (inmanencia) para luego pasar a - - otro plano, su plano mayor, en donde se vinculan las otras series, la intertextualidad y el contexto histórico. Esto, como ya lo hemos visto, se adjudica - promisoriamente o de modo sistemático en los distintos autores aquí presentes: Jakobson encadenando al lenguaje dentro del edificio social; Greimas al mirar el "nivel profundo" de todo relato como una manifestación ideológica de su autor; Barthes en el mismo sentido pero llamándole el "código cultural o de referencia"; Todorov al integrar al lector como esencial para entender lo simbólico, y esto como pauta básica de la semiótica, etcétera.

Saussure y los formalistas liberan sus objetos de estudio, modifican, al replantear en nueva cuenta, todo un pasado de enfoques distintos que pesan siglos. Este replanteamiento cobra vuelo años más tarde, al grado de innovar y servir de modelo a otras ciencias, hasta en el materialismo histórico de un Althusser o en la antropología de un Lévi-Strauss como los hemos visto.

Esta valoración del signo, como integrador sustancial de una estructura y de un procedimiento, crea, desde un primer momento, la necesidad de elaborar - las bases de una nueva ciencia: la semiología (la ciencia de los signos). Hasta aquí las cosas, hasta ese momento intangibles entre Saussure y los formalistas.

tas. Luego vendría Jakobson entre otros, pero que a nuestro parecer y para la teoría literaria tal vez sea el más importante, que sintetizaría ambos en foques.

Jakobson problematiza el ahistoricismo de sus antecesores y liga los estudios literarios a otras series extralingüísticas. De igual modo recubre - de importancia el aspecto semántico, olvidado o secundarizado por los otros dos aspectos del análisis lingüístico: el fonológico y el morfológico.

La "literariedad", esa forma primordial y particular del arte, que conlleva "rasgos pansemióticos" no insertos en la lengua común y que permite al mismo tiempo trasladar su relatar a otros lenguajes: una misma historia puede representarse en unos vitrales, en una novela, o en un film, etcétera. - Aquí se fundamenta con mayor precisión, dentro del Círculo de Praga, la necesidad de una semiótica, de una nueva ciencia que dé cuenta de los correlatos lingüísticos y su interdependencia con la realidad extralingüística. Sin dejar de velar por la independencia del signo lingüístico, cuyos estudios han sido tan afectos a relacionarlos común y mecánicamente, si no es que a reducirlos, a otros conglomerados: fisiológicos, históricos o psicológicos.

Para preservar la autonomía del signo, Jakobson recurrió a la Teoría de la información, esquematizando el cuadro de la comunicación y destacando las funciones que lo conforman. Dentro de ellas, la función poética: cuando el interés del emisor y del receptor se centra en el mensaje mismo, es ahí donde en mayor medida prevalecerá la ambigüedad del referente, y será precisamente esta ambigüedad entre el mensaje y su referente, entre la obra y el mundo, lo que caracterizará por sobre todo al arte. Ahora bien, esta característica del arte, de la literariedad, se consolida en el doble eje: el de la selección y el de la combinación.

Como se ve, ya en Jakobson hay un largo camino de procesamiento: de la lingüística a la teoría de la información y de ahí a la semiótica. Los estructuralistas franceses olvidarán la teoría de la información, y, en cambio, Yuri Lotman y la nueva escuela de semiótica soviética la retomarán. Los estructuralistas franceses seguirán más que nada una línea que va de la lingüística saussureana a una semiótica, dejando a un lado la teoría de la información. Punto central éste que hace a todo proceso de comunicación y sin el cual no hay relación con el contexto de la obra, con el contexto con el receptor, y por ende con el contexto social, que hacen finalmente pertinente o no a toda



obra literaria. No obstante que esta primera formulación de Jakobson, para explicarse la función poética dentro del circuito de la comunicación, no llegue a problematizarse del todo, y descuide, como luego le arremetería Lotman, el proceso dinámico de la comunicación; en la lucha de compresiones y estructuraciones que se produce al relacionarse dos códigos entre sí; dos modelos del mundo, el del emisor y el del receptor. La comunicación nunca es una transmisión pasiva sino una interrelación informativa activa; de aquí que surjan las "traducciones", las recodificaciones de mensajes, las cuales no deben mirarse como fuentes de "ruido", sino como características intrínsecas de la comunicación. De aquí que el modelo de Jakobson nos parezca funcional y unívoco, marginando la posibilidad de que surjan nuevos mensajes en el interior de la cadena emisor-receptor. Este mismo cuadro de la comunicación será reelaborada por Todorov muchos años después, pero, colocando entre la cadena emisor-receptor todo un ir y venir de codificaciones y descodificaciones, de simbolizaciones e interpretaciones, que atañen a la comprensión y al desciframiento de toda obra poética, por su carácter simbólico intrínseco. "Empezamos por la respuesta, la reacción interpretativa, pero regresamos a la cuestión, planteada por la simbolicidad del texto mismo". Aquí ya hay una afinidad entre la comunicación del emisor-receptor propuestas por Lotman y Todorov, en este juego de acciones y reacciones, que se forman en el interior de la secuencia de la comunicación más general de Jakobson. Aunque, desde luego, no estamos aludiendo a igualdades absolutas entre Lotman y Todorov, como ya lo veremos, sino sólo subrayando cómo, en ambos autores, ya se mira al proceso de la comunicación en dinámica y profundidad.

El estructuralismo francés se volca de lleno sobre una lógica de las relaciones: la significación dependerá de la relación de elementos. Dejando a un lado las tesis substancialistas que preconcebían y aseguraban a la significación como algo eterno. La estructura, que es finalmente todo relato, es un compendio de elementos y sus relaciones particulares. La semiótica, <sup>115</sup> que es el arribo final de la ciencia de los signos planteada por Saussure, es para los estructuralistas el estudio de la organización del mundo que realiza el hombre y su modo de concebirlo.

El problema ideológico queda relegado, hasta el plano de un "código primitivo" que puede ser desechado del relato sin perjuicio del texto del cual apud Barthes. Tal vez Greimas, de los estructuralistas, fue el único que le concediera un lugar destacado, al mostrar que en todo relato se encuen

tran dos niveles: uno superficial que es el aspecto sintáctico y otro profundo que da cuenta de la relación existente entre el relato y su medio social e histórico; esta perspectiva que muestra al relator delata su posición ideológica, aunque, en Greimas, pesa aún así una lógica de las relaciones, un proyecto de análisis inmanente.

Esta misma relación de elementos que crean la estructura de todo relato, será la que aborde Brémont y en línea directa a los aportes de Propp, pero en lugar de una linealidad de acontecimientos imperturbables y unívocos, Brémont plantea esta libertad de relaciones que tiene todo relator ante sí, al tener siempre la posibilidad de seguir un desarrollo u otro, dentro de un marco plural de combinatorias. El relato para Brémont es una secuencia lógica, pero siempre referida a realizaciones y acontecimientos de interés humano. Es decir, el relato es un doblete lógico y antropomórfico. A las líneas generales del relato corresponden igualmente las líneas generales del comportamiento humano. Esto es, precisamente, la justificación y el interés de la semiótica, dar cuenta a través del relato de la conducta humana, su equiparable y su espejo.

Si para Brémont el relato se encuentra íntimamente ligado a una estructura lógica, y si la semiótica da cuenta de este ordenamiento lógico para dar finalmente con ciertos rasgos similares entre el relato y la conducta humana por su sentido doblemente antropomórfico, para Barthes el relato, su explicitación, no encontrará mejor método para su estudio que los proyectos metodológicos de la lingüística. Si la lingüística se detiene ahí donde termina la frase, la semiología empieza ahí donde comienza la transfrase; si la lingüística sigue un método deductivo de análisis, no habrá mejor camino para el estudio del relato; si la lingüística se detiene en la frase porque más allá de ella empieza el discurso, el análisis del relato se detiene en el discurso porque más allá de él entramos a los campos de las sociologías, las economías, etc. A tal grado será esta supeditación de la primera semiología de Barthes a las promulgaciones de la lingüística saussureana, que propone a la semiología como sólo una rama de la lingüística.

Luego el mismo Barthes haría una crítica y una reformulación a su primera semiología, y siguiendo el modelo de la comunicación de Jakobson da primordial importancia al "código", esas posibilidades preconcebidas y esas representaciones prefabricadas, que permiten y posibilitan la comunicación entre el narrador y el lector.

Este marco de posibilidades que son los códigos, y que acceden a la comunicación, muestran a un tiempo sus posibles plurales, que tejen y conforman el lector y el narrador, entre ambos se particulariza el texto, se teje el lienzo, que es uno y particular según la variación de lectores y épocas que accedan a ese texto. De igual modo ese texto al relatarlo es producto de la interrelación con otros textos; cada texto se monta y se teje sobre otros textos, en una gama plural de intertextualidades.

Debido a esta textura de códigos e intertextualidades, arribamos a un producto de sentidos, que sólo podemos dar con ellos a través de una lectura simbólica. La simbólica es el único método de acceso al texto que permite dibujar su marco infinito (aunque limitado finalmente) de posibles que contiene todo texto. Todo texto es una trenza formada por cinco códigos; seguir un solo código, es cortar la trenza e inmovilizar el texto. Estos códigos dan cuenta tanto del orden irreversible y lógico del texto (el proairético y el hermeneúti-co) que en mucho son los seguidos por toda una tradición de análisis literario que llega hasta Propp; así como hacen referencia al orden atemporal del texto y su pluralidad (los códigos cultural, semántico y simbólico). Esta reformulación, como lo hemos visto, cortan ya los planteamientos del Barthes primero, más apegado a la lingüística saussureana, y arribando al Barthes más cercano a la semiótica, que en mucho, y como ya lo planteara Todorov años más tarde, es este estudio de los sentidos simbólicos los que justifican finalmente el nacimiento de una semiótica, independiente y formada ya como una ciencia capaz de absorber en su marco de estudios a todas las disciplinas humanas.

La semiótica para Barthes es pues, y particularmente en nuestro seguimiento, ese quinteto de códigos, luego de haber pasado por las formulaciones lingüísticas y de haber encajado finalmente en un relativismo que en mucho es su deducción última de la ficción: un relativismo negado a la ciencia o que, en su defecto, sólo puede accederse al texto de modo indirecto. El placer y lo simbólico parecen los dos últimos espacios que habitó Barthes al final de su vida. De los cinco códigos, el cultural y el simbólico rebasan la immanencia del texto, pasando a los problemas de la ideología y de los sentidos indirectos, el primero de ellos incidiendo en la crítica marxista y que ya apuntara J. Kristeva, y el segundo que ya continuaría Todorov en sus últimos estudios. Los otros tres códigos (el semántico, el proairético y el hermeneúti-co) encajan de lleno en la in-

nencia del texto, aunque el semántico subraye la posición del posible narrador.

Es pues, la semiótica del texto para Barthes un entretrejimiento de cinco códigos, que miran tanto al interior del texto como a su exterior de modo indirecto. Ahora bien, de los cinco códigos, dos de ellos no quedan del todo desarrollados. El cultural que hace referencia a la ideología es secundarizado, al grado que Barthes afirma que puede ser arrancado sin perjuicio del texto. La ideología no es sino un reducto parasitario y en relación directa con la burguesía, que tiende con base en este mecanismo a naturalizar su cultura. No hay más: puede arrancarse, puede obviarse, sin detentar la estructura del texto.

El simbólico que atañe a la pluralidad del texto, a sus sentidos plurales, no es, finalmente, sino ese entrecruzamiento de los cinco códigos, desde los cuales el lector accede a una gama de sentidos o a uno de ellos, según las épocas y las culturas: el texto otorga sentidos distintos a hombres diversos. Ahora bien, y como apunta Todorov, el símbolo atañe directamente a un mecanismo de interpretación. Esta dualidad: simbolismo-interpretación es que deja Barthes sólo configurado y sobre el cual ahondará años más tarde Todorov.

Finalmente el texto al hablar de nosotros mismos, nos vincula a él íntimamente y de ahí nace el placer del texto. Al placer se arriba por la simple lectura, pero una lectura no ingenua que se monta sobre estos cinco códigos. El placer del texto parece el objetivo último de Barthes ---y obviamente el eje motor de todas sus investigaciones: el piso de ellas---, el placer que nace de su conocimiento, de un lector ideal como lo fue Barthes. Ese lector ideal que para serlo se convirtió en escritor, que inventó ficciones sobre ficciones, que intertextualizó y reescribió las escrituras. (Desde otras andanzas, esa intertextualidad y esas reescrituras barthianas, siempre me han remitido, metonímicamente, a las ficciones borgianas.)

Por el lado de Genette, como lo hemos visto, encontramos más bien en sus estudios un apego a la hermenéutica, en sus afanosas distinciones de lo que no es el relato, en las distinciones entre la descripción y el relato, en el desciframiento de preponderancias de una y otro, para proponer finalmente una clasificatoria de literaturas. Hallamos más bien un alejamiento a la semiótica por su mayor apego y afinidad con una hermenéutica; de aquí también su constante revisión de la retórica clásica, y su seguimiento a una historia del análisis literario que llega hasta Valéry y los simbolistas. Sólo los "homologías que las

les" y su "historia estructural de la literatura" (en oposición a su confinamiento sincronismo) pueden otorgar alguna luz a la semiótica, pero en sí su posición es más bien revisionista de una tradición. Es por esto que en él no hay grandes innovaciones y sí síntesis históricas. Este último punto es para mí el sobresaliente de Genette: su posición complementadora y mediadora de extremos, así como un gran recopilador de los análisis literarios de la historia, que parten de Aristóteles, pasan por los simbolistas y llegan hasta los aportes de sus contemporáneos estructuralistas. Es decir, afianza, sintetiza y ubica en el devenir histórico al estructuralismo, retomando sobre todo los aportes de Jakobson y Barthes; más allá de esto hay poco en Genette que pueda integrarse a nuestro seguimiento de la semiótica que surge a partir de la lingüística estructuralista y el formalismo ruso. Más bien sus estudios amplían y sintetizan las tesis de la hermenéutica ya desarrollada primeramente por el pionero Propp, sobre esa secuencia de funciones y acciones que imponen sobre la pregunta y la respuesta todo un espacio dilatorio.

Para Todorov reescribir los cuentos y novelas mediante símbolos, parece que es y ha sido su elucubración principal, que arranca irremediablemente como todo el estructuralismo de las premisas lingüísticas, para dar a lo simbólico, finalmente, el lugar justificatorio y primordial de la semiótica. Al mismo tiempo el surgimiento de la semiótica y por su conexión con lo simbólico, con los sentidos indirectos, denuncia por sí misma, como nueva ciencia fundamentada sobre un vacío que es el pasado histórico de ella, la represión más global y sistemática que se le ha conferido al estudio del mito y el arte en nuestras sociedades.

En un principio Todorov se plantea la posibilidad de construir una gramática universal del relato, que atienda no sólo a la literatura existente, sino que acceda también a preconcebir las literaturas posibles. De igual modo Todorov vuelve su mirada al cuadro de la comunicación de Jakobson, para tener en el enfoque de sus estudios a los dos entes que hacen a lo literario: el narrador y el lector. Estas son las primeras formulaciones de Todorov, que luego, y como lo hemos visto, se encauzarían no ya a una gramática universal sino a una simbolicidad del texto; de igual modo el cuadro emisor-receptor se modifica no ya, como lo planteó Jakobson, a través de la función poética, como factor esencial del análisis del mensaje literario, sino que partirá del mecanismo de simbolicidad y su interpretación, los cuales son los canales naturales de crea-

ción y recepción del texto literario: su captación y su representación, así como, por parte del lector, la interpretación que lleva al símbolo: su desciframiento.

En un principio Todorov, cuando se basa en el cuadro de la comunicación de Jakobson, al mirar al lector y tratar de explicárselo con la misma importancia que el proceso de creación de la obra, va, ante complicada formulación, de la estética (como determinadora de los gustos de una época) al psicoanálisis (como posibilidad de dar con un subconsciente colectivo), para explicarse a la obra en su totalidad: el proceso completo que va de la creación a su recepción, polos que confluyen en la obra con equitativa importancia. Sin olvidar las intertextualidades (las influencias de las literaturas del presente y del pasado sobre una obra dada) y las innovaciones (toda gran obra es agramatical en el momento de su enunciación) que hacen, desde esta perspectiva, posible la clasificación por géneros.

El aspecto simbólico ya lo había retomado Todorov desde su primera gramática universal del relato, cuando ahonda sobre el "aspecto semántico", al anotar que la semántica lingüística deja de lado los sentidos segundos de la significación (lo connotativo, la metáfora), los cuales tienen y han conservado una de las características básicas de lo literario: así como un significante evoca un significado, de igual modo lo simbólico en el texto será cuando un significado simboliza a otro.

La semántica en el texto aborda temas tales como los "elementos coopresentes" que anidan en la conciencia colectiva, que tienen que ver con los gustos, los juicios de valor, la manera de concebir el paso del tiempo, la lógica de las acciones en la causalidad (ya vista esta lógica cuando hemos incurrido en los estudios de Brémont y Genette). De igual modo hay "elementos presentes o ausentes"; tal cual el significante evoca un significado, de igual modo un episodio puede simbolizar una idea, etcétera.

Lo simbólico en el texto puede ser intratextual: una parte del texto designa a otra; o no intratextual: pasamos a ciertas reglas abstractas que determinan el funcionamiento y la estructura del texto.

El aspecto semántico del texto, que en mucho incide con los planteamientos posteriores de Todorov, respecto a una simbólica, habrán sido ya formuladas por él, con base en una "teoría del estilo" sobre las cuales confluían

perspectivas tales como la naturaleza concreta o abstracta del discurso, a través del grado de figuralidad del texto, ya por repetición, por gradación o por antítesis; sabiendo de antemano que en lo literario la figura es elemento sustancial, lo contrario, la no figuralidad, la transparencia, ya nos remiten al texto utilitario o funcional. Es importante también tener presente, que la figura se forma de dos o más palabras copresentes, es decir, se omite una parte de ella, un símil, o su total contrapartida, para representarnos por copresencia esa figura que nos evoca el texto; mucho por ocultamiento (en negación a una transparencia) y que permite a un tiempo la complementariedad del lector. En ese espacio que siempre el texto literario respeta para que el lector, su receptor, habite en él.

Aquí también, desde este plano semántico, entre los elementos presentes, ausentes o copresentes de la obra, inciden aquellas literaturas del pasado o contemporáneas, lejanas o cercanas a su geografía, que perviven en la obra y que deben destacarse para su interpretación.

Este estudio de lo simbólico, y por ende la metodología semiótica de Todorov, trata de erradicar la llana interpretación subjetiva de los sentidos indirectos, la mayoría de los cuales han enganchado con un seguimiento del sentido de la obra y no, por cierto, sobre las condiciones de su nacimiento, sustentado como lo hemos visto en una tríada de elementos, que pueden estar copresentes, o bien ausentes o presentes en el texto.

La poética de Todorov parece que finalmente fuera sólo un intento por independizar a la literatura de su subordinación a otras ciencias, para arribar por último en una semiótica, ya prolífera y desarrollada, como ciencia por excelencia de lo discursivo, es decir, no sólo del discurso con palabras sino de todo aquel sistema de signos de especies diferentes. <sup>116/</sup>

Una característica esencial de la semiótica es el símbolo, y no sólo el signo, sobre el cual se encauza la semántica. Las cuestiones del símbolo han sido relegadas desde la antigüedad aristotélica, a pesar de que en Aristóteles y los estoicos se hagan ciertas alusiones a los "sentidos indirectos", a "lo que no se nombra, nombrándolo". De aquí a las transposiciones pitagóricas y hasta el simbolismo; punto central éste que justifica el surgimiento de la semiótica, a la vez que denuncia este gran olvido de la cultura Occidental.

En este momento Todorov se acerca más a los planteamientos de Benveniste, y se aleja en mayor medida de las formulaciones saussureanas, y de otras cu-

tores; al desligar al discurso de la lengua, al mirar a la lengua como el significante y al discurso como el sentido.

Ahora bien, este sentido puede ser directo o indirecto; el sentido indirecto se monta siempre sobre el directo. Este sentido indirecto no está fincado sobre un mecanismo del lenguaje sino del psiquismo, sobre el mecanismo de la "asociación". Desde este enfoque, Todorov replantea marginalmente al circuito de la comunicación, que iría en una más compleja red que la planteada por Jakobson. Al afirmar: "Empezamos por la respuesta, la reacción interpretativa, pero regresamos a la cuestión, planteada por la simbolicidad del texto mismo".

Es pues, lo simbólico, el punto final y más relevante al que llegamos en nuestro seguimiento del estructuralismo. El estructuralismo, surgido a partir de la lingüística saussureana y su conceptualización del signo y del cuadro de la comunicación de Jakobson, es, en un principio, más una poética referida a la lingüística, sobre las cuestiones del signo, y, por ende, ubicados sus análisis sobre el "mensaje", de tinte formal e inmanente, que sobre los "códigos" y el proceso netamente comunicativo, que acogería a un tiempo tanto al lector y al narrador como al texto mismo. Luego Barthes en su S/Z se abocará no ya primordialmente al mensaje, sino a la madeja de códigos que conforman al texto literario y que permiten la comunicación, haciendo especial referencia a los códigos cultural y simbólico. Este proyecto lo continuaría Todorov al formular toda una teoría del símbolo y su interpretación, desligando al fin el estudio de la literatura de una poética más subsumida en una signíca, y concatenando los estudios literarios a campos más amplios de la cultura y el arte, sobre lo universal de sus esencias: lo simbólico. De igual modo, lo simbólico, por su amplitud, hace estallar a la semántica, imposibilitada de asumir al símbolo, propicia ello mismo el franco distanciamiento entre el signo y el símbolo. La semántica lingüística se detiene en los límites del signo, ahí donde la semiótica comienza.



## VI. EL NUEVO CAUCE: LOTMAN Y LA SEMIOTICA SOVIETICA 117/

Este último apartado será marginal en este trabajo en dos sentidos: uno, porque no creemos que la semiótica soviética sea una continuación directa del estructuralismo, y dos, porque éste no dejará de ser general y sólo informativo; no ahondaremos por tanto en todo el desarrollo y en las principales premisas de la semiótica soviética, pero hemos creído finalmente pertinente abordarlo ya que sí no son directamente una continuación, sí en más de un sentido es la nueva y más amplia vertiente de los estudios semióticos, cuando éstos estuvieron anteriormente en la vanguardia de la lingüística y el estructuralismo.

Tal cual hemos visto cómo la semiótica del estructuralismo queda a partir de los años setentas despejada hasta cierto punto de las premisas saussureanas y formalistas, así la semiótica soviética ha relegado muchos de los puntos que fueron centrales al estructuralismo; por eso es que decimos que la semiótica soviética no sigue una línea directa de evolución con respecto al estructuralismo. Más bien es una continuidad oblicua, que retoma sólo algunos aportes de ellos, y toma en cambio, directa y principalmente, algunos postulados del formalismo ruso y de Jakobson, entretejiéndolos fuertemente con las teorías de la información y la matemática, para subsumir el estudio de la literatura con otras series que, como las artes, el mito y la religión, por su nivel de realización, se hallan igualadas como Sistemas Modelizantes Secundarios.

Lotman sigue una corriente immanente de análisis a semejanza de los autores anteriormente vistos, aunque Lotman no niegue el contenido (como Propp), - aunque no reduzca al arte como un sistema de comunicación (un tanto lo ocurrido con Jakobson), ni se aboque a sistematizar el aspecto morfofuncional del relato (los primeros estudios del estructuralismo), y sí mantenga en un segundo momento del análisis del texto, una interrelación de éste con los sistemas extratextuales (lo cual ocurre por el contrario en los análisis ideológicos y marxistas).

Lotman se basa en el modelo de Jakobson, aunque lo reelabora al argüir que la relación emisor-receptor no es lineal ni unívoca sino plural, al conformarse marginalmente dentro de la cadena de comunicación un racimo de mensajes que se van desprendiendo en el rozamiento de la intermediación, entre la obra y el lector. Lotman se aferra, concretamente, sobre el cuadro de Jakobson, a dos elementos fundamentales: el "código" y el "mensaje" (texto) que son para él el símbolo de la distinción lengua/habla, y más que eso, hacen referencia más directa al

proceso de la comunicación. El código sustituye a la lengua y el mensaje al habla. Este punto de vista de Lotman puede coincidir al menos por su jerarquización con los últimos estudios de Barthes y Todorov, al problematizar dialécticamente las distinciones entre el código del emisor y el código del receptor, distinción y lucha que explica el surgimiento de las traducciones y las reelaboraciones que se dan paralelamente a la transmisión de un mensaje.

En Lotman, a pesar de las distinciones, hay muchos puntos en común así como rectificaciones con respecto al estructuralismo. Por ejemplo, coincide en absoluto con Lévi-Strauss cuando explica que la cultura opuesta a la naturaleza, empieza ahí donde comienzan las reglas; de aquí que la cultura como una estructura de reglas, se asemeje y se pueda explicar a través de la lengua, como un sistema semiótico ordenado de comunicación que sirve para transmitir información. De igual modo, y aquí pensamos en Todorov, Lotman distingue a la poética de la semiótica, arguyendo que la poética se volca en específico sobre el marco de la literatura, cuando la semiótica, como continente de aquélla, es una ciencia de todos los signos, de todos los sistemas de signos procreados por todas las ciencias humanas, del modo como la matemática se ocupa e integra en sí misma a las ciencias de la naturaleza. Con Barthes también hay un fuerte paralelismo, en el momento en que Lotman coloca el proyecto de sus semiótica sobre el estudio de cualquier variedad de semiosis posible, es decir, con el planteamiento translingüístico de Barthes —la moda, la publicidad, el mito—, encuentran eco los Sistemas Modelizantes Secundarios de la semiótica soviética, referentes a las semiosis producidas en un mismo nivel de realización. De igual modo insiste en la básica distinción que debe preverse entre el lenguaje común y el poético, la cual se fundamenta no en el concepto de "literariedad" de Jakobson, sino en las hipótesis de la teoría de la información, dentro de las cuales se proclama que según la proporción de reglas que contenga un mensaje, será el grado de información transmitida. Por otro lado recae en una concepción relativista del arte —a la manera de Barthes— cuando escribe, por ejemplo, que la recepción del mensaje dependerá del código que lo capte, así la pintura rupestre, la cual en sus orígenes tenía una exclusiva función ritual, ahora, en cambio, se le concatena en las historias universales del arte; lo mismo podemos pensar del vaivén del periodismo, que se le inscribe ora en el discurso utilitario ora en el literario; la concepción de arte, pues,

tendrá que ver con el sistema semiótico o código cultural prevaleciente.

Asimismo hay relaciones con otros autores: con Kristeva en la manera de captar a la semiótica, como una ciencia autocrítica y crítica de la ciencia, como una capacidad de reflexión sobre los modos humanos de construir y transmitir el conocimiento, para lo cual la semiótica ha tenido que esperar su momento en la evolución del pensamiento para instalarse con todo su vigor. Con Foucault en la manera de concebir el cambio de toda cultura en paralelismo con un cambio de los sistemas signícos, es decir, que las relaciones que guardan las cosas y los textos con el signo son las mismas. Lotman a pesar de mirar a la cultura como comunicación, no coincide con las corrientes semióticas que quieren abocarse única y específicamente a los sistemas construidos con la intención de comunicar (tesis sostenidas por L.J. Prieto, Buysens, Martinet, entre otros), Lotman reelabora sus tesis al afirmar que todo fenómeno cultural es significativo, aunque no haya sido producido con la intención de comunicar -desde el vestido hasta lo culinario, etc.-. Por otra parte ensancha su marco teórico al incorporarle los planteamientos de un Abraham Moles y su Teoría de la información, al afirmar que la información transmitida no dependerá de la cantidad de datos sobre un fenómeno ni de la inteligibilidad de ellos, sino de su contenido inesperado, de la función de improbabilidad que una información contenga.

Tal cual hemos anotado líneas antes, no ahondaremos mayormente en todas las tesis de la semiótica soviética, pero no podemos dejar de anotar, aunque sea de manera muy puntual, los aportes de otros autores soviéticos que, junto a Lotman, han enriquecido el campo de la semiótica. Así está Ivanov y sus estudios sobre la "traducción automática", Gik'alo y Hiperidij que se han dedicado

do a consolidar la ciencia de los signos; Todorov sobre el sistema modelizante del signo, Avernicer y Mine sus elucubraciones sobre el concepto de texto, etcétera.

Ahora veamos algunos de los puntos centrales de la teoría de Lotman que, como lo hemos dicho, se fundamentan en la matemática, la teoría de la información, en ciertos criterios de la poética misma para insertar y consolidar finalmente sus estudios en una semiótica más amplia, que ve a toda cultura como un sistema de signos, y, a todo signo, como la base de cualquier conocimiento, el piso sobre el cual se asienta toda expresión humana, ya sea que ésta se realice con la intención de comunicar o no.

Si el hombre es cultura, y la cultura, opuesta a la naturaleza, es regla y es signo, la semiótica de Lotman atiende a lo cultural y, por ende, a toda ciencia humana. Toda acción y todo pensamiento que el hombre realice o haya realizado se fundamenta en una semiosis, entender esta semiosis es descubrir al hombre y dar con la vida.

Lotman equipara el campo de estudios de la semiótica con la matemática, una en el campo de las ciencias humanas la otra en el campo de las ciencias naturales. Asimismo la matemática como un sistema de signos entra en el campo de los estudios de la semiótica a la vez que la semiótica se basa en los principios de la matemática; es decir que, para Lotman, la semiótica y la matemática son los dos núcleos centrales de todas las ciencias, desde ellos se ramifican todos los conocimientos tanto humanos como naturales, a la vez que estas dos ciencias guardan relaciones de complementariedad.

Las investigaciones de Lotman, en un principio, se proyectan casi de lleno sobre la literatura y, desde ese momento, es notorio en él la necesidad de dar un rigor científico a sus estudios, implementándoles para el caso los aportes de la teoría de la información y la cibernética. De este modo introduce desde sus inicios conceptos como el de "ruido": cualquier perturbación en la información (que van desde las informaciones no completadas del todo en el texto, hasta las cuestiones de una censura extratextual); la "redundancia": lo iterativo informa menos y viceversa; la "improbabilidad" en el desarrollo del mensaje, que siempre redundo en una mayor información, etcétera.

Esta semiótica del texto literario, y por su riguroso fundamento científico, lleva a Lotman a formular las bases de una semiótica más general, capaz de introducirse dentro de cualquier sistema de signos, todavía más, de acuerdo

el estudio del sistema de sistemas, es decir, sobre la cultura, desarrollando en adelante una tipología de las culturas, con base en conceptos de información, comunicación y memoria (mensaje, emisor-receptor, códigos). "La cultura, esa información no hereditaria que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas". La cultura pues, y finalmente, nos habla de todo el desarrollo humano. La historia de las sociedades es la historia de la lucha por la memoria. Y la memoria que es esa creación colectiva y que integra y da coherencia a las sociedades, será, ni más ni menos, y en toda su amplitud, el objetivo de toda semiótica.

Lotman, y ya ubicada su semiótica sobre la cultura, parte desarrollando una tipología de las culturas, tomando en consideración los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, etc. Ya que para Lotman existe una total semejanza entre el lenguaje y la cultura, y ya que ambos son finalmente un sistema de signos, Lotman subdivide los lenguajes de toda cultura en tres niveles:

a) Lenguajes naturales: la lengua rusa, el español, etc.

b) Lenguajes artificiales: los lenguajes científicos, los códigos de las carreteras, los sistemas militares, etc.

c) Lenguajes secundarios: el arte, el mito, la religión.

Los lenguajes secundarios no están jerarquizados por debajo de los naturales; Lotman los llama secundarios por crear su modelo de acuerdo a los naturales.

Lotman y la semiótica soviética se abocan principalmente al estudio de los Sistemas Modelizantes Secundarios: el folklore, el mito, la religión, el cine y, sobre todo, la literatura. Ven al arte en general como una estructura mucho más compleja que los lenguajes naturales, en este sentido y de acuerdo a la teoría de la información, su capacidad de transmitir informaciones es mayor, y también, y por este motivo, tienden a romper la automatización, la cual se fundamenta básicamente por la repetición, por la redundancia, modalidades tan afectas a los lenguajes naturales y a los artificiales. El arte pues, será una proporcionada combinación de informaciones esperadas e inesperadas, un equilibrio entre la tradición y la innovación, cuando en no pocas ocasiones abunda lo inesperado, la invención fortuita y el resquebrajamiento de la tradición anterior.

Para Lotman es sumamente importante considerar tanto al emisor como al receptor, pero no como entes aislados, cada uno colocado a un extremo de la cadena de la comunicación, ni tampoco considerar a la comunicación como lo dado, - entre un ser activo y otro pasivo, sino como una gama de interrelaciones que se dan en la dinámica de todo proceso comunicativo. Es sobre esta dinámica que realza el concepto de "código", factor ya considerado por Jakobson pero que Lotman problematiza, al grado que lo incorpora en esa dialéctica que ocasiona toda relación de dos códigos en adelante, engendrando características tales como las "traducciones", las interpretaciones, las recodificaciones de mensajes, etc.; - considerando estos factores no como productores de "ruido" sino como elementos inherentes a todo proceso comunicativo. Desde esta perspectiva plantea el problema de la "aberrancia", es decir, la deshomogeneidad que se produce siempre al enfrentar dos códigos, esta dialéctica no acusa finalmente otra cosa que estrategias sociales de dominación, cuando, por ejemplo, se interrelaciona un código restringido por parte del destinatario y otro elaborado y desarrollado por parte del emisor.

La cultura concebida como una tensión estructural entre polos, que siempre se manifiesta como una lucha entre códigos dinámicos y estáticos, plurales y unívocos, entre sistemas que tienden a permanecer y sistemas que se encauzan al cambio, entre códigos heterogéneos que vitalizan a toda cultura y códigos homogéneos que mantienen a la cultura en su autoconciencia, derivan para Lotman en una teoría jerárquica de los códigos. Códigos dominantes y de subordinación. Así Lotman apunta que es posible descubrir un solo código dominante en un grupo de textos provenientes de una misma época y de un mismo lugar. Este código dominante de Lotman incide, aunque más bosquejado y más detectado, con el "código cultural" de Barthes.

La semiótica de Lotman, en síntesis, halla paralelismos con el análisis estructural, al mirar a la obra como un todo orgánico y relacional, aunque Lotman no sea reduccionista ni en uno ni en otro sentido, ni reduzca el texto a sus puros elementos internos, ni se aboque totalmente a sus elementos extratextuales, todos inciden en la dinámica del texto. Esta perspectiva dinámica y este proyecto no reduccionista colocan a Lotman en un lugar destacado dentro de los estudiosos del análisis del relato. No obstante que Lotman no reduzca sus análisis hacia el interior o al exterior de la obra, sí mira una jerarquía de niveles que van del interior de la obra hacia sus relaciones extratextuales, es decir,

cir, Lotman insiste en la imperiosa necesidad de dar primero con la estructura poética de la obra para de allí pasar a las relaciones extratextuales más pertinentes que el texto evoque. Esta concepción es consecuente con la idea de que el texto es un todo orgánico y relacional. Esta perspectiva lo coloca a la vez más cercano a la teoría estructuralista, y lo aleja, aunque no absolutamente, de las tesis ideológicas y sociológicas, o bien psicológicas (de un Arnheim por ejemplo).

Es pues, la semiótica soviética, y la de Lotman particularmente, un proyecto de ciencia integracional que abarca y retoma a la antropología social, la etnografía histórica, el análisis del contenido, la poética, la crítica del arte, la teoría de la información y la matemática, para penetrar al estudio de las ciencias sociales y humanas por el lado de su dimensión significacional. Su propia dimensión, organización y apertura nos muestran, con evidencia, un nuevo aliento al estudio del relato, hasta cierto punto ya sofocado por el estructuralismo.

## VII. CONCLUSIONES

1. Con Peirce y con Saussure se inician las investigaciones semióticas, aunque el primero abocado en una línea lógico-filosófica y el segundo en la lingüística, son ellos los pioneros de este nuevo proyecto de ciencia. A pesar de encontrar referencias desde Platón y Aristóteles, pasando por San Agustín, los estoicos y Locke, son Peirce y para nosotros Saussure, particularmente, los iniciadores.
2. Otra corriente de pensamiento determinante de la semiótica literaria, por sus teorías inmanentes, es el formalismo ruso.
3. Jakobson es la síntesis del formalismo ruso y las teorías de Saussure, que fungiría como puente entre éstos y el estructuralismo francés.
4. Con el estructuralismo francés se desarrollan conspicuamente las teorías anteriores, llevándolas hasta su plenitud y sofocamiento a un tiempo, o, en todo caso, abriendo nuevas vertientes que, a nuestro parecer, ya se extrapolan, a finales de los setentas, en cuestiones lógicas y psicoanalíticas, alejándose hasta cierto punto de una semiótica. (Aunque Christian Metz <sup>118/</sup> aduce que el psicoanálisis, ciencia interpretadora por excelencia de lo simbólico, es un sistema traductor emparentado estrechamente con la semiótica.) Una excepción sería Todorov y su proyecto de una simbólica del texto artístico, que en mucho podría ser un proyecto complementador a la semiótica soviética.
5. La semiótica soviética del relato es hasta ahora la corriente más prolífera que integra en su campo de estudio, jerárquicamente, a todas las series sociales: del mito, del arte, de la ciencia; no negando ninguna ni reduciendo el texto a sus manifestaciones externas o internas, y ubicando a la literatura en igualdad de condiciones con las demás artes, con el mito, con la religión y con el estudio más global de la cultura, desde la cual se pueden prever los aportes muy significativos que saldrán a la luz en un futuro, y que toda nueva formulación de una semiótica del texto artístico deberá tomar en cuenta.
6. Asimismo esta idea no es universalista de un arte y una cultura, por lo general eurocentrista, sino que tiende a particularizar épocas y regiones, logrando con esto una independencia para la consolidación de una cultura nacional y un seguimiento de las manifestaciones colectivas de una sociedad en particular.
7. A la semiótica se le mira entrelazada en todas las manifestaciones culturales, artísticas, religiosas, en el nivel de los sistemas modelizantes secundarios, sin embargo el arte, y para nuestro caso la literatura, a di-



ferencia de los otros Sistemas Modelizantes Secundarios, no es popular, nunca ha sido producto de una colectividad --excepto cuando una parte de ella se -- transmitió a través de una tradición oral de la literatura--, sino de un grupo de individuos, para el caso escritores o lectores, mínimo. Esta diferencia -- proclama una clara distinción respecto a las otras manifestaciones, lo cual -- justifica que la semiótica se engarce a una cultura más general, pero por -- otra parte la literatura justifica una mirada distinta, que en su libertad, -- mantiene paradójicamente un nivel de reglas mayor con relación a los otros -- Sistemas Modelizantes Secundarios, y que incide con el postulado de la teoría de la información: a mayor número de reglas mayor comunicación. De ese modo la marginación del arte dentro de una colectividad dada, delata por sí misma el grado de automatización perceptiva o no que guarda una sociedad, guiada -- desde el poder y la difusión que un Estado admite y apoya. 119/

8. Uno de los puntos centrales, olvidado hasta cierto punto por los primeros postulados semiológicos, es la toma de conciencia de la semiótica respecto al lector, que ya formula Todorov en sus últimos estudios, y también Lotman, a -- visualizar la dinámica y la dialéctica de códigos, que se produce en toda co- munciación. De igual modo es importante considerar las cuestiones relativas a la producción editorial y sus mecanismos de difusión y distribución, que, y como apunta J. Kristeva, determinan en la actualidad los gustos colectivos de una literatura.

9. Por último coincido con Barthes, en el mirar a la literatura como un ente ficticio, y por tanto relativo a un detallado análisis científico, y desde esta perspectiva doy la bienvenida a todo estudio que proclame el acercamiento -- al texto y por ende a la cultura y al hombre, y desde aquí cuando todo esto -- sirva a un nuevo género o literatura, que patentiza su particularidad al ser -- un tejido de textos, de una literatura sobre literaturas, y que es en última -- instancia todo el devaneo, a mi parecer y en relación a la literatura, que se ciente sobre los estudios literarios: la creación de un género literario, que se monta sobre la ciencia y la ficción, para crear una nueva literatura.

## VIII. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTHUSSER, Louis, "Crítica y autocrítica", en El viejo topo, núm. 5, Barcelona, febrero 1977.
- BONET, Carmelo, La crítica literaria, Ed. Nova, Argentina 1976.
- BARTHES, Roland, S/Z, Ed. Siglo XXI, México 1980.
- , "De l'oeuvre au texte", Reveu d'Esthetique 3, París 1971.
- , Roland Barthes por Roland Barthes, Ed. Monte Avila, Caracas 1978.
- , Sade, Fourier, Loyola, Ed. Monte Avila, Caracas 1977.
- BUXO, José Pascual, Introducción a la poética de Roman Jakobson, Ed. UNAM, México 1978.
- CARPENTIER, Alejo, Tientos y diferencias, Ed. Calicanto, Argentina 1976.
- COURTÈS, J., Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, Ed. Mame, París 1973.
- ERLICH, Víctor, El formalismo ruso, Ed. Seix Barral, Barcelona 1974.
- ECO, Umberto, Lector in fabula, Ed. Lumen, Barcelona 1981.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, La manipulación de las conciencias, Deslinde 40, UNAM, México 1977.
- GIMENEZ, Gilberto, Linguística, semiología y análisis ideológico de la literatura, Ed. Grijalvo, México.
- GONZALEZ, César, "Roland Barthes o la pasión por el lenguaje", en Perspectiva núm. 3, Ed. UNAM, septiembre 1980.
- GENETTE, Gérard, "Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Argentina 1970.
- , Figures I, Le Seuil, París 1969.
- COUDMARI, Lucien, Para una sociología de la novela, Ed. Ciencia Nueva, Madrid 1967.
- JAKOBSON, Roman, Questions de poétique, Ed. du Seuil, París 1973.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Ed. Cerezo, Madrid 1976.
- EPENETZ, Julio, "L'écriture et la production du sens", en Essais de sémiotique, París 1970.
- LEVI-STRAUSS, Claude, Tristes trópicos, Ed. Eudeva, Argentina 1966.

- \_\_\_\_\_ y PROPP, Vladimir, Polémica Claude Lévi-Strauss-Vladimir Propp. Ed. Fundamento, Madrid 1972.
- LOTMAN, Yuri, Estructura del texto artístico, Ed. Itsmos, Madrid 1978.
- \_\_\_\_\_ Semiótica de la Cultura, Ed. Cátedra, Madrid 1979.
- LUKACS, George, Théorie du Roman, Gonthier (Bibliothèque Médiations), París 1963.
- METZ, Christian, Psicoanálisis y cine, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
- MOLES, Abraham, Théorie de l'information et perception esthétique, Ed. Flammarion, París 1958.
- NETHOL, Ana María, Ferdinand de Saussure, Ed. Siglo XXI, México 1977.
- PRIETO, Luis J., Mensajes y señales, Ed. Seix Barral, Barcelona 1967.
- \_\_\_\_\_ , Pertinencia y práctica, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- PIZARRO, Narciso, Análisis estructural de la novela, Siglo XXI. Madrid 1970.
- \_\_\_\_\_ , Metodología sociológica y teoría lingüística, Ed. Comunicación, Madrid 1979.
- PUIG, Luisa, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, Ed. UNAM, México 1978.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Estética y marxismo, Ed. ERA, México 1970.
- SARTRE, Jean Paul, Situations!, Ed. Gallimard, París 1947.
- TODOROV, Tzvetan, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Ed. Siglo XXI, México 1978.
- \_\_\_\_\_ , La descripción de la significación en la literatura, Ed. Tiempo contemporáneo, Argentina 1970.
- \_\_\_\_\_ , Poética, Ed. Losada, Argentina 1975.
- \_\_\_\_\_ , La literatura fantástica, Premia Editores, México 1980.
- \_\_\_\_\_ , "El último Barthes", en Vuelta 56, México, julio de 1981.
- \_\_\_\_\_ , Théories du symbole, Editions du Seuil, París 1977.
- \_\_\_\_\_ , Symbolisme et interprétation, Editions du Seuil, París 1978.
- TORRELLA, A., Heurística semiótica propositiva, Ed. Fernando Torvet, Valencia 1973.

TROTSKY, León, Literatura y revolución, Juan Pablos Editor, México 1972.

VARIOS, Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo,  
Argentina 1970.

WELLEK, Rene y Austin Warren, Teoría de la literatura, Ed. Gredos,  
Madrid 1969.

YLLERA, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Alianza  
Editorial, Madrid 1974.

### Pies de página

- a/ Esta clasificación de lenguajes que tomamos de la Escuela de Semiótica de Tartu y que nos parece clarificadora, llaman al arte y la literatura: "sistemas secundarios", no porque lo sean respecto a la lengua natural, - "sino que se sirven de ella como material, como modelo. Es decir, a partir de los lenguajes naturales se conforman los sistemas culturales". (Jorge Lozano, en la Introducción al libro de Yuri Lotman y la Escuela de Tartu, Semiótica de la Cultura, Ed. Cátedra, Madrid 1979, pág. 24.)
- b/ Por ejemplo, la estructura lingüística hace abstracción del material lingüístico, se vuelve independiente y se transfiere a un círculo progresivamente creciente de fenómenos que, en el Sistema de las comunicaciones humanas, empiezan a comportarse como lenguas y por ello se toman en elementos de la cultura.
- c/ Yuri Lotman, Semiótica de la Cultura, Ed. Cátedra, Madrid 1979, pág. 92.
- 1/ Respecto a las anteriores teorías literarias, véase el libro de Carmelo Bonet, La crítica literaria, Ed. Nova, Argentina 1976.
- 2/ Grupo ruso-checo formado en Praga en 1926, a imagen del Círculo moscovita.
- 3/ Véase, de los mismos autores, la síntesis de sus trabajos en Teoría de la literatura, Ed. Gredos, Madrid 1969.
- 4/ B. Eichenbaum, en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, selección realizada por T. Todorov, Ed. Siglo XXI, México 1978, pág. 54.
- 5/ T. Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., pág. 16.
- 6/ Basta en la filosofía marxista de un Althusser hallamos esta definición, que sólo en ciertos aspectos: "... en la conjuntura de los entes sociales

Francia, no solamente flirteé ocasionalmente con la terminología estructuralista, sino que me serví de ciertos aspectos del estructuralismo (...) el estructuralismo de un Saussure me ha ayudado a comprender y defender esta postura: pero jamás he caído en la ideología estructuralista de la combinatoria." (Louis Althusser, "Crítica y autocrítica", en El viejo topo, núm. 5, febrero de 1977, Barcelona, pág. 4.)

7/ Jean Piaget, El estructuralismo, Ed. Proteo, Argentina 1968, pág. 10.

8/ Ana María Nethol, Ferdinand de Saussure, Ed. Siglo XXI, México 1977, págs. 26 y 27.

9/ Respecto a este último punto, el análisis de la moda (y para deslindar los extremos barthianos), Luis J. Prieto ha señalado que para hablar de signo, es necesario que éste se produzca bajo la estricta intención de comunicar, bajo la convención de un productor y un receptor, en los demás casos, como en el caso de la moda, lo que tenemos son "síntomas" comunicativos. (Vease Luis J. Prieto, Mensajes y señales, Ed. Seix Barral, Barcelona 1967.)

10/ Ana María Nethol, Ferdinand de Saussure, op. cit. pág. 37.

11/ Luisa Puig, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, Ed. UNAM, México 1978, pág. 62.

12/ Roland Barthes, S/Z, Ed. Siglo XXI, México 1980.

13/ Hacemos alusión al término "serie" como un sistema de elementos estructurales que conforman a todo discurso, pero a este discurso en relación con otros discursos (sean éstos literarios, sociales, históricos, políticos), es decir, a la obra vista desde su intertextualidad.

- 14/ J. Kristeva, "Sémanalyse et production du sens", en Essais de sémiotique, París 1969.
- 15/ Ana Ma. Nethol, Ferdinand de Saussure, op. cit., pág. 26.
- 16/ A.J. Greimas, en Ferdinand de Saussure, ibid, pág. 117.
- 17/ Claude Lévi-Strauss, Tristes trópicos, Ed. Eudeva, Argentina 1966.
- 18/ A.J. Greimas, op. cit., págs. 126 y ss.
- 19/ Literariedad: neologismo instaurado por Jakobson para distinguir el discurso poético de la literatura en general.
- 20/ León Trotsky, Literatura y revolución, Juan Pablos Editor, México 1972.
- 21/ José Pascual Buxó, Introducción a la poética de Roman Jakobson, UNAM, México, 1978, pág. 23.
- 22/ Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, Ediciones ERA, México 1970, págs. 211 y ss., y Víctor Erlich, El formalismo ruso, Seix Barral, Barcelona 1974.
- 23/ José Pascual Buxó, op. cit. pág. 24., quien lo toma a su vez de R. Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie" en Questions de poétique, Editions du Seuil, París 1973.
- 24/ B. Eichenbaum, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., pág. 22.
- 25/ R. Jakobson, en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., pág. 7.
- 26/ Escuela de Lingüística prevaliente hasta los comienzos de nuestro siglo, principalmente representada por Yuri Bráguin, para quien la psicología

permitía la superación de ciertas premisas lógicas, hasta ese momento vi-  
gentes, al relacionar la lengua con el pensamiento y descubrir esa co-  
rrentada espiritual del proceso lingüístico. Esta escuela también mere-  
ció la crítica de Saussure, por su énfasis en el aspecto "normativo" de  
la lengua.

- 27/ El "futurismo" estuvo estrechamente ligado a las proposiciones del "cu-  
bismo", como reconoció Jakobson (Questions de poétique, Seuil, París -  
1973, págs. 25-30), es decir, un predominio del sonido en el poema, prio-  
ridad a la función del arte, etcétera.
- 28/ T. Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., -  
pág. 16.
- 29/ B. Eichenbaum, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit.,  
pág. 29.
- 30/ Ibid, pág. 31.
- 31/ Ibid, pág. 32.
- 32/ Ibid, pág. 35.
- 33/ Véase V. Propp, Morfología del cuento, Ed. Fundamentos, Caracas 1971.
- 34/ Lévi-Strauss y Propp, Polémica Claude Lévi-Strauss-Vladimir Propp, Ed. -  
Fundamentos, Madrid 1972, págs. 23-24. Tomado a la vez de Luisa Puig, -  
op. cit., pág. 18. El subrayado es nuestro.
- 35/ Ana María Bethel, op. cit., pág. 20.
- 36/ B. Eichenbaum, op. cit., págs. 47-48.



- 37/ Pascual Buxó, op. cit., págs. 3-4.
- 38/ No ahondaremos aquí mayormente en la teoría de la información, la dejaremos para ver algunos de sus principios más importantes en el capítulo que dedicaremos a Lotman y la semiótica soviética.
- 39/ R. Jakobson, Poétique, Editions de Seuil, París 1973, pág. 57.
- 40/ Ibid, Pág. 57. (El subrayado es nuestro).
- 41/ Alicia Yllera, Estilística, poética y semiótica literaria, Alianza Editorial, Madrid 1974, pág. 74.
- 42/ Alicia Yllera, op. cit., pág. 49.
- 43/ Ibid, pág. 50.
- 44/ Luisa Puig, op. cit., pág. 71
- 45/ Gilberto Giménez, Linguística semiología y análisis ideológico de la literatura, Ed. Grijalvo, México, pág. 295.
- 46/ G. Giménez, op. cit., pág. 292.
- 47/ J. Courtés, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, Nane, París 1973.
- 48/ G. Giménez, op. cit., pág. 296.
- 49/ A. Yllera, op. cit., pág. 61.
- 50/ G. Giménez, op. cit., pág. 297.
- 51/ G. Ençabert, "La topica de los posibles narrativos", en Julio E. Díaz

tural del relato", Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1970., pág. 109.

52/ A. Yllera, op. cit., pág. 65.

53/ C. Brémond, op. cit., pág. 90.

54/ C. Brémond, Ibid, pág. 109.

55/ Roland Barthes, Introducción al análisis estructural del relato, Ed. Tiempo contemporáneo, Bs. As., 1970, pág. 9.

56/ G. Giménez, op. cit., pág. 274.

57/ Luisa Puig, op. cit., pág. 103.

58/ R. Barthes, op. cit., págs. 14-15.

59/ R. Barthes, Ibid, pág. 20.

60/ R. Barthes, Ibid, pág. 36.

61/ Ibid, pág. 37.

62/ Aquí estamos hablando básicamente de su libro S/Z (Ed. Seuil, París 1970); obra en la cual Barthes fundamenta sus nuevos acercamientos al texto, y que continuaría hasta su último día de vida.

63/ Alicia Yllera, op. cit., pág. 89.

64/ César González, "Roland Barthes o la pasión por el lenguaje", en Perspectiva, núm. 3, UNAM, septiembre de 1969, pág. 25.

65/ Roland Barthes, "De l'oeuvre au texte", Revue d'Esthétique 3, París 1971.

- 66/ César González, op. cit.
- 67/ R. Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes, Ed. Monte Avila, Caracas
- 68/ R. Barthes, Sade, Fourier, Loyola, Ed. Monte Avila, Caracas 1977, pág.11.
- 69/ T. Todorov, "El último Barthes", en Vuelta 56, México, julio de 1981, pág. 4.
- 70/ G. Giménez, op. cit., págs. 285 y ss.
- 71/ J. Kristeva, citada por César González, op. cit., pág. 24.
- 72/ T. Todorov, "El último Barthes" op. cit., pág. 5.
- 73/ R. Barthes, R. Barthes por R. Barthes, op. cit., pág. 78.
- 74/ Ibid.
- 75/ T. Todorov, El último Barthes, op. cit., pág. 5.
- 76/ Ibid, pág. 4
- 77/ Gérard Genette, Figures I, Le Seuil, París 1969.
- 78/ Gérard Genette, "Fronteras del relato" en Análisis estructural del relato, op. cit., pág. 193.
- 79/ Véase de Georg Lukács, La novela histórica, Ed. ERA, México 1968.
- 80/ G. Genette, op. cit., pág. 204.
- 81/ G. Genette, op. cit., pág. 203.

- 82/ G. Genette, Figures I, op. cit., pág. 167.
- 83/ A. Yllera, op. cit., pág. 95. El subrayado es nuestro.
- 84/ Pueden consultarse al respecto: Narciso Pizarro, Metodología sociológica y teoría lingüística, Ed. Comunicación, Madrid 1979; y Luis J. Prieto, Pertinencia y práctica, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- 85/ Tomachevsky, "Teoría de la literatura de los formalistas rusos", op.cit.
- 86/ Puede consultarse al respecto la obra de Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Ed. Gredos, Madrid 1976. Kayser distingue tres formas de relato: de personaje, de espacio y de acción.
- 87/ T. Todorov, "El análisis estructural del relato", op. cit., pág. 169.
- 88/ T. Todorov, Ibid, pág. 174.
- 89/ T. Todorov, "El análisis estructural del relato", op. cit., pág. 185.
- 90/ Luisa Puig, op. cit., pág. 38.
- 91/ Recomendamos para el caso una de las últimas obras de Umberto Eco: "Lector in fabula", Ed. Lumen, Barcelona 1981.
- 92/ T. Todorov, La descripción de la significación en la literatura, pág. 108.
- 93/ T. Todorov, Poética, Ed. Losada, Argentina 1975, pág. 87.
- 94/ T. Todorov, "Poética", op. cit., pág. 41.
- 95/ T. Todorov, "La literatura fantástica", Premio Editora, México 1980, pág. 9.

- 96/ J.P. Sartre, Situations I, Ed. Gallimard, París 1947.
- 97/ T. Todorov, "La literatura fantástica", op. cit., pág. 135.
- 98/ Ibid, pág. 21.
- 99/ T. Todorov, "Poética", op. cit., pág. 125.
- 100/ T. Todorov, Ibid, pág. 123.
- 101/ George Lukács, Théorie de Roman, Gonthier (Bibliothèque Médiations), París 1963.
- 102/ Lucian Goldmann, Para una sociología de la novela, Ed. Ciencia Nueva, Madrid 1967.
- 103/ T. Todorov, "La literatura fantástica", op. cit., pág. 118.
- 104/ Yuri Lotman, Semiótica de la cultura, Ed. Cátedra, Madrid 1979.
- 105/ T. Todorov, "Poética", op. cit., pág. 126.
- 106/ Ibid, pág. 120.
- 107/ T. Todorov, "El análisis estructural del relato", op. cit., pág. 190.
- 108/ T. Todorov, "La literatura fantástica", op. cit., pág. 123.
- 109/ T. Todorov, Ibid, pág. 21.
- 110/ Ibid, pág. 21.

Ed. du Seuil, París, 1977 y 1978 respectivamente.

111/ Luis J. Prieto, Pertinencia y poética, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, pág. 15.

112/ T. Todorov, Théories du Symbole, op. cit., pág. 28.

113/ Citado por T. Todorov, "Theorie du Symbole", op. cit., pág. 30.

114/ T. Todorov, "Symbolisme et Interpretation", op. cit., pág. 18.

115/ A lo largo de este trabajo hemos venido haciendo referencia indistintamente tanto al concepto de semiótica como al de semiología como sinónimos. Las diferencias, que no son las nuestras, entre ambos conceptos, vienen haciendo alusión a la semiología de acuerdo a los planteamientos de Saussure de base lingüística; y de semiótica a las tesis presentadas por la escuela anglosajona, principalmente de Peirce, y con un fuerte fundamento lógico-filosófico.

116/ Al respecto no nos queda sino citar textualmente al gran ausente de nuestro trabajo: Ch.S. Peirce; quien, aunque desligado de una tradición lingüística y con menos bases metodológicas, nos dice más o menos lo mismo desde principios de nuestro siglo: "Yo soy (...) un pionero o al menos un explorador en la actividad de clarificar o iniciar lo que yo llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis. Nunca me ha sido posible emprender un estudio, sea cual fuere su ámbito, las matemáticas, la moral, la metafísica, la gravitación, la termodinámica, la óptica, la química, la anatomía, la astronomía, los hombres y las mujeres, la psicología, la fonética, la cronología, la historia de las ciencias, el vino, la meteorología, sin conectarlo cada un estudio semiótico". (A Tordeyo, Hacia una semiótica pragmática, Ed. Fernando Torres, Valencia 1978.)

117/ En este apartado nos basamos exclusivamente en un Seminario expuesto por el Dr. Adolfo Sánchez-Vázquez: "La semiótica de Yuri Lotman", impartida en la UNAM, en abril y mayo de 1981. Así como en dos libros: Semiótica de la cultura y La estructura del texto artístico de Y. Lotman.

118/ Véase el libro de Christian Metz, Psicoanálisis y cine, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979.

119/ Véase el libro La manipulación de las conciencias, de Hans Magnus Enzensberger, Deslinda 40, UNAM, México 1977.

UNAM . . . UNAM  
D. G. B.  
TESIS DONADA POR

16  
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofia y Letras  
TESIS DONADA POR  
D. G. B. - UNAM

ANALISIS ESTRUCTURAL DEL CUENTO "ORO, CABALLO Y HOMBRE"

DE RAFAEL FELIPE MUNOZ

T E S I S I N A  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA  
HISPANICAS

P R E S E N T A

CATALINA SANTANA FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA

CONSEJO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA



## Prólogo

El presente trabajo está dividido en dos partes. La primera es un bosquejo del momento histórico-literario que nos ayuda a enmarcar la vida y obra de Rafael Felipe Muñoz. En especial se analiza la narrativa del siglo XIX, los rasgos comunes de la novela de la Revolución Mexicana y las características más generales de la obra de Rafael F. Muñoz. Los trabajos de análisis, como la segunda parte de esta tesina, no son muy frecuentes: son trabajos que corresponden a un momento de transición hacia la aplicación de métodos distintos a las tareas escolares; por eso he sentido que se requiere también una introducción histórica tradicional que sea un panorama general donde se inscriba el ejemplo analizado dentro del proceso de la literatura vista como historia. El análisis pone de relieve tanto los rasgos generales del estilo que corresponden a convenciones de todo tipo en la literatura de la época (por ejemplo el estilo predominantemente denotativo, ágil, periodístico, que aumenta la verosimilitud de textos que fingen ser crónicas testimoniales) como los rasgos particulares de estilo, que en este trabajo han sido tratados, cuando reaparecen en otros cuentos, como "constantes" estilísticos.

La segunda parte se centra en el análisis del cuento Oro, caballo y hombre de Muñoz. El enfoque que utilicé se basa en el libro de la doctora Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario. Esta parte se divide en varias secciones: la primera se refiere a La historia que se cuenta, la segunda hace hincapié en El discurso que cuenta la historia, la tercera trata sobre Las figuras retóricas y las que resultan del juego de las estructuras del relato, en la cuarta y última se presenta el Análisis Semántico.

Al redactar este estudio de una breve narración de Rafael F. Muñoz, mi principal intención fue aprender algo todavía: un método de análisis de textos literarios, con el que deseo familiarizarme. Creo que dentro de la variedad de orien-

taciones que es posible dar a un trabajo de este tipo, es valido dar muestra de la posesión de un instrumental y de una estrategia -cualquiera que ella sea- para su empleo cotidiano en el campo de la docencia, si queremos que la enseñanza de la literatura transcurra a partir de textos y mediante prácticas de lectura no demasiado superficial, con el objeto de que nuestros alumnos se hagan adictos a la lectura y se fogueen en ella.

Hacer una presentación o defensa de la teoría estructuralista sobrepasa los objetivos del presente trabajo, sólo intento mostrar una aplicación del material que recibí de mi asesora, el cual me parece novedoso y de gran utilidad en el ámbito del análisis de textos.

Agradezco en primer lugar a la doctora Helena Beristáin por su sabia y paciente dirección para la elaboración de esta tesina, a la maestra Aurora Ocampo, del Centro de Estudios Literarios por haberme proporcionado la bibliografía sobre Rafael F. Muñoz, a Mireya Díaz y a Humberto Sotomayor que tan gentilmente hicieron la revisión del escrito.

PRIMERA PARTE

## Momento histórico-literario

Toda obra literaria es producto de su realidad histórica. Tal es el caso de la narrativa de Rafael F. Muñoz, quien escribe en un momento en que la situación social, política y económica de México sufre grandes cambios. Para los propósitos de este trabajo basta con un panorama general de la Revolución Mexicana.

La Revolución Mexicana se inició con la rebelión que encabezó Francisco I. Madero, el 20 de noviembre de 1910, y su etapa militar puede considerarse terminada con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.

La principal reliquia feudal contra la que se produjo el movimiento armado de 1910 era el problema de la tenencia de la tierra, ya que el país era en gran medida agrícola; por ello siempre se sucedieron levantamientos de campesinos contra las injusticias del dictador Porfirio Díaz, aunque no fue sino hasta fines del primer decenio del presente siglo cuando el movimiento adquirió carácter masivo. Movidos por la miseria, los campesinos empiezan a exigir tierras y forman grupos que asaltan las haciendas, matan a los hacendados y se apoderan de sus bienes. Los levantamientos toman gran impulso y se extienden por toda la República. Así, en el estado de Morelos, un grupo de campesinos, encabezado por Emiliano Zapata, se levantó en armas. En el norte, en cambio, fue Francisco Villa quien formó su ejército con los campesinos y con los perseguidos políticos que se refugiaban en las montañas.

Los líderes intelectuales de la Lucha armada fueron Madero y Venustiano Carranza; representantes de la burguesía latifundis

ta e industrial mexicana, se aprovecharon del movimiento de los campesinos para lograr una reforma que no iba más allá de establecer condiciones de libre competencia. Además, impugnaron el sistema semifeudal del latifundio, a fin de asegurarse la plena libertad de la mano de obra y un mercado interior apropiado, con lo que propiciaron el nacimiento y el desarrollo de una industria nacional.

Madero pretendía establecer un gobierno que defendiera los intereses propios de la burguesía. Aunque se apoyó en las masas populares para lograr su objetivo, una vez derrocado Díaz no hizo nada por poner en práctica los postulados del Plan de San Luis, pese a que uno de los puntos de dicho Plan prometía expresamente la devolución de las tierras a los campesinos que les habían sido arrebatadas. Madero no sólo no trató de cumplir esa promesa sino que, como puede verse en una carta que dirigió al periódico El Imparcial el 27 de junio de 1912, declaró que siempre había abogado por crear la pequeña propiedad, pero eso no quería decir que fuera a despojar de sus propiedades a ningún terrateniente.

Los revolucionarios, al ver que el presidente no realizaba los cambios que la Revolución implicaba, acabaron por levantarse contra él. Madero trató de sofocar la rebelión y dio el mando de las tropas al general Victoriano Huerta quien, al cabo de una semana, traicionó al gobierno y tomó prisioneros al presidente y al vicepresidente Pino Suárez, y posteriormente los asesinó. Como Huerta no deseaba reclizar la Reforma Agraria, al tomar el poder continuó la represión de las guerrillas del Sur y del Norte, las cuales ahora tenían como meta derrocarlo.

También, la burguesía nacional y los terratenientes liberales se pronunciaron en contra de la dictadura contrarrevolucionaria de Huerta. Este movimiento estaba encabezado por el ex-maderista Venustiano Carranza (quien después gozó del apoyo del gobierno de los Estados Unidos).

Carranza aprovecha la coyuntura para consolidar su objetivo: arrebatarse la presidencia de la República a Victoriano Huerta, que se ve obligado a renunciar. Posteriormente, Carranza convoca a una convención de gobernadores y generales y asume el Poder Ejecutivo. Villa lo desconoce y Zapata tampoco se somete, por lo que Carranza se ve obligado a salir de la ciudad de México.

En diciembre llega a la ciudad de México el gobierno de la Convención que encabezaba Eulalio Gutiérrez, quien contaba con el apoyo de las fuerzas villistas. La actitud indecisa del nuevo presidente y de los caudillos del movimiento, los cuales no saben qué hacer con el poder que el mando de sus respectivos ejércitos les confería (pues hubieran podido crear una nueva "legalidad" y dejar fuera de ella a sus enemigos), fue aprovechada por Carranza, el cual reorganizó su campaña para ganar el terreno perdido. Su política hizo que muchos campesinos se unieran a él; esto debilitó al ejército popular y así Carranza tuvo la posibilidad de acabar con sus enemigos (Villa y Zapata) por separado.

Carranza, al igual que Madero, utilizó la fuerza de los ejércitos populares para sus propios fines y una vez que estuvo en el poder les declaró una guerra a muerte. Alvaro Obregón venció a Francisco Villa en Celaya; desde entonces, éste perdió to

da posibilidad de dominar la situación no sólo gracias a la habilidad estratégica de su vencedor, sino debido a la deserción de las tropas populares por la nueva política de Carranza. Más adelante, el apoyo de los Estados Unidos al gobierno de Carranza y el cierre de la frontera que impidió el tráfico de armamento, convirtieron a Villa en un fugitivo que siguió peleando, no para vencer sino para defenderse haciendo daño: Paulatinamente dejó de ser un importante caudillo de la Revolución para convertirse en una bestia acorralada cuya conducta habla de crear grandes dificultades a México.\*

Emiliano Zapata fue asesinado, muriendo así la lucha por la Reforma agraria en el Sur del país.

Convencido de que el gobierno de Carranza no garantizaba ningún apoyo para el mejoramiento del nivel de vida, Alvaro Obregón lo desconoce; la rebelión se propaga, Carranza es asesinado en Tlaxcalaltongo y su comitiva es derrotada. Obregón asume el poder y durante su período (1920-1924) implanta algunas reformas revolucionarias, sobre todo en lo que respecta a dotación de ejidos a los campesinos y en lo tocante a reglamentación del culto religioso.

La política agraria de los gobiernos surgidos de la Revolución no liquidó la propiedad feudal de la tierra, es decir, no realizó una de las tareas más importantes que habla propuesto el movimiento revolucionario popular.

\* Nota: Francisco Villa en enero de 1916 detuvo un tren en la estación de Santa Isabel, Edo. de Chihuahua y fusiló a 16 norteamericanos que iban a trabajar en una mina y que llevaban salvoconductos, y el 9 de marzo atacó el pueblo de Columbus en Nuevo México, Estados Unidos, donde murieron 14 norteamericanos.

En conclusión, la Revolución Mexicana fue un movimiento en el cual las masas populares lograron muy pocos triunfos, a pesar de su participación como carne de cañón, ya que se alistaron en los bandos contendientes sin saber que los grandes terratenientes y las clases dominantes iban a seguir deteniendo el poder; no se logró erradicar el sistema feudal en nuestro país.

Mariano Azuela nos dice al respecto:

"Con amarga tristeza pensamos que nuestro error no consistió en haber sido revolucionarios, sino en creer que con el cambio de instituciones y no la calidad de hombres, llegaríamos a conquistar un mejor estado social... Sentimos estrujado nuestro corazón y la más amarga tristeza, pensando que aquellos crímenes que tanto nos indignaron en nuestra juventud se sigan repitiendo hoy como ayer, con el aplauso de los bribones que siempre tienen en la punta de la lengua las evasiones hipócritas del bien común, las necesidades políticas, la salud del pueblo y otras faramallas del mismo género." (1)

Uno de los escasos logros de esta lucha armada está representado por los postulados constitucionales, en los cuales se incluyen concesiones a los intereses populares que eran la base fundamental del movimiento armado.

Dentro de este panorama político y social tan cambiante se sitúa históricamente Rafael F. Muñoz y es también el ámbito donde se desarrolla su cuento Oro, caballo y hombre.

Pero el análisis de una obra no sólo debe tomar en cuenta el entorno social, sino también, las características de la producción literaria precedente y aquella que le es contemporánea. Así, hablaré brevemente de la narrativa del siglo XIX y del siglo XX especialmente de sus aspectos evolutivos.

1) Mariano Azuela. Cien años de novela mexicana, (p. 222.)



### La Narrativa del siglo XIX

La novela propiamente dicha no existió en México durante los tres siglos que duró la dominación española. No sólo no se escribió novela, sino que por mucho tiempo se prohibió la entrada de obras novelescas e inclusive su lectura. Ya en plena lucha por afirmar la independencia, surge la novela en México con la aparición de El Periquillo Sarniento de José Fernández de Lizardi. México tuvo el privilegio de ser el fundador en la historia de la novela latinoamericana. (2).

Lizardi marcó el camino que seguiría el género narrativo durante los primeros cien años (1816-1916): por los cauces costumbristas y moralizantes. Además, su afán renovador se manifestó en su empeñoso esfuerzo por crear una literatura independiente y de espíritu nacional.

La novelística mexicana de este siglo ha sido clasificada de acuerdo con sus características en costumbrista, sentimental, histórica y de temática social.

Una variante muy difundida de la novela mexicana del siglo XIX es la que se ocupa de la descripción novelada de grandes hechos históricos. Se trata, en esencia, de plasmar la vida de México, para lo cual se coloca en primer plano una anécdota sin mayor importancia, pero enmarcada por un suceso bien conocido y de interés general. Algunos autores muy destacados de esta narrativa son Vicente Riva Palacios y Juan A. Mateos. (3)

Durante la Reforma brotaron nuevas formas novelísticas que aspiraban a analizar y retratar la realidad de México desde un punto de vista teóricamente fundado. Estas obras que planteaban problemas sociales fueron cultivadas, por ejemplo, por Nicolás Pizarro en su novela El monedero y por Ignacio Manuel Altamirano quien luchó siempre y en todas las formas a su alcance en

(2) Adalbert Vessau. La novela de la Revolución Mexicana, (p. 11)

(3) Ibidem, (p. 13)

favor de una narrativa de espíritu nacional, como puede verse en sus mejores novelas, Clemencia y El Zarco.

En Manuel Payno se prolonga la tradición costumbrista que Lizardi había iniciado. Su novela más famosa, en la que pinta las diferentes capas sociales del México de la primera mitad del siglo XIX, es Los bandidos de Río Frío.

Luis G. Inclán, hombre de escasa cultura literaria pero de cierta intuición novelística, también nos presenta un cuadro general de las costumbres y del lenguaje de la gente, principalmente la del campo, en su novela Astucia.

José T. Cuéllar, a través de su obra La linterna mágica, critica la situación social de México. Su novela es un testimonio de la vida de la ciudad durante el último tercio del siglo XIX.

La novela creada por Lizardi sirvió de fundamento para el desarrollo ulterior de la narrativa en México, siempre en íntima conexión con el desarrollo social del país. En el curso de su evolución, se pasó de la descripción costumbrista de la vida a una descripción crítica.

Carmen Millán nos dice al respecto:

"Aunque se haya tomado la realidad como base de las novelas costumbristas de principio de siglo -de Lizardi en adelante-, en las novelas realistas varía el propósito. El principal en este caso es llegar al conocimiento de las causas y soluciones de los problemas que estudia. Estos pueden ser de muy diversa índole: de carácter social, político o científico." (4)

Durante el gobierno de Porfirio Díaz en México la filosofía positivista y la influencia francesa son preponderantes. En este mismo período (1890-1910) se cultiva en México la novela realista a imitación de modelos franceses. (5)

Los seguidores importantes de la escuela del Realismo fueron numerosos: Emilio Rabasa, Rafael Delgado y Federico Gamboa, bajo el influjo del naturalismo, presentan las características del progreso capitalista que empieza a manifestarse en México durante estos años. Así en Santa y Los porrientes ricos

(4) M. del Carmen Millán. Literatura mexicana..., (p. 211)

(5) Ibidem, (p. 211)

se pone de relieve la descomposición y el desarraigo de la pequeña burguesía citadina. También Angel del Campo, en su obra La Rumba, presenta las condiciones creadas por el inicio del desarrollo capitalista en la ciudad de México.

Otros representantes de esta corriente realista son: José López Portillo y Rojas, quien, en La parcela, transforma la novela de tipo popular, al centrarse primordialmente en el análisis del medio rural. Describe el contraste entre dos latifundistas, uno moderno, liberal y civilizado y otro feudal, bárbaro, atrasado en sus conceptos humanos y económicos. Esta novela se considera de transición entre el siglo XIX y el XX.<sup>(6)</sup> Heriberto Frías es otro escritor que está considerado dentro de la escuela realista; en su novela Tomóchic presenta un hecho histórico, el aniquilamiento de los habitantes de un pueblo indígena. Por el tema, su obra se considera como novela del siglo XX, pero por el tratamiento, que conserva estrategias románticas, pertenece aún al siglo XIX.

En conclusión: la novela del siglo XIX se caracterizó por su utilización para objetivos didácticos de difusión de una ideología (liberal o conservadora, según el caso) y por el aspecto moralizante (que Lizardi instauró en El Periquillo Sarniento). Puede mencionarse también la característica costumbrista-realista de toda la producción narrativa de este siglo, a pesar de la influencia romántica de los primeros años, lo cual puede atribuirse no sólo a literaturas extranjeras, sino quizá a características ideosincráticas del mexicano y tal vez de todo país que haya estado bajo la influencia de la dominación española.

(6) Adalbert Vessau. La novela de la Revolución Mexicana, (p.14)

### La novela de la Revolución

La crítica literaria considera como novela de la Revolución aquella que describe la fase armada (1910-1917) de la Revolución Mexicana. <sup>(7)</sup> Castro Leal señala que estas novelas son de una extensión apenas mayor que el simple cuento largo, y que están inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos pacíficos y violentos de dicha Revolución.<sup>(8)</sup>

Las características que predominan en ellas son las siguientes: rompen con la tradición lizardina y reaccionan contra las dos direcciones (costumbrista y didáctica) que El Periquillo Sarniento impuso durante algún tiempo. Además, el "historicismo" realista y limitado que las lleva a plegarse al hecho histórico con excesiva fidelidad, en aras de la verosimilitud, las divorcia de la narrativa anterior. El escritor de la novela revolucionaria simula que se limita a captar en forma narrativa y dialogada el hecho social que se propone novelar.

La tesis central más frecuente es el fracaso de los ideales revolucionarios; los personajes en este tipo de novelas se preguntan por qué se lucha, y la respuesta es siempre la misma: "nadie lo sabe". A lo sumo, se infiere que luchan pobres contra pobres, siempre en beneficio de otro, del poderoso.

Otra característica es su aspecto fragmentario o episódico. No hay una sola novela que abarque el hecho en todo su conjunto, desde su inicio hasta su final; mucho menos se encontrará una obra que recoja las consecuencias de la Revolución en toda su complejidad.

Muchos autores cuidan más del contenido que de la forma, y aunque no faltan narraciones bien construidas, inclusive de calidad excelente, de ordinario la arquitectura novelesca se resiente; su técnica suele ser periodística.

(7) Adalbert Dessau. La novela de la Revolución Mexicana. (p.17)

(8) Antonio Castro Leal. Antología de la novela de la Revolución... T.1 (p.17)

ca. Antes, y más bien que novelas, son en su mayor parte informaciones, diarios, reportajes que, por su contenido humano, les confiere un alto valor.<sup>(9)</sup>

Además hay un tono amargo, pesimista. Los escritores de esas novelas llegan a conclusiones negativas respecto del movimiento revolucionario. El sacrificio ha sido inútil; la cruenta lucha sólo ha servido para que unos cuantos oportunistas escalen los más altos puestos de la política y de la economía.

Castro Leal dice que la novela de la revolución es una novela de reflejos autobiográficos, testimonial -es decir, el autor ofrece una "visión directa de una nueva e impresionante realidad" en la que ha participado- y añade que, mientras la novela del siglo XIX tenía un centro o núcleo en torno al cual se colocaban todos los incidentes, todas las acciones, la novela de la Revolución Mexicana, por el contrario, suele ser un conjunto de cuadros y de visiones episódicos: es decir, en ella los sucesos se acomodan uno tras otro y, de toda la realidad que se presenta, sólo se escoge lo más importante.<sup>(10)</sup> En este último caso, se trata de una novela de esencia, épica: muestra a un pueblo en su intento de cambiar, mejorando, la suerte de todos los que forman la patria y, por último, es una novela de afirmación nacionalista que despertó la sensibilidad hacia la propia realidad: melodías y tonadas populares, artesanía, indigenismo, tradición, deseo de comprender el pasado, etc.<sup>(11)</sup>

Toda la narrativa de la Revolución Mexicana ostenta, en distinto grado, un carácter autobiográfico, ya que siempre plantea una experiencia vivida por el autor. Al igual que en la pintura, irrumpen en la novela los personajes colectivos; se prescinde de los héroes, las heroínas, los enredos amorosos, etc., para elevar a ese personaje indefinido y amorfo que es la masa a la categoría de protagonista y reflejar así el movimiento de fuerteraigambre popular que

(9) Díez-Echarri. *Historia General de la literatura...* (p. 1441)

(10) Antonio Castro Leal. *La novela de la Revolución...* T.1 (p.27)

(11) *Ibidem.* (p.27)

constituyó la Revolución, la cual fue, en efecto, una sublevación de las grandes multitudes oprimidas.

Hubo varios novelistas que sobresalieron durante este período y, a la vez, fueron testigos presenciales del hecho histórico. El primero fue Mariano Azuela, quien escribió también cuento, ensayo crítico y alguna vez la literatura dramática. Azuela tomó parte en la gran explosión ideológica que se inició con la Revolución. Su primera obra de tema revolucionario es la narración Andrés Pérez Maderista (1911). A pesar de que esta novela fue publicada cinco años antes que Los de abajo, y de que se refiere, como su título indica, al movimiento armado que inició Madero, no se inscribe completamente en el ciclo de la novela de la Revolución Mexicana. Por su estilo pertenece más a la novela de costumbres.

Durante la dictadura contrarrevolucionaria de Huerta, Azuela escribió su segunda novela de la Revolución, Los caciques, terminada a fines de junio de 1914, poco después de la toma de Zacatecas por la División del Norte.

Otras obras de su producción literaria son: María Luisa (1907), Los fracasados (1908), Malayerba (1909), Sin amor (1912), Los de abajo (1916), etc. Esta última es la más conocida dentro y fuera del ámbito literario; en ella Azuela nos presenta una visión objetiva, cuidadosa, fría, a veces pesimista, de la vida en campaña de los grupos rebeldes improvisados que crecían y se organizaban más por casualidad o accidente que por un sistema premeditado de disciplina y superación. Además, por el hecho de ser médico, Azuela resulta un observador excelente y un tanto escéptico, pues no espera mucho de la naturaleza humana.

Martín Luis Guzmán es el intelectual que trata de orientar la Revolución hacia altos propósitos políticos y morales. Nos da una visión del mundo de dirigentes, jefes y estados mayores de la Revolución. Estuvo muy cerca de Francisco Villa y fue uno de los revolucionarios que se desprendieron de la órbita de Carranza. Su atracción hacia las grandes figuras de la Revolución, los

caudillos, principalmente por la personalidad del Centauro del Norte, lo lleva a escribir en cinco tomos las Memorias de Pancho Villa. Sus otras narraciones más importantes son: El águila y la serpiente (1928) y La sombra del caudillo (1919), en la que presenta la realidad política que se vivía por el año de 1927, al término del período presidencial de Plutarco Elías Calles. Guzmán pone siempre de relieve la carencia de contenido ideológico de la revolución triunfadora.

El contacto de José Rubén Romero con la Revolución es puramente episódico, como el de todos los provincianos que estuvieron más o menos lejos de las zonas de los combates. Su notable popularidad se debe a su narración de ascendencia picaresca La vida inútil de Pito Pérez, que más que una comedia es una tragedia, la del pueblo mexicano de la posrevolución. Pito Pérez es el símbolo de un pueblo que ha ido a la lucha con los más altos ideales y ha salido de ella profundamente decepcionado. En Mi caballo, mi perro y mi rifle expresó el desencanto y la amargura que le produjeron los resultados de la revolución. Otras novelas escritas por él son Apuntes de un lugareño, Desbandada, etc. El autor mismo explicitó que sus novelas son románticas, picarescas y realistas.

Gregorio López y Fuentes es autor de varias novelas. La más destacada es El indio (1935), donde presenta la tragedia de una comunidad indígena; además escribió Tierra (1932), Mi general (1934) y Campamento (1931).

Las obras de José Vasconcelos son un testimonio de su tiempo. A través de Las Memorias intenta plasmar la historia de México en el medio siglo que va de 1881 a 1932. Las Memorias conforman cinco volúmenes que se intitulan, respectivamente, Ulises criollo, La tormenta, El desastre, El proconsulado y La flama. En Vasconcelos, la novela de la Revolución, sin dejar de ser novela, tiene mucho de autobiografía.

Rafael F. Muñoz también forma parte de los novelistas de la revolución, pero de él me ocupó más ampliamente en el siguiente apartado.

Con el tiempo, los novelistas de la Revolución atienden menos al costumbrismo; sus obras, usadas como vehículos de propaganda, van dirigidas a la masa, con una gran carga ideológica; el estilo narrativo es conciso, rápido, periodístico.

La novela se vuelve admonitoria y reprueba con todas sus fuerzas una realidad que pone al descubierto la corrupción del "revolucionario" que repite, una vez más, el mismo juego del pobre que llega al poder para enriquecerse explotando y sacrificando a otros pobres. Se siente que la Revolución no ha cumplido todavía todas sus promesas, que le queda mucho por hacer y que sólo podrá hacerlo si los hombres, al ascender al poder, no olvidan las miserias y los anhelos de los humildes.

Podemos incluir dentro de esta corriente a Mauricio Magdaleno, quien a través de sus obras da el trasunto de la vida mexicana en la primera mitad de este siglo. Su intención social prevalece en cada una de sus novelas. Los temas que sobresalen en sus obras son el problema agrario y el problema social. Nos presenta a los indios en actitud de protesta y de esperanza frustrada a la vez. Sus obras más interesantes son El resplandor (1937), Sonata (1941), La tierra grande (1949)

Otros escritores que también tocaron en sus relatos el tema de la Revolución Mexicana fueron Jorge Ferretis con su novela Tierra caliente (1931). A través de la cual señala cómo el proceso revolucionario ha fracasado y cómo es necesario una reforma. Y Nellie Campobello con su novela Cartucho (1931).

Este somero panorama de la narrativa mexicana del siglo XIX y del XX nos ha servido para conocer los antecedentes de la novela y las características que predominan en ella durante la Revolución Mexicana; además nos ayuda a enmarcar literariamente al autor de quien nos ocupamos.



Vida y obra de Rafael Felipe Muñoz

Rafael Felipe Muñoz nació el 1.º de mayo de 1899 en la ciudad de Chihuahua. Realizó sus estudios en su ciudad natal y los continuó en la ciudad de México. A los 17 años se hizo corresponsal de un diario local de Chihuahua y principió así su vida de periodista.

En 1919, salió a los Estados Unidos para escapar de sus enemigos políticos, porque la rivalidad entre Carranza y Obregón, y su afiliación al bando de éste lo obligaron. Al año siguiente, cuando Obregón tuvo mayor influencia política, regresó a México y se dedicó a escribir en El Universal, El Herald do de México y El Universal Gráfico.

Muñoz publicó en 1923 un folleto intitulado "Francisco Villa", aprovechando el mismo material que había reunido para una serie de artículos sobre la vida de este revolucionario, que El Universal Gráfico publicó en ese mismo año.

En 1928, salió una colección de cuentos llamada El feroz cabecilla Compuesta por trece relatos de la Revolución, ubicados en el Norte de México, en los que Muñoz relata lo que él vio. Estas narraciones presentan la vida de los soldados norteros e incluyen una variedad muy amplia de experiencias humanas: hay sentimiento y horror, humor y tragedia, vida y muerte.

Dos años más tarde, en 1929, apareció otro libro de cuentos llamado El hombre malo; también se refiere a los combates en el norte de nuestro país.

Su primera novela, ¡Vámonos con Pancho Villa!, se imprimió en Madrid en 1931. En ella cuenta la decadencia militar de Francisco Villa después de la derrota que Alvaro Obregón le infligió en Celaya.

En 1934, salió otra colección de relatos llamada Si me han de matar mañana. También escribió una biografía de Antonio López de Santa Ana, publicada en 1937. En 1941, salió su segunda novela, Se llevaron el cañón para Bachimba. En 1955, dio a conocer Pancho Villa, rayo y azote. En 1960, cierra la lista

de sus títulos con Fuego en el Norte.

Además de haber escrito cuentos y artículos periodísticos, Muñoz produjo varios argumentos cinematográficos. En 1935 se filmó su novela !Vámonos con Pancho Villa!; en 1938, colaboró en la adaptación de Refugiados en Madrid, y en 1942, adaptó, junto con Xavier Villaurrutia, Cinco fueron escogidos.

También realizó otro tipo de actividades como jefe de prensa y relaciones públicas de la Secretaría de Educación Pública.

Muñoz murió el 27 de julio de 1972 cuando se preparaba a ingresar como miembro de número a la Academia Mexicana de la Lengua.

La prolongada actividad periodística de Rafael F. Muñoz se refleja en sus obras. Por lo demás, su notoria inclinación hacia el cuento no está muy alejada del cultivo del reportaje.

En los cuentos de Muñoz es posible observar una serie de rasgos característicos: la figura femenina. Así, la soldadera tiene una amplia participación y destaca por su carácter heroico, el apoyo y aliento para su compañero, el hombre de la masa que interviene junto con otros en los combates de la Revolución sin tener una clara idea de aquello por lo que luchan.

Son varios los cuentos donde aparece la figura de la soldadera. Por ejemplo, Agua es un relato donde intervienen un grupo de mujeres:

"cien soldaderas llevando en la espalda sus muchachos, sus ollas, sus comales, sus cobijas, levantaban el ánimo de los hombres silenciosos con sus canciones, sus chistes léperos, sus frases cariñosas..."(1)

Entre el grupo de mujeres destaca Victoria, una soldadera que expone y pierde la vida al intentar conseguir un poco de agua para dar de beber a su hombre.

(1) Rafael F. Muñoz. Relatos de la Revolución... (pp. 47-48)

El niño es otro ejemplo en donde la acción de la soldadera es de auto-sacrificio:

"Las mujeres de los soldados se habían refugiado bajo los carros y bajo las plataformas, únicos lugares sombreados en aquella extensión en que los mezquites de un metro de alto, espinosos y hostiles, constituían toda la pobre flora... Algunas mujeres regresaban de la llanura trayendo leña, y comenzaron a hacer fuego para sus comidas, a la sombra de los trenes..." (2)

Estas mujeres luchan por apagar el fuego iniciado en uno de los carros que estaba repleto de parque para alimentar al "niño" (un cañón); después de sufrir serias quemaduras lograron apagar el fuego y se regocijaron por haber realizado tal hazaña.

Un disparo al vacío nos presenta a sesenta soldaderas que, inconformes por la derrota de sus hombres, asumen un papel valeroso y llenas de coraje luchan hasta el último.

"Sesenta soldaderas, bravas mujeres que eran para los federales esposas, proveedoras de alimento, cocineras, ayuda a toda hora, compartían la inquietud de los hombres, quizá con más carácter. Eran las mujeres del pueblo, acostumbradas a las vicisitudes de la campaña militar, a las fatigosas caminatas, a la continua falta de alimentos, al peligro de los combates y la angustia de las retiradas; mujeres que muchas veces combatían al lado de sus hombres, los velan morir o morían con ellos..." (3)

Al final de este cuento, todas mueren incineradas, sin pedir clemencia ni misericordia; al contrario, con sus insultos hablan logrado sacar de quicio al jefe enemigo.

Otro ejemplo se da en el cuento Villa ahumada. También se trata aquí de un grupo de mujeres que vive con los soldados; sobresale una de ellas, Petra, "la Pelona", quien, al salir corriendo a encontrar al conductor del tren que acaba de llegar para avisarle que hay peligro, muere acribillada:

(2) Ibidem. (p. 51)

(3) Ibidem. (p. 52)

"mujer de las más valientes en todo el regimiento, salió corriendo de la puerta del cuartel; se había quitado las enaguas rojas y agitándolas desesperadamente en señal de peligro, corría hacia el tren, que a vuelta de rueda entraba ya en la calle de Villa ahumada... -¡Jija del malz! ¡Echen le bala! ..." (4)

En estos ejemplos se evidencia cómo exalta Muñoz la heroicidad que asumen las mujeres durante la guerra, la pasión voluntariosa que tiñe cualquiera de sus gestos con una especie de fiereza espectacular, lo que contrasta con la conducta de los soldados.

Otra característica de los relatos de Muñoz es cierto aire de familia que poseen los retratos de muchos de sus personajes principales; siempre tienen un toque especial que parece corresponder al clima anormal de la guerra, sus rasgos feroces parecen más propios de animales que de humanos para el narrador. Por ejemplo, en Un disparo al vaclo:

"El jefe era feroz de pies a cabeza. Alto y erguido, ancho de espaldas, sobresalía un palmo del resto de los jinetes. Su cabeza redonda daba al sombrero tejano una rara forma, pues delante y atrás levantábase el ala, formando un arco sobre la frente y cayendo a los lados, sobre las orejas. Mechones crespos y despeinados se desbordaban bajo la copa del sombrero, poniendo a la cara del hombre un marco llameante. Los ojos pequeños y muy abiertos, negros, tenían un brillo duro, brutal; y la boca dejaba ver unos dientes recios como de mastín, encajados en mandíbulas anchas y apretadas; bigote hirsuto, tez quemada partida por los vientos del invierno, voz sonora y amenazante, completaban el fiero aspecto del cabecilla..." (5)

La descripción que hace del personaje se corresponde de alguna manera con las acciones que desempeña dentro del relato. El protagonista ordena a sus hombres que amarren a sesenta soldaderas y les prendan fuego.

Si en el ejemplo anterior la descripción prolija obedece a la necesidad de presentarnos las características psicológicas del personaje, en otras oca

(4) *Ibidem.* (p. 52)

(5) *Ibidem.* (p. 158)

siones el autor ofrece un retrato pormenorizado de un personaje cuya acción dentro del relato no tiene gran trascendencia. Considero que esta prolijidad sólo sirve para crear un clima dentro del relato. Por ejemplo en Un asalto al tren.

"Aparece en el extremo del carro, un asaltante. Es un muchacho muy alto, imberbe, tocado con un amplio sombrero de fieltro blanco. Dos cartucheras se cruzan sobre su pecho. No lleva armas en las manos y sólo sobre su muslo derecho se recarga un pistolón enorme, que parece ir dormitando dentro de su funda..." (6)

Otro ejemplo sería en el cuento El saqueo:

"Un hombre de veintiocho a treinta años de sombrero tejano, altas mitazas amarillas y dos pistolas al cinto, moreno, de poco bigote y cabellera larga y quebrada..." (7)

En ambos casos, las acciones de los personajes son intrascendentes. A continuación, presento un ejemplo donde, desde el título, el autor predispone al lector a un determinado clima psicológico. El acierto de este recurso estilístico se analiza al final.

La siguiente descripción aparece en El hombre malo:

"Tenta en realidad el aspecto de hombre que no se tiente el corazón para matar: en mitad de su frente, llena de protuberancias, una cicatriz de tres líneas en forma de zeta semejaba un rayo cayendo sobre el entrecejo; y la piel restirada sobre el párpado, lo levantaba haciendo que la ojeada de la pupila derecha pareciera ir a cruzarse con la de izquierda. Miradas de hombre iracundo sobre su nariz de lobo. recta y larga, de sensuales aletas abiertas. El bigote ralo, de dos docenas de pelos cerdosos que le calan a los lados de la boca delgada sobre la piel brillante, color de tierra mojada y los pómulos duros y el maxilar cuadrado, demostraban su raza indígena... Las manos, huesudas y largas como ralces y la cara de piel tersa y líneas duras, eran de color olivo..." (8)

(6) *Ibidem.* (p. 77)

(7) *Ibidem.* (p. 66)

(8) *Ibidem.* (p. 99)

Uno como lector podría esperar que un personaje, como el antes descrito, tuviera una conducta perversa y cruel, mas, por el contrario, sus actitudes manifiestan humanismo, pues perdona la vida de unos prisioneros e incluso les regala unas monedas para que compren algo, ya que es Navidad.

En casi todos estos ejemplos citados es fácil notar la semejanza de las descripciones físicas de los personajes y la crueldad irracional como su rasgo psicológico característico. Es notable en *Él* la influencia de las novelas de Mariano Azuela, en este aspecto. Azuela es el antecedente de esta manera escueta, breve y cruel de presentar esbozos en forma de caricatura de la gente del pueblo, destacando los instintos violentos como rasgo psicológico y aunándoles detalles físicos de bestialidad: pelos ralos, hirsutos, cerdosos; frentes protuberantes, cicatrices, maxilares cuadrados, recios, feroces, felinos, etc. En Azuela, esto representa la mirada crítica del médico que asocia el hambre ancestral a deficiencias y deformidades orgánicas y mentales, pero también la visión temerosa que del guerrillero agrarista tiene el intelectual de la clase media.

Otra característica frecuente de la narrativa de Muñoz es el humor. En el cuento *Agua* el humor se manifiesta a través de una burla sarcástica; la mujer del jefe ha sido muerta de un balazo y sus hombres se mofan de él:

"Urrutia, herido en la frente, descansaba silencioso bajo una encina, envuelto en su largo capote gris. Todavía hasta allí seguía la burla de sus compañeros: -¿Dónde está Victoria mi sargento?...  
- ¡Ya estará haciendo la cena?  
- Claro, ya tendría ganas de agua...  
- Y debe haber quedado muy satisfecha, por cierto...  
El sargento siguió mudo, apoyando la espalda en el tronco rugoso de la encina. Un oficial que se acercó al grupo comenzó a cantar:  
Me abandonaste, mujer,  
porque soy muy probe...  
Y los soldados corearon:  
Qué P'e deacer,  
sí yo soy el abandonado..." (9)

Otras veces el humor es alegre y risueño, como en Villa ahumada:

"¿Cuál es la causa de que nadie se haya fugado de esa cárcel, de baja barda, sin garitones, sin enrejados, sin centinelas? La causa es un rótulo que cuelga del marco de la puerta y que todo preso que entra es obligado a leer, aun cuando se lo sepa de memoria; dice en buen romance: 'Jijo del malz el que se fugue' Y realmente, más vale dormir una borrachera en la majada, que brincar la tapia y sentir que el rótulo viene detrás repitiendo su insulto..." (10)

Un recurso muy utilizado por Muñoz consiste en que, cuando pareciera que ya no va a ocurrir nada, pues ya se dieron el climax y el desenlace, el lector se topa con un inesperado segundo remate verbal. Constituye una reflexión acerca de los sucesos narrados, reflexión que es una o varias figuras combinadas, o la inclusión de una nueva circunstancia reciente y pasada para el lector.

Por ejemplo, en Un disparo al vacío donde, después de que pareciera haber decaído la narración, se da un final sorprendente:

"Al disparo siguieron otros muchos: de los bordes del hoyanco los rebeldes descargaron sus armas hacia la pira, con deseos de terminar de una vez aquel macabro festín que demandó el alma demoniaca de la fiera. Y a poco rato ya no se oyeron voces. Siguió la leña ardiendo y el olor a carne quemada se esparció... El jefe rebelde volteó su caballo. Reunieronse en torno de él varios otros jinetes y todos emprendieron la marcha hacia la población. Al lado del cabe-cilla... Todos iban en silencio hasta que el jefe habló: -¡Qué diantres de mujeres tan habladoras! ¡Cómo me insultaron! Va me comenzaba a dar coraje..." (11)

En esta última frase hay ironía, litote e hipérbole, por lo menos.

Se recurre también al final sorpresivo en el cuento Cadalso en la nie-

ve:

(10) *Ibidem.* (p. 52)

(11) *Ibidem.* (p. 161)

"Con el brazo suelto el oficial hizo un disparo el verdugo quedó inmóvil; entonces, aquél dejó caer su pistola y se fue hacia un cedro cercano, tambaleándose, para recargarse en el trono. Apresuradamente se le acercó el coronel y tocándole en el hombro, le habló:

-¿Está usted enfermo, capitán?

Este hizo un gran esfuerzo: se puso de pie, irguió el cuerpo, juntó los talones, levantó la diestra en ademán de saludo hasta la visera charolada de su gorra, y respondió, goteándole las palabras de su boca como si fueran nieve derretida:

-No, señor... Nada más que el ajusticiado... era ... mi padre..." (12)

Caso este muy raro y poco probable, pero no imposible en la guerra.

Es común que Muñoz se burle de la exageración de los hechos; por ejemplo, en El feroz cabecilla leemos:

"Parte que rinde el general de brigada jefe del ala derecha, al generalísimo Jefe del Ejército: Hónrome en poner en el superior conocimiento de usted... Cayó prisionero el feroz cabecilla Gabino Durán, que se hacía llamar General de los campesinos rebeldes, y que fue el Jefe del núcleo de agraristas que nos opuso resistencia..." (13)

Realmente el feroz cabecilla no es más que un pobre hombre mutilado de ambas piernas que fue abandonado en una iglesia por sus compañeros junto con los demás heridos.

Otro caso es el de Un asalto al tren:

"El corresponsal, escribiendo sin que ya nadie le haga caso: -Seguramente que nadie de los que fueron tan atrozmente vejados en este asalto, olvidará uno solo de los detalles del tremendo suceso que soy el primero en relatar..." (14)

En este cuento efectivamente se habla de un hombre que sube a un tren, pregunta a los pasajeros quién de ellos lleva armas y le contestan que nadie, entonces regala un cartucho a un niño y se baja del tren; pero el periodista entrevista a los pasajeros y exagera los datos de sus respuestas.

(12) Ibidem. (p. 180)

(13) Ibidem. (pp. 38-39)

(14) Ibidem. (p. 81)



La mayoría de sus cuentos están escritos en frases cortas; su lenguaje es sencillo; además pone en juego una serie de recursos para producir un intenso dramatismo en la lectura; en las descripciones físicas que hace de sus personajes, siempre busca algún rasgo peculiar que haga sobresalir al protagonista principal del resto de los demás.

Opinión de algunos críticos sobre la obra de Muñoz

La calidad de la narrativa de Muñoz es evidente, en mi opinión. Algunos críticos están de acuerdo en ello, por ejemplo, Edmundo Valadés reconoce que Muñoz sabe fundir hábilmente los elementos históricos y los ficticios cuando alude al cuento Oro, caballo y hombre (1)

Manuel Pedro González opina que Muñoz posee una gran habilidad para el cultivo del cuento; aparte de su innegable aptitud de síntesis, tiene un agudo sentido dramático y sabe descubrir la dimensión trágica y también la cómica de los sucesos. Su estilo nervioso, expresivo, de frase corta y de diálogo vivo y gráfico, se aduna perfectamente con su mente compendiosa. González concluye: "Por todas estas cualidades que en él se dan generosamente, Muñoz es, probablemente, el cuentista de más recia personalidad que la Revolución produjo." (2)

Carmen Millán dice que el cuentista prevalece sobre el novelista, pues se interesa por la forma literaria que más se asemeja al reportaje: el cuento corto. (3)

Adalbert Dessau, nos informa que, según declaraciones de Muñoz, todos sus cuentos cortos están basados en sucesos reales. Cada uno representa una escena del poderoso drama de la Revolución, en el que los dos bandos dieron muestras de la mayor bravura y abnegación. Sus héroes son los soldados anónimos, no los caudillos destacados. (4)

Emmanuel Carballo dice que la fuerza de la mayoría de los cuentos de Mu-

(1) Edmundo Valadés. La Revolución y las Letras, en Relatos de la Revolución, (p. 13)

(2) Manuel Pedro González. La trayectoria de la novela... (p. 219)

(3) Carmen Millán. Parorama de la literatura..., en Diccionario de escritores mexicanos. (p. 11)

(4) Adalbert Dessau. La novela de la Revolución Mexicana, (p. 345)

ñoz radica más en la elección de la anécdota que en el tratamiento literario.<sup>(6)</sup> Yo creo que ambas cosas se conjugan. No es que prevalezca lo primero sobre lo segundo; más bien, lo que pasa es que la intención realista, el discreto uso de los recursos retóricos y la contaminación (en cierta medida deliberada) del estilo periodístico nos ocultan en cierta forma el tratamiento literario dado a la anécdota, lo cual constituye un acierto de Muñoz.

Castro Leal considera que la narrativa de Muñoz, contaminada por el estilo reporteril, resulta de esa modalidad que proviene de los hechos externos, pues cuando alguien se ve en el trance de novelar una materia tan movidiza, tan llena de pasiones y de violencias como fue la Revolución Mexicana, de alguna manera se ve tentado por esta técnica del cuadro rápido, que se enzarza sin más con todos los otros y acaba por formar lienzos muy grandes.<sup>(7)</sup>

Salvador Reyes Nevares opina que Muñoz no fue tan "periódístico" como algunos afirman. Además no hay en sus escritos un predominio tan grande del reportaje sobre las formas literarias.<sup>(8)</sup> En efecto, hay que recordar, que el reportaje periodístico es lineal, objetivo, pasajero, fugaz, por tratarse de la noticia del día. Y si nos pusiéramos a revisar algún periódico de la época de la Revolución, nos daríamos cuenta de que sólo tendría vigencia para los investigadores, justamente por la fugacidad de la noticia. Sin embargo, al leer los cuentos de Muñoz nos trasladamos y vivimos con él algunos aspectos de lo que fue la Revolución de 1910.

Además, Nevares destaca que Muñoz puso en evidencia la leyenda negra de la Revolución Mexicana, creada por periodistas extranjeros que distorsionaban y exageraban los hechos. En el discurso que Muñoz habla preparado para tomar posesión como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, hace la siguiente alusión:

(6) Emmanuel Carballo. *Diecinueve protagonistas...* (p.215)

(7) Antonio Castro Leal. *La novela de la Revolución...* (p. )

(8) Salvador Reyes Nevares. en el prólogo a *Relatos de la Revolución*. (pp. 16-18)

"No bien aparecieron en los campos de Chihuahua los maderistas armados, cuando surgieron también los informadores que venían del extranjero. Los hombres de la Revolución habían pasado por algunas haciendas de norteamericanos y se habían alimentado con ganado fino... por ejemplo, William Randolph Hearst, periodista poderoso, escritor mordaz, propietario de la hacienda de Bavicora. Sintió que los maderistas le habían declarado la guerra y tomó la ofensiva en los muchos periódicos de su propiedad. Todo lo que se refería a la Revolución en México era presentado con falsía..." (9)

En una ocasión, Rand Morton, crítico de la literatura, declaró que Muñoz era un poco más claro que el resto de los escritores de la generación de escritores de la Revolución porque su vocabulario es muy escaso. A esto, Rafael Muñoz contestó:

"Tiene y no tiene razón. Es cierto que mi léxico es corto, pero no podía ser de otro modo. Los personajes de mi obra son, casi siempre, campesinos iletrados, oscura gente del pueblo y estos hombres y mujeres hablan casi a señas, con unas cuantas palabras..." (10)

Por el impacto de la Revolución, Muñoz trata de ser lo más "realista" posible en sus cuentos y se esfuerza por presentarnos hechos reales de ese movimiento.

La información que contienen los relatos de Muñoz pierde su carácter efímero y produce en el lector el impacto verdadero de que sólo es capaz el arte. La aparente sencillez de sus textos (el discreto arte de Muñoz ha hecho creer a muchos lectores superficiales que el estilo periodístico primaba sobre el artístico) oculta un laborioso trabajo de estilo que explota filones retóricos no siempre evidentes.

No hay que perder de vista que se trata de una narración que funciona a partir de una convención de ficcionalidad (entre el narrador-autor y el lector virtual) y, por ello, la "realidad" del texto refleja la del referente

(9) Rafael Muñoz. *Relatos de la Revolución...* (p. 195)

(10) Roberto Suárez A. y Marco Antonio Pulido, en el prólogo de *Don Rafael y su obra*, (p. XXVI)

por medio de la verosimilitud y no de la verdad.

SEGUNDA PARTE

## Advertencia

La teoría de la literatura ha sufrido grandes cambios durante el siglo XX como consecuencia de que en ella se refleja el avance en el campo de la lingüística. A partir de los estudios de algunos "formalistas" rusos como Propp, Tomachevski y Jacobson, y del desarrollo de muchos de sus planteamientos de problemas, llevados a cabo desde la década de los sesentas hasta hoy por los estructuralistas europeos, como Todorov, Bremond, Greimas, Genette, etc.; los transformacionalistas norteamericanos, discípulos de Chomsky, y otras muchas aportaciones sobre el cauce de estas o de otras corrientes; a partir de todos ellos, repito, la manera escolar de aproximarse al estudio de los fenómenos literarios, que se inicia a partir de textos dados y de su lectura analítica, se ha convertido en un más acertado método de enseñanza, que lleva con mayor seguridad hacia el objetivo más ambicioso del profesor: convertir al estudiante en adicto a la lectura no superficial.

Por estas razones, tal vez no carezca de sentido elaborar una tesina como ésta, en la que se muestra un ejemplo de aplicación de criterios que podrían ser utilizados con intención didáctica.

Esa ha sido mi idea, y ese mi propósito.

Análisis estructural del cuento Oro, caballo y hombre

He dividido el análisis en varias secciones. La primera se refiere a La historia que se cuenta. Aquí trataré de las clases de unidades narrativas que forman el cuento, de la acción y la secuencia, de la combinatoria de las acciones del esquema de los tipos de papeles representados y finalmente mencionaré la representación del espacio y el tiempo de la historia en el discurso.

La intriga (la historia) que se narra en este cuento es en resumen la siguiente: un grupo de hombres descende de unos trenes, bajan la caballada y después de ensillarla emprenden su camino por tierra. Al frente de ellos se encuentra una laguna, algunos prefieren rodearla y seguir su trayecto, otros (6 o 7) deciden atravesarla, pero a medida que se adentran en ella

se percatan del peligro y se detienen; sin embargo, el jefe del grupo -Rodolfo Fierro- decide continuar avanzando sin hacer caso de las prevenciones que le hacen sus compañeros, de tal manera que queda atrapado su caballo en el cieno de la laguna y empieza a hundirse; uno de los hombres que se encontraba dentro disparó su pistola como advertencia. Los hombres de la columna escucharon el disparo y uno de ellos con sus prismáticos observó que dentro de la laguna un hombre se estaba ahogando, algunos trataron de penetrar en la laguna, pero cuando se encontraron en dificultad prefirieron regresarse. Finalmente, a pesar de los esfuerzos que hacen los compañeros de Rodolfo Fierro, éste muere ahogado. Salieron de la laguna los hombres que se encontraban ahí y continuaron su marcha; más tarde todos acamparon en un bosque; algunos lamentaron la pérdida del oro que llevaba consigo Fierro, otros la pérdida de su caballo, pero nadie se preocupó por la muerte de él.

El tema general del cuento es la muerte (muy frecuente en tiempos de guerra) y el impacto que sufren los caracteres al verse sometidos a presio-



nes inhabituales. En el cuento este sentimiento se recalca, porque la competitividad que el antagonismo armado exige de los individuos, se combina con el machismo exacerbado de una autoridad (un jefe) arbitraria.

Considero necesario comenzar cada paso de análisis por una breve explicación del significado de los conceptos y los procedimientos que utilizo.

### 1.1 Unidades narrativas

Las unidades narrativas que aparecen en este relato son de dos tipos: las distribucionales y las integradoras.

La función de las unidades narrativas es de vital importancia, pues ellas conforman una parte de la estructura del cuento.

Las unidades distribucionales son los encadenamientos que constituyen el "hilo narrativo", y se relacionan unos con otros. Se dividen en nudos y catálisis.

Los nudos (o núcleos o funciones cardinales) son las acciones consecutivas, cada una de las cuales da pie a la siguiente y cuyo conjunto forma la intriga del cuento. Por ejemplo.

Los villistas bajan de los trenes.  
Sacan los caballos de las jaulas.  
Ensilan a los caballos.

La función que cumplen los nudos es la de dar un ritmo ágil y rápido al relato.

Las catálisis se utilizan para describir minuciosamente un objeto, una persona, un lugar, una serie de acciones menudas inscritas dentro de acciones mayores, que transcurren a otro ritmo, y tienen diferentes funciones. En primer lugar suspenden o retardan la acción y permiten, en este cuento, la descripción del espacio donde se desarrolla la acción de los personajes; además sirve para situarlos y para seguir su trayectoria a lo largo de la narración. También sirve para poner mayor énfasis en el papel que desempeña el medio geográfico, frío e inhospitalario, que acentúa el sufrimiento del grupo de

hombres:

"La llanura estaba oculta bajo una espesa costra de nieve endurecida que cruja a la presión de las herradas pezuñas de los animales; a veces, estos resbalaban y caían sobre el húmedo colchón, blanco e interminable..." (p.181)

Es decir, parece que el género épico característico de esta época -consecuencia de la lucha revolucionaria- presenta aquí la variante de la lucha esforzada contra la naturaleza y el clima.

En segundo lugar, las catálisis describen físicamente a Rodolfo Fierro -jefe del grupo villista- como un personaje deshumanizado, al igual que en otros relatos.

"... iba un hombre alto... Rostro oscuro completamente afeitado, cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros; boca de perro de presa, manos poderosas, torso erguido y piernas de músculos boludos..." (p.182)

En tercer lugar, las catálisis presentan al pequeño grupo de hombres que acompañó a Fierro en la travesía por la laguna.

"Pero un grupo de villistas seis o siete, bien montados en caballos de alzada... decidieron marchar en línea recta a través de la charca..." (p.182)

En este caso, la catálisis no suspende el desarrollo de la historia sino que simplemente desacelera la acción al presentarla con otro ritmo, detalladamente. Hay una diferencia esencial entre este tipo de catálisis que contiene verbos de acción y una descripción, que contiene verbos que significan cualidad y modo de habitual de ser, que suprime el desarrollo de los hechos relatados.

En cuarto lugar, las catálisis desaceleran el clímax creando suspenso; el clímax transcurre lentamente y se hace más duradero, ya que al posponerse el desenlace, se agudiza la expectación del lector. El clímax ocurre en el momento en que Fierro lucha por salir con vida de la laguna; llega el desenlace cuando el agua lo cubre totalmente.

Las unidades integradoras son los indicios y los informantes o informaciones.

Los indicios presentan el carácter, las emociones o una cierta atmósfe-

ra psicológica -de temor, alegría, sospecha-, etc. En este relato, por ejemplo los indicios permiten conocer el carácter y el estado de ánimo de Rodolfo Fierro quien es "muy fuerte y muy hábil para el manejo de las armas". Sin embargo, hay una insolencia exagerada en todos sus gestos y, a través de una gradación que resulta impresionante, aflora su machismo en el momento en que decide atravesar una laguna sin tomar en cuenta los riesgos que corre su vida, pues para él esa laguna no es más que "un charco". El retrato de Fierro está integrado tanto por la descripción del narrador como por las acciones mismas que permiten al lector inferir su carácter y presenciar la metamorfosis de su estado de ánimo, como veremos más adelante.

Las acciones de Rodolfo Fierro manifiestan un machismo enfermizo, exacerbado por la guerra, sádico; sus palabras tienen un tono de humor sangriento:

"¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Siganle,  
que ya verán cómo pa' delante está pior...!" (p. 182)

El hombre -Fierro- exige tanto de sí mismo y de su animal por la fuerza de la inercia, porque desciende por una pendiente de alardes, audacias y jactancias, ya no puede detenerse. Cuando advierte que corre un grave riesgo, es demasiado tarde; ya está perdido.

"¡Qué devuélvanos ni qué el demonio...!  
¡Me canso de pasar este tal por cual charco!  
El que tenga miedo, que se raje y dé media  
vuelta no se vaya a dar un baño..." (p. 184)

Los indicios nos permiten también conocer al grupo de hombres que habla proseguido su camino por tierra firme:

"... a rastras sobre la nieve, preocupado cada uno de ellos por su propia marcha, mirando hacia abajo para evitar los pedruscos..." (p. 18 )

Los indicios nos ayudan también a observar el carácter de los hombres que acompañaron a Fierro en su trayectoria a través de la laguna. La decisión de seguirlo manifiesta de alguna manera la fidelidad y la obediencia que aún

le tienen a su jefe, aunque también se aprecia que la disciplina y la sujeción de ellos se relaja ante el riesgo de perder la vida, pues cuando se percatan del peligro, sólo se limitan a dar consejos y prevenir a Fierro para que ya no continúe avanzando:

- "-Mi general, está el terreno muy pesado para los caballos...
- Mejor es que nos devuélvanos y denos la vuelta por la orillita...
- ¡Cuidado, mi general! ¡El caballo se está hundiendo! No lo menee mucho, porque se le atasca...
- Mejor bájese, general..." (p. 184)

En conclusión, los indicios describen a los villistas como a un grupo fatalista y deprimido que avanza a "buscar lo pior", con "movimientos de hombros que declan '¡qué más da?' y una contracción de labios que era desdén para la vida y reto a la muerte", derrotados moral y físicamente. Sólo inferimos de sus acciones ciertos detalles de su idiosincrasia colectiva y de su sentido común, pues en general hay muy pocos datos sobre este grupo.

Lo que destaca en el grupo es un estado depresivo, una habitual prudencia intensificada por la reciente derrota y un espíritu de subordinación relativo, todo lo cual es verosímil pues no constituyen una columna del ejército regular, sino que son guerrilleros, es decir, hombres que aceptan la disciplina voluntaria y temporalmente, en tanto coincidan sus fines. En la figura de Fierro destaca su carácter de caudillo férreo con sus pasiones exacerbadas, tal como ya lo había entregado la leyenda popular a la historia, desde que él aún vivía.

En este episodio, la disciplina se relaja porque los combatientes han sufrido varias derrotas en Celaya y el jefe trata de imponer nuevamente su imperio con sus acciones, demostrando su intrepidez y su hombría.

"Los caballos andan mejor en el agua que en la nieve -dijo y metió espuelas... -Este es el camino para los hombres que sean hombres, y

que traigan caballos que sean caballos...  
¡Adelante! (p. 183)

Los informantes aportan datos que hacen verosímil el relato pues producen una ilusión de realidad cotidiana correspondiente a ciertas zonas y épocas del año en el norte de nuestro país. En este cuento son muchos:

"¡Qué poca amiga del hombre es la tierra nevada, agradable solamente en las pinturas alegóricas de Nochebuena!" (p. 181)

"Las armas se hunden en la nieve, se moja el costal con pinole que tenía que servir de alimento por toda la semana..." (p. 181)

"No se encuentra leña seca para hacer una lumbre, ni pedra limpia para sentarse a descansar un rato; aun bajo los pinos, no queda sitio para tender una manta y acostarse" (p. 181)

Es decir, hay un contrapunto entre las informaciones sobre los lugares y aquéllas sobre los objetos necesarios para hacer frente al clima riguroso que es típico de esos lugares. Su presencia produce un efecto de intensificación semántica: la situación crítica de los personajes se agrava y sus penalidades se agudizan, lo que agrega tensión al relato.

En este relato hay un gran predominio de los nudos; las catálisis son pocas, pero con múltiples funciones como ya mencioné. Las unidades integradoras (principalmente los indicios) también son muy escasos pero su presencia nos permite conocer el carácter de los personajes y nos ayudan (por medio de los informantes) a conocer algunos datos sobre el alimento de los villistas, el clima y el lugar dónde se realizan las acciones.

## 1.2 Acción y secuencia

Enseguida, presentaré un enlistado de los nudos o funciones cardinales que aparecen en este relato, ya que esto nos ayudará a contemplar esquemáticamente la estructura del cuento y apreciaremos la manera en que el narrador ha distribuido los nudos. Estos están expresados por verbos de acción.

La vinculación de los nudos forma una secuencia o un microrrelato que conlleva un proceso de mejoramiento o degradación; este microrrelato comprende tres funciones: Inauguración, Realización y Clausura.

Los nudos que corresponden a la Inauguración son:

1. El grupo villista descendió de los trenes en Casas Grandes.
2. Se dirigió hacia el Cañón del Pálpito.
3. La columna de los villistas se dividió en dos grupos.
4. Uno de los grupos (6 o 7) decidió atravesar una laguna.
5. El otro grupo prefirió rodearla por tierra firme.

La Realización esta compuesta por las siguientes funciones cardinales:

6. Los hombres que se metieron a la laguna se dieron cuenta del peligro.
7. Y previnieron a su jefe, de que el camino era muy pesado para los caballos.
8. El jefe no les hizo caso y siguió avanzando.
9. Los hombres prefirieron detenerse y vieron alejarse de ellos a Fierro.
10. El jefe advierde el peligro porque su caballo ya no avanza.
11. El jefe empieza a hundirse.
12. El jefe pide a sus hombres que le ayuden.
13. El jefe hace ofertas para que lo ayuden a salir.
14. Los hombres tratan de salvarlo, pero no logran su objetivo.
15. Los hombres se limitan a dar consejo a Fierro.
16. Uno de los hombres disparó su pistola para avisar a los demás.
17. Los hombres de la columna se detuvieron y observaron con sus binoculares que un hombre se estaba ahogando.
18. Algunos trataron de auxiliarlo y se metieron con sus caballos a la laguna, pero se regresaron porque su vida también peligraba.

Los núcleos que aparecen en la primera Clausura son:

19. Fierro muere ahogado en medio de la laguna.
20. Los hombres que se encontraban en la laguna se salen.

La segunda Clausura tiene los siguientes nudos:

21. Un japonés regresa a Casas Grandes por una lancha para rescatar el cadáver.
22. Los villistas siguen su camino.
23. El grupo villista acampa en un bosque
24. Algunos hombres del grupo villista lamentan la pérdida del oro.
25. Otros hombres lamentan la pérdida del caballo.
26. Nadie se preocupó por la muerte de Fierro.

Va hemos mencionado que el cuento está formado por un microrrelato o secuencia y que tiene tres funciones: Inauguración, Realización y Clausura. La primera función abre la posibilidad de que se realice un proceso de cambio -mejoramiento o degradación- en la conducta de los personajes. La segunda función presenta la posibilidad convertida en acto y la tercera función cierra el proceso, es decir, presenta el resultado final del proceso de cambio.

A lo largo del cuento hay un proceso de degradación para el pequeño grupo de hombres que habla decidido atravesar la laguna, ya que ello implica el riesgo de morir ahogados. Se inicia el deterioro cuando el jefe -Rodolfo Fierro- decide seguir avanzando. Los hombres que lo acompañan frenan su propio proceso de degradación en el momento en que deciden detenerse y observar cómo su jefe se aleja de ellos hasta que ya su caballo no puede moverse y a pesar de los esfuerzos que hace Fierro finalmente muere ahogado. Hasta aquí vemos que los destinos de los hombres y de Fierro se apartan, pues adoptaron decisiones opuestas: el jefe toma una decisión que lo conduce a la muerte, el grupo elige la supervivencia al salir de la laguna, los hombres que se encon-

traban ahí, pasan de un estado insatisfactorio -la amenaza de peligro- a otro satisfactorio que garantiza su seguridad física. Por su parte, el grupo que seguía su trayectoria por tierra firme no participa en ningún proceso, queda al margen de la situación; sólo aquellos que querían auxiliar a Fierro cambiaron momentáneamente su estado satisfactorio por otro insatisfactorio, pero sin llegar al deterioro, porque cuando vieron el peligro desistieron de su objetivo y regresaron a su estado inicial.

Los tipos de proceso mejoramiento-degradación están organizados a través de una sucesión de continuidad, es decir, en ambos procesos hay una alternancia.

A) Mejoramiento -- Degradación --- lo sufre Rodolfo Fierro.

B) Degradación -- Mejoramiento --- los acompañantes de Fierro lo experimentan.

C) Mejoramiento -- ----- el resto de la columna lo vive.

El cuento presenta dos perspectivas diferentes. La primera es la del grupo que se metió a la laguna; estos hombres son afectados por las inclemencias del tiempo (el agua está casi congelada), agredidos por los insultos de Fierro y afectados por el desprecio con que los reta a proseguir a través de la laguna; al morir su agresor, se recuperan física y emocionalmente.

La segunda es la perspectiva del grupo de hombres que se fue por tierra firme; su estado es de mejoramiento porque se dirigen hacia su "salvación" y aseguran su bienestar físico.

### 1.3 Combinatoria de las acciones

En el cuento Oro, caballo y hombre,<sup>no</sup> existen los personajes como entes individuales, el único que destaca como tal es el protagonista, Fierro; los demás actúan siempre colectivamente.



Los personajes se agrupan de la siguiente manera un grupo que bordea la laguna y el protagonista junto con seis hombres que pretende cruzarla en línea recta. Para lograr su objetivo, el protagonista recurre a su autoridad como jefe y haciendo alarde de su machismo patológico, se mete al agua seguido por los seis hombres; a medida que avanza hay un cambio en la conducta de los hombres, al percatarse del peligro se niegan a continuar la marcha, se detienen y se quedan viendo cómo se aleja su jefe.

Hasta el momento de la narración se observan dos cosas: el proceso de degradación de Fierro al decidir continuar su marcha y el de mejoramiento de los hombres cuando optan por detenerse; la empresa que intentan es peligrosa pues no están atravesando una "charca" como dice Fierro, además, la autoridad y la influencia del protagonista sobre los hombres que le acompañan va perdiendo fuerza pues se va revelando como realmente es (un hombre débil) y no como parecía ser (fuerte).

La primera estructura de acciones (A en el esquema de acciones) que corresponde a la muerte de Rodolfo Fierro, concluye en la primera clausura, que está llena de dinamismo y podría tomarse como la parte medular del cuento, ya que en ella podemos observar la metamorfosis que sufre el protagonista a consecuencia de su decisión inicial. Su estado es insatisfactorio; su altivez, autosuficiencia e insolencia van transformándose a medida que percibe la proximidad del peligro, una vez que se percata de la imposibilidad de salvarse, recurre a ofrecer sus pertenencias como gratificación para quien lo ayude a salir de la laguna. Conviene destacar que los seis hombres, al enterarse de que se les ofrece bolsas de oro, intentan salvarlo desde lejos sin poner en peli-

gro su vida. Fierro se siente derrotado a pesar del oro que lleva consigo, nadie lo puede ayudar, por lo que su derrota es completa tanto moral como física; sin embargo, ello lo obliga, aunque está desmoralizado, a seguir luchando hasta el último momento por sobrevivir.

Los seis hombres se salen del agua libres al fin de su opresor; lo único que lamentan es la pérdida del oro y del caballo. Esto nos permite ver que su relación de subordinación a las órdenes del jefe era más frágil de lo que en un principio parecía.

La segunda estructura de acciones (B en el esquema de acciones) que corresponde al grupo que decidió bordear la laguna por tierra firme, aparece en la segunda clausura del relato. Apparentemente ha terminado la narración pero el narrador nos aporta un final sorpresivo, que hace que el relato tenga una conclusión redondeada del cuento.

#### 1.4 Esquema de los tipos de papeles representados.

Las categorías actanciales que aparecen en el cuento corresponden a los tipos de relación que se da entre los seres humanos.

En el cuento que es objeto de nuestro análisis vemos que no hay una correspondencia exacta entre un personaje y una categoría actancial. Los personajes no existen como individuos, excepto uno (Rodolfo Fierro), pues todos los demás actúan anónimamente o como grupo; es decir, muchos personajes ejecutan juntos y simultáneamente ciertos actos, por lo que aparecen investidos por una sola (y la misma) categoría actancial.

Llamaremos A al pequeño grupo -sujeto- que desea cruzar una laguna, B al resto de la columna de hombres que prefiere rodearla y C al objeto o meta ambicionada.

El microrrelato del cuento nos presenta una separación de A en A1 -Rodolfo Fierro- y A2 -los hombres que lo acompañaban-. A1 desea el objeto C para demostrar su machismo y su habilidad. Vemos que A2 es oponente y luego adyuvante; es decir, cuando los hombres tratan de detenerlo, se oponen a que alcance su objeto C, pero luego pretenden ayudarlo.

Por otro lado, A2 se convierte en un sujeto que trata de alcanzar y salvar, aunque con poco esfuerzo su objeto (A1), donde apreciamos que A1 se vuelve objeto y cambia, como sujeto, de objeto. Por su parte, A1 es oponente de A2 porque actúa en contra del deseo de A2 y así, se convierte en su propio oponente cuando trata de alcanzar su objeto (C).

Cada actor (A1 y A2) es destinador, porque ambos son árbitros de su propio destino, toman sus decisiones, sin tomar en cuenta la opinión de los demás. Finalmente, observamos que A1 desiste de su objeto C y A2 queda como adyuvante por que renuncia a su objeto (A1) y destinador de sí mismo, al decidir entre su vida y su muerte, y optar por salirse de la laguna.

Por su parte, A1 sufre una metamorfosis, cambia en un lapso breve el objeto de su deseo. Primero tiene como objetivo el valor hombrea, pretende demostrar su calidad de macho con pasión y salvajismo; para ello debe alcanzar una meta espacial: alcanzar la otra orilla atravesando en línea recta la laguna. En segundo lugar, desea conservar sus bienes personales (el oro que lleva consigo). En tercer lugar, salvar su vida.

La metamorfosis conductual que manifiesta Fierro es lenta si consideramos la urgencia de su situación. La descripción de esa metamorfosis constituye la esencia del cuento.

Por otra parte, la rapidez con que A1 cambia su objeto es el indicio del proceso de metamorfosis por el que pasa Fierro. Este cambio afecta la correlación entre el sujeto y el objeto de deseo de A1 y A2; aquí es donde inter-

viene la gradación, y ocurre la máxima tensión del cuento. Lo que A1 desea no es lo mismo que desea A2; si ambos tuvieran el mismo objeto, habría otro tipo de tensión en el relato. Sobreviene una confrontación de deseos y finalmente el sujeto A2 alcanza su objeto deseado: salvar su propia vida.

En conclusión:

A1 desea ----- demostrar su machismo

----- conservar su oro

----- salvar su vida.

A2 anhela ----- con firmeza pero sin violencia, su seguridad física.

quiere ----- el oro, pero sin arriesgar su vida.

En los siguientes cuadros se ve el esquema de los personajes según cada perspectiva y de acuerdo con las categorías actanciales.

(A1) ----- Rodolfo Fierro

A

(A2) ----- El pequeño grupo que lo acompaña

B ----- El resto de la columna de hombres.

C ----- Objeto: valor hombre.

Sujeto

Objeto

A1

-----

C

A2

-----

A1 (salvarlo)

-----

salvarse

-----

oro (obtenerlo)

B

-----

A1 (salvarlo)

<u>Destinador</u>		<u>Destinatario</u>
A2	-----	A1
B	-----	A1
<u>Adyuvante</u>		<u>Oponente</u>
A2	-----	A1 (de sí mismo y de A2)
A2	-----	A2 (de sí mismo)
B	-----	A1

### 1.5 La representación del espacio y el tiempo de la historia (el escenario) en el discurso.

Los datos que se refieren al tiempo son muy pocos, sólo inferimos que es de mañana cuando el grupo de villistas llega a Casas Grandes; la hora no la sabemos, aunque hay algunas informaciones que nos la sugieren: "... no se ve el terreno que se pisa" <sup>(p. 181)</sup>, lo que probablemente se refiere a que todavía está obscuro por ser muy temprano, y al final del cuento se nos da otro dato, "al ponerse el sol acampó en un bosque la columna de hombres" <sup>(p. 188)</sup> lo cual quiere decir que han estado caminando durante el día.

Sabemos que vienen de Celaya y que allá tuvieron varios combates. No conocemos el número exacto, pero los combates que tuvieron convirtieron la "Fastuosa División del Norte" en un grupo de hombres deshilachados y exhaustos por la lucha.

Sus sufrimientos se agravan por las inclemencias del tiempo:

"El deshielo es cruel, aún más que la tempestad, durante el transcurso del día hace mucho viento ... que levanta la punta de las bufandas, el vuelo de los capotes, la vuelta de las pelerinas, permite que el frío se cuele a través de las ropas hasta el pellejo..." (p. 182)

Además todo está mojado, la leña y las piedras están cubiertas de nieve e impiden que se sienten a descansar. Estos son todos los datos que nos per-

miten situar temporalmente la acción: es de madrugada, hace mucho viento, vienen cansados, quieren descansar pero no hay un lugar seco ni leña que les sirva para prender una fogata y calentarse. El panorama es como "una pintura alegórica de Nochebuena" nos dirá el narrador. Su provisión consiste en un costal de pinole que les servirá para toda la semana.

Tenemos múltiples datos sobre el espacio en que se ubican las acciones, mediante los cuales podemos contemplar la trayectoria del grupo villista: bajan de los trenes y siguen su camino a caballo. El lector es testigo "ocular" y la acción se presenta como a través de una cámara de cine que nos permite "contemplar" (con la imaginación) cada paso de los hombres.

La acción comienza cuando los villistas bajan los caballos de las jaulas para ensillarlos. Luego hay un acercamiento que nos permite "observar" primero la llanura cubierta por la nieve endurecida y luego algunos detalles: jinetes que se caen de sus cabalgaduras, la manera como se levantan y se sacuden la nieve. Han caminado muy poco cuando el ojo del narrador deja de enfocarlos y apunta hacia una laguna que se encuentra situada frente a Casas Grandes; su descripción es minuciosa:

"... extensa, pero poco profunda, casi una charca donde el viento no hace oleajes, rizando apenas la superficie pantanosa, que semeja un cristal ahumado, porque bajo un metro de agua, el barro negro y arrugado da idea de la piel de una gran bestia que estuviera dormitando dentro de la laguna..." (p.182)

La mirada del narrador abandona la laguna y enfoca nuevamente la columna que ahora se divide: unos siguen por tierra firme y un pequeño grupo de seis o siete hombres se aparta y se dirige en línea recta hacia la laguna. Después hay un acercamiento a uno de los personajes, el cual se describe detalladamente:

"A la cabeza del grupo iba un hombre alto, con el sombrero tejano arriescado en punta sobre la frente, tal como lo usaban los ferrocarrileros, 'los

del riel'. Rostro oscuro completamente afeitado, cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros; boca de perro de presa, manos poderosas, torso erguido y piernas de músculos boludos..." (p.182)

Estos datos nos proporcionan una idea de espacialidad; la figura aparece en relieve, el volumen del hombre destaca dentro de un espacio.

Luego hay un parlamento proferido por fierro, mediante el cual tenemos los primeros destellos de su carácter agresivo y burdo.

Un nuevo acercamiento nos permite "contemplar" a Rodolfo Fierro cargado de oro debidamente distribuido, lo que también da idea de un juego, de un movimiento dentro de una espacialidad:

"... lleva en los bolsillos oro, en el pliegue que hacía la camisola al voltearse sobre el cinturón ajustado, oro en las cantinas de la silla de montar, una coraza de oro, un blindaje de oro... ¡Ki los de oro!" (p.183)

La distribución espacial reiteradamente pormenorizada de dicho metal y su función cambiante es muy importante pues primero es parte de sus bienes, de los cuales no se quiere deshacer; luego ofrece el oro como recompensa para que lo auxilién, y finalmente será el motivo por el cual Fierro no pueda salir con vida, pues ese "extraordinario peso" será el obstáculo para su salvación.

La perspectiva espacial del lector se agranda cada vez más, los jinetes se han alejado unos doscientos metros por tierra firme, Fierro, por su parte continúa adentrándose en la laguna y sus hombres se detienen. Cuando les pide ayuda le arrojan sus lazos pero no lo alcanzan; este detalle da idea de amplitud.

En el clímax también se manejan dos distancias: primero hay un alejamiento: el narrador observa desde la orilla la distancia que ha recorrido Fierro; luego hay un acercamiento que nos permite advertir los detalles de los movimientos del jinete y su caballo:

"... tomó los dos costales amarrados a la cabeza de la silla y echándoselos en el brazo izquierdo levantó la pierna derecha sobre el lomo del animal y la sumergió en el agua tratando de tocar el fondo; pero el pie se le hundió en el barro... y él quedóse prendido de la cabeza de la silla, con la pierna izquierda doblada sobre el estribo." (p.185)

Uno de los hombres dispara su pistola para avisar a los de la columna del peligro en que se encuentra el jefe; por la distancia que los separaba, se ven obligados a usar sus prismáticos para observar al hombre que está ahogándose en mitad de la laguna. Este es el momento donde se maneja la máxima extensión espacial.

Todos los datos que se proporcionan para situar el espacio y el tiempo del relato son significativos, pertenecen a la historia, permiten que el lector imagine la escena y autentifican la ficción de este cuento que se inscribe en una tradición realista.

El énfasis que se hace sobre la descripción del ambiente helado, subraya el espíritu de derrota entre los villistas; su actitud de resignación se intensifica cada vez más.

Mediante los elementos estructurales que corresponden al espacio, podemos ver que la historia alterna las múltiples distancias que median entre el ojo del narrador y los personajes o los lugares. Hay acercamientos que permiten ver los detalles y alejamientos que nos ayudan a contemplar un panorama general.

El proceso que va desde que los hombres se meten a la laguna hasta que salen es una especie de gradación ascendente de las acciones, que agudiza la intensidad de movimientos en los momentos críticos por los que atraviesa Rodolfo Fierro desde que quiere salir de la laguna hasta que finalmente se hunde y muere ahogado.



Segunda Sección: El discurso que cuenta la historia

Hago hincapié en: La distribución del discurso en el espacio; en la correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso; en el narrador y en la estrategia de la presentación del discurso.

2.1 La distribución del discurso en el espacio

Las repeticiones logran dar la idea de espacialidad discursiva, en el espacio que ocupa el discurso, y reafirman ciertas acciones de los personajes, por ejemplo:

"-¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Siganle, que ya verán cómo pa' delante está pior...!

A través de los diálogos que van de menor a mayor intensidad se manejan los efectos de espacialidad en el cuento:

- 1 -¡Cuidado, mi general! ¡El caballo se está hundiendo!
- 2 - ¡Pos va a salir a puritito pulmón!
- 3 - No lo menee mucho, porque se le atasca...
- 4 -¡Vete a dar consejos a las viejas! ¡Yo sé lo que hago!
- 5 -¡Mejor bájese, general... yo le presto mi penco...!
- 6 -Préstaselo a tu abuela, que lo necesita más que yo...

Los parlamentos 1, 3 y 5, revelan la agudización del peligro, ofrecen una repetición (instrucciones cada vez más precisas acerca de cómo salvarse) y también una gradación. Ambas -repetición y gradación- constituyen el recurso por el que se desarrolla el discurso en esta parte, de modo que ocupa una dimensión espacial mayor que si no hubiera repetición.

Los ejemplos anteriores nos presentan las reiteraciones como antagónicas: de oferta, de ayuda y de rechazo de la misma. Cuando el protagonista se da cuenta del peligro en que se encuentra cambia de actitud y disminuyen sus rechazos, esto manifiesta cómo el personaje va perdiendo vigor y confianza en sí mismo de tal manera que insta a sus hombres a que lo ayuden, y los conse-

jos que ellos le dan también sirven para dar idea de espacialidad en el relato, por ejemplo:

"- ¡Epa! ¡Imbéciles! A ver si hacen algo...  
¡O qué, piensan dejarme aquí atascado en  
el zoquete? ¡Búiganse, demen un jalón!"

"- No se mueva mucho...  
- Párese arriba de la silla...  
- Tire todo el peso que traiga encima...  
- Procure venirse a nado..."

A medida en que la angustia va dominando su estado de ánimo, la tensión del cuento aumenta y lo vemos en los parlamentos dichos por él, lo cual lo gran dar también idea de espacialidad dentro del relato:

"-Una reata... ¡Echenme una reata! Le doy  
una bolsa a cada uno que me ayude a salir..."

"-Pronto... pronto... el caballo ya se fue al  
diablo..."

Al final del cuento encontramos otros parlamentos que ayudan a dar idea de espacialidad al discurso:

"-¡Lástima de oro!  
Otros:  
-¡Lástima de caballo!"

Estas frases nos permiten corroborar el carácter indeseable de Fierro pues, aunque sin nombrarlo, revelan el desprecio de sus hombres.

## 2.2 Correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

En el cuento, la duración del discurso comprime el tiempo necesariamente mayor de la historia. Los hechos que se narran pertenecen al pasado:

"Los villistas bajaron de los trenes... emprendieron la caminata rumbo al Cañón del Púlpito..."

El discurso manifiesta un pretérito que se inicia en el momento en que los villistas bajan de los trenes; además, a través de una catálisis se resumen las peripecias por las que pasan los villistas: todo está oscuro, la nieve cubre la llanura, es difícil caminar con paso firme, por las piedras cubien

tas de hielo; los caballos resbalan, los jinetes caen al suelo y se levantan cubiertos de nieve.

Se suspende la narración de la historia para continuar con la descripción detallada del lugar por donde los villistas siguieron su camino.

Luego hay una coincidencia de la temporalidad del discurso con la de la historia en un parlamento que es fragmento de un diálogo y está a cargo de uno de los personajes:

"¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Siganle, que ya verán cómo pa' delante está pior...!"

Inmediatamente hay una interrupción de la temporalidad de la historia para dar paso a la del discurso, allí se presentan los rasgos físicos y la actitud moral de los villistas:

"Y los dehilachados restos de la Fastuosa División del Norte..."

Luego se describe una laguna que se encuentra frente de ellos:

"... a poco trotar, hay una laguna extensa... casi una charca donde el viento no hace oleajes, rizando apenas la superficie pantanosa..."

Después nos informan que un pequeño grupo de hombres se ha separado de la columna y que se dirige en línea recta hacia una laguna, y el resto se ha ido por tierra firme, rodeándola; enseguida viene la descripción de uno de los personajes:

"... un hombre alto, con el sombrero tejano arriescado en punta sobre la frente..."

En el siguiente párrafo se retoma el tiempo de la historia y se detalla la entrada de Rodolfo Fierro con su caballo en la laguna:

"El animal dio un gran salto, penetró en la laguna levantando un abanico de agua con cada pata, siguió braceando a un metro de alto y chapoteando con regocijado estrépito..."

Se siente que la historia tendría que durar más para que ambas temporalidades coincidieran ya que se cuenta en un lapso menor al de su ocurrencia, a pesar de las catálisis, expansiones discursivas con suspensión o con desaceleración de la historia. Las acciones referidas en la narración o en la representación (diálogo) han sido, pues, estrictamente seleccionadas; podría haber muchas más, simultáneas, de muchos hombres, pero se han omitido.

Hay diálogos que apenas constituyen pequeños enunciados cuya significación depende del contexto:

"¡Mula, mal nacida!"

"-¡No se mueva mucho...!"

"-Procure venirse a nado..."

En cuanto al orden, la temporalidad de la historia corresponde a un pretérito que no se puede delimitar, pues no hay datos que ayuden a situar los sucesos que han ocurrido; sin embargo, sí podemos precisar que se trata de un tiempo pasado aunque, los diálogos ofrecen la ilusión de que ese pasado ya concluido se actualiza en un presente que el lector experimenta en la temporalidad de la lectura.

Los dos primeros párrafos se desarrollan en tiempo copretérito para pasar a un presente que tiene una connotación más bien habitual:

"... la tierra nevada es (siempre) poco  
amiga del hombre... (habitualmente nunca)  
se encuentra leña seca..."

Esto corresponde al tiempo del discurso; son acciones discursivas que significan cualidad, estado, o modo habitual de ser y que están destinadas a la construcción de un ambiente físico y psicológico.

Nuevamente aparecen el tiempo copretérito y el pretérito tanto en la descripción física del jefe, como en la trayectoria que siguieron los villistas por tierra firme.

En cuanto a la frecuencia, el discurso narra una sola vez lo que ocurre una sola vez en la historia.

### 2.3 El Narrador

Todo lo que ocurre en el cuento pertenece al pasado. El narrador relata ubicado en el presente de la enunciación y lo conoce todo pero participa sólo como narrador: es un testigo implícito que permanece al margen de la historia pues no participa como personaje; es decir, es ese personaje "sui generis" que advierte acerca de la escena como pudiera hacerlo uno de los villistas que están en el grupo próximo a Fierro, pues no dice al lector nada que un actor así situado no hubiera podido observar.

Sus reflexiones son acerca del paisaje, el clima, los sufrimientos que éste puede provocar, el miedo que revelan los ojos del jinete ya condenado a morir ahogado, etc.

Toda la acción transcurre en un pretérito acabado, a pesar de los diálogos, pues éstos se introducen mediante la narración.

Generalmente, el narrador intercala su voz en medio de los diálogos de sus personajes:

"-Mi general, está el terreno muy pesado para los caballos -aventuró a decir uno de los acompañantes-, mejor es que nos devuélvanos..."

Pero también los deja dialogar libremente. Esta libertad que tienen los personajes al hablar nos permite conocer un poco más de su propio carácter.

A pesar de la actitud agresiva de uno de los personajes -Rodolfo Fierro- la situación crítica hace que sus hombres cambien de modo de actuar, le ofrecen sus caballos para mayor seguridad; cuando los rechaza, simplemente dejan que siga actuando como él quiera.

La historia es contada en tercera persona por un narrador que es también un testigo visual, implícito, que está cerca de Fierro y nos describe detalladamente cada una de las acciones de los hombres que se encuentran cerca de él. Sabe que Rodolfo Fierro tiene miedo, porque alcanza a verlo en sus ojos.

Pero su perspectiva en otros momentos se amplía es como un camarógrafo que guía su cámara al punto exacto que desea enfocar por ejemplo cuando nos dice que la columna de hombres se encontraba ya lejos y se detuvo al escuchar los disparos que habían dado los acompañantes de Fierro en advertencia del peligro en que éste se encontraba. También nos dice que los jefes distinguieron a través de sus prismáticos que un hombre se está ahogando.

El narrador sabe en qué momento comenzó la acción, cómo reaccionaron los jefes y la forma cómo algunos hombres de la columna, obedeciendo a su instinto de prestar auxilio, se meten a la laguna, y cómo regresan por temor a perder la vida también.

El conocimiento que tiene el narrador de lo que ocurre en la laguna y entre los hombres de la columna, da idea del juego de alejamiento y acercamientos. Además nos proporciona sutiles indicios que nos anticipan lo que le ocurrirá a Fierro cuando hace énfasis en lo fangoso de la laguna, en el pesado metal que lleva consigo, en la fatiga del caballo, etc.

El narrador es un testigo omnisciente que conoce lo que antecedió a los hechos: nos dice que los villistas están cansados y que han sostenido algunos combates en Celaya y que han sido derrotados; además nos impone sus juicios sobre la situación de los personajes:

"Quien se hubiera atrevido a avanzar en esa zona, cayera también prisionero del fango movedizo y profundo."

Otro juicio que emite el narrador se refiere al aspecto de los hombres que se han quedado inmóviles ante el espectáculo dramático que están presenciando. Ofrece un juicio subjetivo acerca de sus sentimientos y pensamientos:

"Algo por compasión y mucho por interés de la oferta, los villistas del grupo echaron mano a los lazos amarrados."

Esto es lo que un testigo podría inferir de los gestos de los personajes y de la celeridad o el interés con que responden en las acciones.

En el relato hay cierto escepticismo, proveniente del narrador, acerca del clima moral de la totalidad del relato; no tiene sentido la muerte de Fierro, es un accidente propiciado por su machismo.

El impacto estético que se logra de alguna manera tiene su origen en este criterio supuestamente objetivo del narrador que es a la vez autor y testigo; aunque Muñoz no participó directamente en lo que relata en el cuento, sabemos que desde muy joven, fue testigo presencial de las atrocidades y muertes que ocasionó la Revolución.

En el final del cuento, la muerte del hombre se relaciona con la realidad. En efecto, Rodolfo Fierro murió ahogado frente a Casas Grandes, y es verosímil que tal como se describe en el relato haya sucedido en la realidad.

El dato que nos da sobre las batallas y las derrotas que han sufrido los protagonistas en Celaya, también pertenece a la realidad: en abril de 1915, Alvaro Obregón venció en Celaya a Francisco Villa quien, desde entonces, fue perdiendo paulatinamente la posibilidad de dominar la situación, no sólo a merced a su habilidad estratégica, sino debido a la deserción de las tropas populares por la nueva política de Carranza y por muchas otras causas que ya mencioné en la primera parte. Por todo esto el narrador nos dice:

"Y los dehilachados restos de la Fastuosa División del Norte, los poquísimos que no se hablan rajado, después de los combates de Celaya, echaban pa' delante, a buscar lo peor..."

El escepticismo del narrador parece provenir simultáneamente tanto de la experiencia del autor, como de la de los personajes, implícita en los papeles que desempeñan.

#### 2.4 Estrategia de la presentación del discurso.

En el cuento, la historia es narrada en un estilo indirecto, pero también se emplea el estilo directo, propio de la representación, en los diálogos que permiten imaginar más vivamente la escena:

"-Mi general, está el terreno muy pesado para los caballos..."

El estilo directo mantiene una relación de inclusión y dependencia con el indirecto, porque el diálogo corresponde a un pasado concluido.

El diálogo es, pues, un diálogo narrado; la representación está inserta en la narración. Nosotros, como lectores, no lo imaginamos en tiempo presente y de manera directa, sino siempre en pasado y filtrado por el narrador:

"-Los caballos andan mejor en el agua que en la nieve- dijo y metió espuelas"

Por otra parte, vemos que el estilo directo sólo se da en diálogos breves y sirve para prevenir a Fierro del peligro en que se encuentra y constituye casi la única contribución de sus subordinados para salvarlo:

"-¡Cuidado, mi general! ¡El caballo se está hundiendo...!"

El narrador actualiza así con vivacidad la historia en su momento de máxima tensión al contarla en estilo directo.

Entre los recursos lingüísticos que se manejan en el cuento son notables, por ejemplo, los verbos. Se emplean con el objeto de pasar de las acciones narrativas expresadas por los nudos, a las acciones gramaticales\* que pertenecen al discurso; el descenso de los villistas de los trenes junto con toda la caballada es una acción narrativa que va seguida de una catálisis que destaca la misma acción.

\* Nota: Las acciones gramaticales son las acciones discursivas expresadas mediante los verbos que significan: cualidad, estado, modo habitual de ser o mediante los verbos de acción (ejemplo pintar) en los modos de la hipótesis. Todorov describe los "modos de lo real" diciendo que se perciben como designando acciones que verdaderamente han tenido lugar; los modos de la hipótesis en cambio manifiestan acontecimientos futuros o posibles, o que no ocurren en 'en esta historia' o que expresan cualidades subordinadas finales o subordinadas al núcleo del sujeto o al predicado, o en comparaciones con cosas imaginarias o extradiegticas o metadiegticas.



Este tipo de verbos corresponde también a los indicios, a las informaciones que sirven para autentificar el relato. En cambio, el proceso del recorrido del caballo y de Fierro corren a cargo de verbos de acción: braceaba, fuese fatigando; en nudos catalíticos que dan cuenta detallada de acciones menudas y en los consejos (verbos de acción en modos de la hipótesis) que dan los hombres a su jefe: "No se mueva mucho..."; por último los imperativos "Párese... Tire... Procure..."

Estos recursos permiten que la historia, ya resumida (puesto que necesariamente dura más que el cuento) quede más breve que el discurso, el cual se explaya en descripciones como la de la llanura, la laguna, el retrato de Fierro, el cargamento de oro, en los juicios que emite el narrador sobre el clima y en los detalles de la metamorfosis que sufre el personaje principal -Rodolfo Fierro- en su carácter y actitudes, todo lo anterior permite que haya mayor tensión en el cuento pues vuelve más denso su contenido.

Tercera Sección: Figuras retóricas y las que resultan del juego de las estructuras del relato.

3.1 Figuras retóricas.

En el cuento aparecen las siguientes que pertenecen al nivel léxico-semántico:

1.- La metáfora. Figura que resulta de una comparación implícita y que está fundada en una relación de semejanza entre los significados; por ejemplo, en este relato, las que se refieren a la nieve que cubría la llanura (lugar donde desembarcaron los villistas).

"... la cáscara de confeti cristalizado al bajo cero..."

"... el bajo cero había puesto a la ciénega un cascarón de hielo."

"... éstos resbalaban y caían sobre el húmedo colchón, blanco e interminable..."

Estos ejemplos no sólo enriquecen el lenguaje del relato sino que nos permiten tener una idea del clima extremadamente frío y esto de alguna manera se suma a los sufrimientos del grupo villista que viene de Celaya, donde ha sostenido varios combates, y que ahora tendrá que luchar contra una naturaleza inclemente.

2.- La comparación. Figura que consiste en aproximar diversos objetos para evocar mejor uno de ellos, o bien, aproximar fenómenos distintos. Por ejemplo, las que corresponden a la descripción de una laguna:

"... una charca donde el viento no hace oleajes, rizando apenas la superficie pantanosa, que semeja un cristal ahumado... el barro negro y arrugado da idea de la piel de una gran bestia que estuviera dormitando dentro de la laguna..."

Otras se refieren al trote del caballo en tierra firme y a su estado físico dentro de la laguna:

"... braceaba como un trotón inglés, levantando las pezuñas delanteras a la altura del pecho"

"... seguía caminando... resoplando como una locomotora..."

También hay comparación en la descripción física que hace el narrador del personaje principal:

"... un hombre alto, con el sombrero tejano arriesgado en punta sobre la frente, tal como lo usaban los ferrocarrileros, los del riel..."

3.- La hipérbole. Es la exageración retórica; en ella el carácter gradual es evidente, por ejemplo en el relato que es motivo de nuestro análisis se ve en el énfasis que se hace sobre el cargamento de oro que trae Rodolfo Fierro; está lograda mediante la repetición de palabras y la acumulación enumerativa de los detalles espaciales respecto a la distribución del metal:

"Fierro iba cargado de oro. Monedas americanas de veinte dólares, conocidas por 'ojos de buey', inflaban un cinturón de los llamados 'de vibora'... Oro en los bolsillos abultados del pantalón, oro en el pliegue que hacía la camisola al voltearse sobre el cinturón ajustado... oro en las cantinas de la silla de montar, hinchadas hasta el máximo... oro en bolsas de lona colgadas de la cabeza de la montura... Una coraza de oro, un blindaje de oro... ¡Kilos de oro!"

En la descripción física de Rodolfo Fierro también se da la hipérbole con un estilo informativo y periodístico, en donde los rasgos físicos del personaje parecen más animalescos que humanos:

"... un hombre alto... rostro oscuro completamente afeitado, cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros; boca de perro de presa, manos poderosas, torso erquido y piernas de músculos bolidos... fue bandido... asesino brutal e implacable..."

4.- La gradación. Figura que consiste en presentar una serie de ideas o sentimientos en un orden tal que lo que sigue diga siempre un poco más o un poco menos que lo que precede, o un grado de mayor o menor importancia en el

orden del tiempo. Por ejemplo en la descripción que se hace sobre el trotar del caballo: primero es un "trotón inglés de paseo", después se le ve fatigado; finalmente unos adjetivos denotan su estado físico:

"... seguía caminando firme, pero lento, recto, pero fatigado, resoplando como una locomotora..."

También hay gradación en la actitud de Rodolfo Fierro cuando está hundiéndose en la laguna; primero ordena:

"-¡Epa! ¡Imbéciles! A ver si hacen algo... ¿O qué, piensan dejarme aquí atascado en el zoque? ¡Blíganse, demen un jalón...!"

A medida que se hunde Fierro la angustia lo agobia y su actitud ya no es de orden, sino que ahora ofrece recompensa a sus hombres:

"-Una reata ... ¡Echenme una reata! Le doy una bolsa a cada uno que me ayude a salir..."

Finalmente suplica para que lo auxilien:

"-Pronto... pronto... el caballo ya se fue al diablo..."

5.- La antítesis. Figura que consiste en la oposición de términos. Por ejemplo, en el cuento se nota en el nombre que el narrador le da al grupo revolucionario: "La Fastuosa División del Norte" frente a "los <sup>¡</sup>déhilachados restos... los poquíssimos que no se hablan rajado"; mostrando así los resultados de los combates que sostuvieron en Celaya.

6.- La ironía. Figura que permite decir, para burlarse, lo contrario de lo que se quiere decir. Por ejemplo en el relato es notoria en las expresiones de Rodolfo Fierro:

"-¡No hay que rajarse muchachos! ¡Síganle, que ya verán cómo pa' delante está pior..."

También se nota la ironía en los juicios que emite el narrador:

"¡Qué poco amiga del hombre es la tierra nevada, agradable solamente en las pinturas alegóricas de Nochebuena...!"

"Los peatones dan traspies y tocan el suelo con rodillas y manos; ... entran esquirlas de hielo por todas las aberturas de la ropa. ¡Y hay que soltar algunas maldiciones para calentarse!"

El efecto de esta figura es de burla cruel y a la vez hiperbólico.

### 3.2 Figuras que resultan del juego de las estructuras del relato.

#### 3.2.1 Figuras de los nudos y de las catálisis.

Hay un encadenamiento pausado de los nudos con un predominio de los descriptivos. Así, al desembarco de los hombres del tren junto con la caballada, sucede la descripción del medio ambiente y las peripecias que pasan los villistas cuando caen en la nieve junto con sus caballos; se intercala una descripción que amplía más el lugar de las acciones, además se hace hincapié en el clima extremado de la época de invierno y en la ropa que abriga a los hombres, después aparece el primer parlamento dicho por Fierro.

Luego, se mencionan los combates que mantuvo la División del Norte en Ce laya. Nuevamente aparece una larga catálisis que describe una laguna, a la co lumna de hombres que se divide, después se hace la descripción física de Rodolfo Fierro y enseguida aparece el segundo parlamento del protagonista en donde opina que: "los caballos caminan mejor en el agua que en la nieve"; pero vemos más tarde que hay una antítesis en lo que dice, pues cuando el caballo queda atorado en el cieno de la laguna, apreciamos que no era como él decía ya que ambos mueren ahogados.

Inmediatamente hay una catálisis que describe el cargamento del oro que lleva Rodolfo Fierro. Después se habla del trotar del caballo por tierra firme y la manera como va perdiendo agilidad dentro del agua.

La figura que se da en el relato es de adición repetitiva de nudos y se nota más claramente en los diálogos que sostiene Fierro con sus hombres cuando están dentro de la laguna; por ejemplo, le dicen que el caballo se está

hundiendo, (cuatro veces le advierten del peligro) pero su actitud es tan insolente que manifiesta autosuficiencia llamando a la laguna "tal por cual charco", pero después muere ahogado dentro de ella. Aquí se opone el acto de hablar al acto gestual del mismo personaje y se da nuevamente la figura de antítesis entre lo que dice y lo que hace; luego hay repetición del número de veces, cuando aconsejan los hombres a su jefe: "No se mueva... Párese... Tire... Procure...". Este tipo de estructura le da al cuento una intensidad gradual llegando a un climax para caer con brusquedad en un desenlace con la muerte del personaje central -Fierro-.

### 3.2.2 Figuras de los personajes y de los indicios.

Los indicios manifiestan el carácter de Rodolfo Fierro, el de los hombres que lo acompañan (temerosos, pero motivados por el ejemplo de su jefe) y el del resto de la columna (que avanza con actitud de desánimo). En Fierro, los indicios acentúan el perfil de su carácter y lo destacan sobre el grupo villista; Él sobrepasa a sus hombres en lo físico y en lo moral; es primeramente temerario y luego cobarde; en ambos casos se constituye una figura por adición, manifestada por un exceso de indicios, a diferencia de los utilizados para el resto de la División del Norte.

### 3.2.3 Figuras de los informantes.

#### Lugares

La figura se da por adición, la connotación del lugar (la llanura cubierta de nieve) se suma a la de las acciones y ambas refuerzan los sufrimientos del grupo villista: vienen de Celaya donde han sufrido varias derrotas, tanto que de "La Fastuosa División del Norte" ha quedado un grupo de hombres "deshechados" que sólo caminan por inercia. Tanto el escenario como el clima y los objetos se acumulan e implican sufrimiento y muerte.

### Objetos

Hay una enumeración de la metamorfosis que sufre el oro, el cual tiene demasiada importancia en el cuento; primero es parte de los bienes materiales que lleva Fierro, luego servirá como recompensa para que lo salven y, por último impedirá, por su peso "extraordinario", que salga con vida. La figura resultante es de supresión-adición, pues hay una profunda modificación de su papel, una sustitución de papeles.

### Gestos

La figura se produce por adición: se multiplican las acciones de algunos personajes, quienes manifiestan así sus sentimientos. Hay un contraste entre los gestos de Fierro que revelan su lucha por salvarse, por una parte, y los gestos (tibios) de quienes lo siguen que revelan las pocas y prudentes tentativas con ese mismo objeto, al igual que con los del grupo que decidió seguir por tierra firme.

#### 3.2.4 Figuras del sistema actancial.

En el cuento hay desdoblamiento de funciones en una categoría actancial, es decir, hay adición de personajes: el grupo villista que bordea la laguna, y los hombres que se van en línea recta hacia la laguna.

La figura de adición es resultado de que varios protagonistas están investidos de una misma categoría actancial, cumplen una misma función y se comportan en las acciones como una sola persona: la columna de hombres que se va por tierra firme y el pequeño grupo son los personajes que realizan simultáneamente las acciones de los verbos.

Por otra parte, hay un exceso de categorías investidas por un solo actor. Así, Rodolfo Fierro es sujeto que desea obtener un valor, honor, valentía e intrepidez (su objeto) y es adyuvante propio y destinador, porque es árbitro de su propio destino, es dueño de sus decisiones, El quiere llegar a la otra

orilla atravesando la laguna para ahorrar esfuerzo, ganar tiempo y responder a un reto de una manera que le permita recuperar su confianza en sí mismo.

Desde el punto de vista de sus hombres, Fierro es objeto y se convierte en su propio oponente (de su salvación) y de los que le seguían (que deseaban salvarlo), pues al negarse a regresar, sus hombres se ven obligados a seguirlo.

Los acompañantes de Fierro también están investidos de varias categorías: juntos son el sujeto que desea ayudar a Rodolfo Fierro (su objeto), y son destinatarios (árbitros de la situación), pero a la vez oponentes de sí mismos, porque al seguir al jefe enfrentan el mismo peligro; luego son adyuvantes propios porque deciden detenerse y no arriesgar su vida.

### 3.2.5 Figuras del plano del discurso.

#### Temporalidad

Duración: los diálogos se utilizan generalmente para resumir los hechos, por ejemplo los que se refieren a las batallas que el ejército villista había sostenido en Celaya. En otras ocasiones, cuando se esperaba un diálogo, se ha suprimido. Notamos esto cuando el grupo se separa del resto de la columna, los momentos en que Rodolfo Fierro siente miedo, lo que dijeron los que se fueron por tierra firme, lo que dijo el japonés al ir a Casas Grandes por una lancha y rescatar el cadáver, etc. El narrador selecciona sólo algunos diálogos que dan pie para que el lector pueda imaginar la situación y conocer el carácter de los personajes.

Al final del cuento el narrador nos aporta otro dato que nos ayuda a precisar la temporalidad: "...la columna, al ponerse el sol, acampo en un bosque".

### 3.2.6 Figuras de la representación del espacio en el discurso

Hay una figura de supresión por el procedimiento de reducción en el cual la parte implica el todo. Es decir, el narrador se centra más en el grupo de los hombres que siguen a Fierro desde el principio que en el resto de la co-



lumna; los acercamientos presentan otros detalles, por ejemplo: la descripción de la laguna, la llanura, el bosque; específicamente podemos ver al personaje principal pormenorizadamente.

Hay adición en los alejamientos que permiten abarcar un panorama mayor, en el que es posible advertir los movimientos de la columna que ya se ha alejado del pequeño grupo. Además apreciamos que hay una alternancia regular de la supresión y la adición. Hay un equilibrio en la alternancia proporcionada de tales figuras.

### 3.2.7 Figuras de la relación espacio-temporal en el discurso.

En el cuento no se explicita el mes en que sucedieron los hechos que se relatan; sólo un dato cultural da cuenta de la temporalidad; "¡Qué poco amiga del hombre es la tierra nevada, agradable solamente en las pinturas alegóricas de Nochebuena!"

Es difícil identificar la hora; quizá se trate de la madrugada, pues al descender de los trenes hay neblina y "no se ve el terreno que se pisa".

Se da una figura por supresión-adición en los datos espaciales y temporales que se refieren al clima; las informaciones se utilizan como indicios del estado de ánimo de los villistas; por ejemplo: "las caldas sobre el húmedo colchón blanco", o bien cuando el autor relata los traspies de los personajes que tocan el suelo con manos y rodillas, "las maldiciones que tienen que soltar para calentarse" y "los movimientos de los hombros" que revelan fatalismo y extenuación. Todos los datos espacio-temporales informan de manera indirecta sobre el estado de ánimo de los revolucionarios y el clima; esto nos permite inferir que el grupo villista enfrenta un nuevo reto, pero ya no será una lucha contra seres humanos sino contra una imponente naturaleza que les impedirá que salgan airoso de esa lucha.

#### Cuarta Sección: Análisis Semántico

Para delimitar los distintos campos semánticos en el cuento Oro, caballo y hombre es necesario dividirlo en fragmentos, que pueden estar formados por uno o más párrafos de acuerdo con la coherencia de semas diseminados en el texto.

A lo largo de este relato se desarrolla una línea temática de significación en la cual los elementos de la naturaleza (oro, caballo y hombre) son comparados y puestos a prueba por ella misma (por la geografía y el clima). De su confrontación se deduce su verdadero valor humano. A través de la anécdota se establece la comparación y se infiere qué valor predomina y por qué.

La primera y única isotopía o línea de significación se desprende del título y se desarrolla a partir de allí. Tiene un valor axiológico. Se trata de la confrontación de valores de la que va a deducirse, por la comparación, el valor humano en una X situación dada.

La comparación se da entre tres sememas: oro (perteneciente al reino mineral y opuesto por ello al animal (caballo) y al humano (Rodolfo Fierro); que significa también valor de cambio universal (moneda con la que es posible adquirir "todo"), y que posee además, históricamente, una enorme carga simbólica: es puro, es incorruptible, es inmarcesible, perfecto, brillante, dotado de un carácter ígneo, solar, real y aun divino. Por otra parte: lo animal, que en el cuento aparece con su fuerza y belleza, concretado en la poderosa vitalidad del hermoso caballo; pero también aparece con la vulnerabilidad de las cosas vivas, pues el caballo muere. En fin, el tercer elemento que se compara es el hombre, que aparece con toda la complejidad característica de lo humano, pues se trata del intrincado y retorcido carácter de un ser de personalidad de psicópata (crueldad, desprecio por los otros humanos, soberbia, insolencia, machismo exacerbado por la circunstancia de la guerra).

En el desarrollo de las tres líneas temáticas imbricadas se da una gradación inversa a la que resulta de la exposición de las isotopías en el título,

donde van de menos a más:

Mineral

Animal

Humano

Pues al final, los hombres lamentan más la pérdida del oro, menos la del caballo, y nada la del hombre; procediendo así, de más a menos.

"Para describir mediante el análisis el significado de un texto, es necesario parafrasearlo, glosarlo, decir el efecto de sentido que producen unos signos, o sea lo que significan unos signos (los del texto) mediante otros signos"<sup>(1)</sup> La significación de la paráfrasis deducible de este cuento sería la valorización del ser humano, en una circunstancia en que se comparan el objeto (oro), el animal (caballo) y el ser humano (Fierro). Al final del relato se manifiesta el resultado de la comparación, tal como se ha inferido a partir del conocimiento de la anécdota:

" -¡<sup>A</sup>lástima de oro...!

-¡lástima de caballo...!

Y ninguno lamentó la desaparición del hombre"

La geografía, el clima, o el estado de ánimo no son más que líneas de significación subsidiarias que desembocan en la anterior y se suman a ella.

El clima pone a prueba el carácter del hombre y la resistencia física del animal, ambos son elementos de la confrontación.

En el fragmento uno que corresponde a la geografía, se describe la llanura por donde siguieron su camino los villistas, destacando: el lugar inhóspito, que se suma a los sufrimientos del grupo de hombres:

"La llanura estaba oculta bajo una especie de nieve endurecida... Luego, no se encuentra leña seca para hacer una lumbre, ni piedra limpia para sentarse a descansar un rato... no queda sitio para tender una manta y acos

(1) Helena Beristáin. Análisis estructural del relato literario. (p.139)

tarse..."

Sabemos que vienen cansados, y que desean descansar, pero no encuentran un lugar donde puedan acampar; además se pone de relieve las peripecias que pasan en ese lugar:

"... resbalaban y caían sobre el húmedo colchón... se levantaban sacudiéndose..."

También se hace énfasis sobre el clima extremadamente frío:

"... entran esquirlas de hielo por todas las aberturas de la ropa..."

El fragmento dos comienza con un parlamento dicho por el protagonista principal donde insta a sus acompañantes a seguir adelante: "-¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Siganle, que ya verán cómo pa' delante está pior..."; además hay una participación del narrador cuando nos dice:

"... los deshilachados restos de la Fastuosa División del Norte, los poquíssimos que no se habían 'rajado' después de los combates de Celaya, echaban pa' delante, a buscar lo pior, con movimientos de hombros que decía ¡qué más da y una contracción de labios que era desdén para la vida y reto a la muerte."

Aquí se describe el desaliento manifestado por el estado de ánimo de los villistas provocado por las derrotas en Celaya y por la que ahora están sufriendo este lugar inhóspito.

En el fragmento tres hay una descripción de una laguna "poco profunda", casi "una charca", de "superficie pantanosa", en donde "el barro negro y arrugado da idea de la piel de una gran bestia". Esta descripción amplía un poco más la geografía de las acciones donde sucedieron los hechos; aunque no se le dio la importancia debida, vemos más tarde cómo ella fue el escenario o el lugar donde la muerte acabó con el personaje principal.

También el narrador nos dice que el grupo villista se dividió en dos partes: los que se van por tierra firme y los que deciden irse directamente hacia la laguna.

El fragmento cuatro pone de relieve las características del personaje principal: "bandido", "asesino brutal", "implacable", "de pistola certera"; su aspecto físico: "rostro oscuro", "cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros"; "boca de perro". En seguida hay un parlamento dicho por Fierro que nos ayuda a apreciar otros aspectos de su personalidad: "-Este es el camino para los hombres que sean hombres, y que traigan caballos que sean caballos..." su machismo empieza a aflorar en sus acciones y en las palabras que dice.

El fragmento cinco describe el cargamento que trae Fierro; en esta descripción hay una doble significación: el oro como riqueza o tesoro y como objeto que por pesado agrega peligro; pues nos dice el narrador que son "¡Kilos de oro!" lo que lleva encima, y eso, para el caballo es un factor determinante, para que no pueda avanzar y se quede atorado en el cieno de la charca porque el peso de Fierro y el del oro, son suficientes para que ya no pueda sacar las patas del barro; desde aquí los temas de muerte empiezan a tomar primacía, y la tensión del cuento va en aumento.

El fragmento seis permite observar el esfuerzo que el caballo realiza dentro de la laguna por el cargamento que lleva encima y la manera como se va fatigando:

"... seguía caminando firme, pero lento, recto, pero fatigado, resoplando como una locomotora... Las orejas enhiestas parecían percibir una misteriosa señal de peligro..."

El fragmento siete nos da otro aspecto del machismo patológico de Fierro, a través del diálogo que mantiene con sus hombres, cuando le previenen del peligro:

"-¡Qué devuélvanos ni qué el demonio...! ¡Me canso de pasar este tal por cual charco! El que tenga miedo, que se raje de media vuelta... no se vaya a dar un baño..."

Rodolfo Fierro dominado por su autosuficiencia ya no es capaz de razonar sobre el peligro y la muerte que lo acechan, sufre un engaño por su propia naturaleza; su capacidad de intuición se ha atrofiado por su soberbia y sólo se deja llevar por sus instintos bestiales para lograr su objetivo. Desafiar el peligro y quedar ante sus hombres como el héroe que todo lo puede y para quien no hay obstáculo es el móvil de su vida. En esta línea de significación apreciamos al hombre que desafía a la naturaleza y al que no está dispuesto a retroceder.

En este fragmento los semas peyorativos de sexo femenino (viejas, abuela) se repiten y eso permite dar realce al machismo de Fierro; como él es muy macho no necesita consejos, y tampoco acepta ningún tipo de ayuda, él se basta sí mismo:

"-¡Vete a dar consejos a las viejas!  
-Préstaselo a tu abuela..."

En el fragmento ocho observamos la metamorfosis que sufre la actitud autosuficiente de Fierro; se dio cuenta del peligro que lo acecha; pensó en desmontar nos dice el narrador; además "sintió miedo, un miedo espantoso de que darse ahí para siempre, con su caballo y con su oro y que volvió los ojos hacia sus hombres con una intensa angustia". Aquí notamos la relación de oposición: primero la actitud autosuficiente del protagonista que no acepta los consejos de sus hombres, y los manda a dar consejos a las viejas, ahora cambia de manera de pensar; el narrador advierte que el miedo lo va dominando, lo cual le impide actuar decididamente y saber elegir entre su vida y la conservación de su oro.

Luego vemos cómo el proceso de metamorfosis sigue desarrollándose. Sus palabras manifiestan el cambio, pide ayuda (antes no lo hacía): "-¡Epa! ¡Imbéciles! A ver si hacen algo... ¿O qué, piensan dejarme atascado en el zoquete? ¡Báiganse, demen un jalón!".

La actitud indiferente de sus hombres aparentemente está justificada, son conscientes del peligro en que se encuentra su jefe y el riesgo que corren ellos al intentar acercarse y salvarlo, pero su conducta varía, porque cuando Fierro decide elegir su supervivencia se despoja del oro y lo ofrece como recompensa al que lo auxilie, y entonces los hombres empiezan a lanzar sus lazos tratando de alcanzarlo; si bien es cierto, que son indiferentes hacia su jefe, también es real que quieren el oro, que desean la recompensa.

"-Una reata... ¡Echenme una reata! le doy una bolsa a cada uno que me ayude a salir..."

Las palabras de Fierro ya dan aquí la idea del cambio que la consecuencia del peligro le ha hecho experimentar, habla en otro tono, ya no ordena, ahora hace ofertas para que lo salven; su autoridad de mando ha menguado, el interés de sus hombres sólo puede ser movido por cosas materiales (el oro), por eso él aún anhela conservarlo; ya no para sí mismo, como antes, sino como el único recurso que le queda y que puede servir para motivar a sus hombres para que lo ayuden. La angustia lo domina de tal manera que la actitud de sus hombres le parece lenta: "-Pronto... pronto... el caballo ya se fue al diablo"; la angustia provocada por la muerte que se aproxima, acelera la metamorfosis que está padeciendo el personaje; en muy poco espacio pasa de exigir a suplicar. A pesar de los intentos que hacen sus hombres, él se hunde lentamente y en su desesperación saca un brazo enseñando un cinturón repleto de oro, como última oferta para aquel que lo auxilie. Y así sucumbe el hombre, poseyendo una idea falsa acerca de sí mismo, que quiso desafiar a la naturaleza.

El último fragmento dice que el grupo de hombres se salió de la laguna y que un oficial se regresó a Casas Grandes por una lancha para rescatar el cadáver, esto nos ayuda a reafirmar la apatía, el desinterés, la indiferencia que habla en el pequeño grupo. Finalmente el grupo villista acampó en el bos-

que y lamentó la pérdida del oro y del caballo, pero nadie se preocupó por el hombre que había quedado ahogado en la laguna. Con este final apreciamos que en la confrontación de los valores (oro, caballo, y el hombre) se teje durante el relato la única isotopía que se desprende del título y que se reafirma al cerrarse el cuento, permitiendo al narrador redondear y dar por terminado el relato. La línea principal de significación es la de "comparación de valores" precisamente.

En conclusión, la isotopía que domina en el cuento proviene de la redundancia de semas tales como machismo exaltado por el clima anormal de la guerra, con todo lo que ésta significa: sufrimiento, peligro, crueldad, muerte, cansancio, indiferencia.

Los semas que concurren a la caracterización de la situación geográfica, climática, histórica (guerra), etc., permiten que el lector se explique por qué el valor humano, relativamente al de las cosas (oro) y los animales (caballo) resulta ser nulo. La anécdota tiene, inclusive, una especie de moraleja que no es difícil inferir: la enfermedad del machismo agravado en circunstancias anormales, devalúa totalmente a la persona humana. El mismo protagonista (Rodolfo Fierro) lo comprende antes de morir al transformarse rápidamente de verdugo insolente en víctima humilde.



### Conclusión:

Como hemos visto en este trabajo, la narrativa propiamente mexicana apenas se inició en el siglo XIX. El primer cambio temático y de técnica narrativa es propiciado por las convulsiones que sufre el país a principio de este siglo. Así los narradores explotan una nueva temática y adoptan una técnica diferente, exigencia del tema y del afán de individualización de estilo, una característica que se presenta con más intensidad en la literatura de este siglo; es decir, a partir de entonces importa más la originalidad.

Rafael F. Muñoz es uno de los autores de esa época que resulta más interesante y original. En este estudio se ha tratado de poner de manifiesto que el impacto de sus relatos es debido a la presencia de una serie de rasgos característicos:

- la elección de un tema delimitado de tal manera que enfoque un momento crítico,
- la brevedad,
- la intensidad que proviene de los factores mencionados y de la forma esquemática de poner énfasis en la situación crítica: peligro, dolor, muerte, sufrimiento, etc.,
- la utilización de un remate inesperado, posterior al desenlace que vuelve a electrizar al lector,
- la caracterización de ambientes y personajes peculiares en ese momento histórico,
- el aliento épico que emana tanto de la temática como de su tratamiento,
- la ironía,
- el lenguaje pretendidamente denotativo salpicado de pocas pero originales figuras del lenguaje, principalmente metáforas, antítesis, comparaciones, que también aportan intensidad a los relatos.

Casi todas estas constantes aparecen -como ya hemos visto- en este análisis de uno de sus cuentos más famosos y comentados. En este relato Oro, caballo y hombre el significado global ofrece una alegoría de la transformación que la jerarquía de los valores suele sufrir en situaciones críticas que involucran un peligro o la muerte misma.

En general, en los relatos de Muñoz resulta muy posible identificar la ideología del narrador-autor y explicarla con base en los datos biográficos que de él conocemos y en los elementos de la enunciación que relacionan, a través del narrador (que es el "YO" de la enunciación) la esfera de los hechos relatados con sus protagonistas (los personajes), con la esfera de la comunicación de lo narrado y sus personajes (el narrador y el lector).

APENDICE

ORO, CABALLO Y HOMBRE

Como en Casas Grandes terminaba la línea férrea, los villistas que se dirigen rumbo a Sonora bajaron de los trenes, echando fuera de las jaulas la flaca caballada y después de ensillar emprendieron la caminata hacia el Cañón del Pulpito.

La llanura estaba oculta bajo una espesa costra de nieve endurecida que cruje a la presión de las herradas pezuñas de los animales; a veces, éstos resbalaban y caían sobre el húmedo colchón, blanco e interminable; los jinetes se levantaban sacudiéndose y si la bestia había quedado tirada en el fango helado, con las manos le cerraban la nariz y el hocico para que en un supremo esfuerzo por libertarse y respirar, el animal volviera a ponerse sobre sus cuatro patas.

¡Qué poco amiga del hombre es la tierra nevada, agradable solamente en las pinturas alegóricas de Nochebuena! No se ve el terreno que se pisa: los pedruscos del camino apenas hacen una levísima ondulación en la cáscara de confeti cristalizado al bajo cero. Los peatones dan traspies y tocan el suelo con rodillitas y manos; las armas se hunden en la nieve, se moja el costal con pinole que tenía que servir de alimento por toda la semana, entran esquirlas de hielo por todas las aberturas de la ropa. ¡Y hay que soltar algunas maldiciones para calentarse!

Luego, no se encuentra leña seca para hacer una lumbrada, ni piedra limpia para sentarse a descansar un rato; aun bajo los pinos, cedros y encinos de copas anchísimas, hay nieve, no queda sitio para tender una manta y acostarse. Aun cuando la tormenta haya cesado, el viento hace caer los copos detenidos en las ramas y bajo los árboles siempre está nevando. El deshielo es cruel, aún más que la tempestad: hace más frío y casi siempre más viento que levanta la punta de las bufandas, el vuelo de los capotes, la vuelta de las pelerinas y se cueca

a través de las ropas hasta el pellejo.

-¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Siganle, que ya verán cómo pa' delante está peor...!

Y los deshilachados restos de la fastuosa División del Norte, los poquitos que no se habían "rajado" después de los combates de Celaya, echaban "pa' delante, a buscar lo peor", con movimiento de hombros que decía "¿qué más da? y una contracción de labios que era desdén para la vida y reto a la muerte.

Frente a Casas Grandes, a poco trotar, hay una laguna extensa, pero poco profunda, casi una charca donde el viento no hace oleajes, rizando apenas la superficie pantanosa, que semeja un cristal ahumado, porque bajo un metro de agua, el barro negro y arrugado da idea de la piel de una gran bestia que estuviera dormitando dentro de la laguna. En algunas partes, donde el agua era menos, el bajo cero había puesto a la ciénaga un cascarón de hielo.

El grueso de la columna se desvió, prefiriendo hacer un gran rodeo por tierra firme, que atravesar la sospechosa calma de las aguas oscuras. Pero un grupo de villistas, seis o siete, bien montados en caballos de alzada, con gruesas mitazas que les cubrían hasta la mitad del muslo, y ropas de invierno entre las que no faltaban los característicos sweaters rojos, se decidieron a marchar en línea recta a través de la charca.

A la cabeza del grupo iba un hombre alto, con el sombrero tejano arriscado en punta sobre la frente, tal como lo usaban los ferrocarrileros, "los del riel". Rostro oscuro completamente afeitado, cabellos que eran casi cerdas, lacios, rígidos, negros; boca de perro de presa, manos poderosas, torso erguido y piernas de músculos boludos que apretaban los flancos del caballo como si fuera garra de águila. Aquel hombre se llamaba Rodolfo Fierro; había sido ferrocarrilero y después fue bandido, dedo meñique del jefe de la División del Norte, asesino brutal e implacable, de pistola certera y dedo índice que no se cansó nunca de tirar del gatillo.

-Los caballos andan mejor en el agua que en la nieve -dijo y metió espuelas. El animal dio un gran salto, penetró en la laguna levantando un abanico de agua con cada pata, siguió adelante braceando a un metro de alto y chapoteando con regocijado estrépito-. Este es el camino para los hombres que sean hombres, y que traigan caballos que sean caballos... ¡Adelante!

Los otros le siguieron, haciendo ruidos de cascada.

Fierro iba cargado de oro. Monedas americanas de veinte dólares, conocidas por "ojos de buey", inflaban un cinturón de los llamados "de vltora" que el bandolero llevaba apretado poco más abajo que la canana de la pistola; oro en los bolsillos abultados del pantalón, oro en el pliegue que hacía la camisola al voltearse sobre el cinturón ajustado... oro en las cantinas de la silla de montar, hinchadas hasta el máximo... oro en bolsas de lona colgadas de la cabeza de la montura... Una coraza de oro, un blindaje de oro... ¡Kilos de oro!

Cuando caminaba en tierra firme, el caballo parecía no sentir sobre su lomo al hombre enorme, parecía no llevar encima aquel tremendo cargamento braceaba como un trotón inglés de paseo, levantando las pezuñas delanteras a la altura del pecho.

Pero a cien metros, a ciento cincuenta, a doscientos metros de la orilla de la laguna, el caballo fuese fatigando de no encontrar tierra firme bajo sus herraduras, de meter los cascos en un lodazal negro, espeso, congelado. Y aun cuando el nivel del agua no le llegaba al vientre, ya no sacaba las pezuñas al aire; seguía caminando firme, pero lento, recto, pero fatigado, resoplando como una locomotora. De sus narices abiertas, dos grandes agujeros negros, salían chorros de un vaho espeso. Las orejas enhiestas parecían percibir una misteriosa señal de peligro que partiera de las aguas, agitadas en círculos concéntricos que iban borrándose en la distancia.

-Mi general, está el terreno muy pesado para los caballos -aventuró a de-

cir uno de los acompañantes-, mejor es que nos devuélvanos y denos la vuelta por la orillita...

-¡Qué devuélvanos ni qué el demonio...! ¡Me canso de pasar este tal por cual charco! El que tenga miedo, que se raje y dé media vuelta... no se vaya a dar un baño...

Y dio otro apretón de pies en el vientre del caballo. Las puntas de las espuelas hirieron la piel, abriendo dos hilillos de sangre, y el animal se levantó sobre las patas traseras, quedando casi vertical. Fierro se apoyó en la teja de la silla, pegó la cabeza al cuello del animal, y con el puño cerrado dióle un golpe entre las dos orejas.

-¡Mula, mal nacida!

El caballo volvió a caer sobre sus cuatro patas y se vio entonces que el agua le llegaba al vientre. Los pies del hombre, prendidos a los ijares con los hierros implacables, quedaron dentro del agua enturbiada por el pataleo.

-¡Cuidado, mi general! ¡El caballo se está hundiendo!

-Pos va a salir a puritito pulmón...

-No lo menee mucho, porque se le atasca...

-¡Vete a dar consejos a las viejas! ¡Yo sé lo que hago!

Fuese desarrollando una lucha tremenda: el caballo contra el fango y el hombre contra el caballo. Los demás jinetes no se atrevían a acercarse y hablan formado un semicírculo a cinco o seis metros de distancia. El animal resollaba desesperadamente y en vigorosos movimientos lograba levantar una mano y sacarla del agua, tirando luego un golpe terrible hacia abajo; pero no encontraba resistencia en el barro y cada vez el impulso de sus músculos poderosos que levantaban las manos, era menos eficaz. Se fue hundiendo de la parte trasera y pronto quedó la cola dentro del agua, agitándose violentamente como si fuera un remo cubierto de cerdas.

El jinete golpeaba al animal con ambos puños, dejando la rienda suelta sobre la silla, gritando los más duros insultos y acicateándolo furiosamente en la barriga. Ya se veían en el agua revuelta, espesa de lodo, tonos rojizos de la sangre del caballo que manaba los ijares.

-Mejor bájese, general... yo le presto mi penco...

-Préstaselo a tu abuela, que lo necesita más que yo...

Llegó el momento en que el animal no pudo desprender las manos del lodo. Debía tenerlo ya más arriba de la rodilla, porque el agua le llegaba hasta la mitad del cuerpo. Quedó un instante inmóvil dando unos bufidos que parecían respuestas a los insultos que le seguía diciendo Fierro. Y entonces fue cuando éste pensó en desmontar: volvióse hacia las cantinas de la montura, ya al nivel del agua, y sacó sendas bolsas de oro; tomó los dos costales amarrados a la cabeza de la silla y echándose los en el brazo izquierdo levantó la pierna derecha sobre el lomo del animal y la sumergió en el agua tratando de tocar fondo; pero el pie se le hundió en el barro que parecía mantequilla, y él quedóse prendido de la cabeza de la silla, con la pierna izquierda doblada sobre el estribo.

Sintió miedo, un miedo espantoso de quedarse ahí para siempre, con su caballo y con su oro; volvió los ojos hacia sus hombres con una intensa angustia. Todos estaban muy lejos para tenderle la mano y se habían quedado inmóviles por temor a correr la misma suerte que él. Y los demás de la columna, muy lejos, a la orilla de la laguna tersa y oscura como un espejo ahumado, continuaban su marcha a rastras sobre la nieve, preocupado cada uno de ellos por su propia marcha, mirando hacia abajo para evitar los pedruscos y los hoyancos y sin dirigir una ojeada al grupo que se había atrevido a pasar en línea recta el manto de agua.

-¡Epa! ¡Imbéciles! A ver si hacen algo... ¿O qué, piensan dejarme aquí atascado en el zoquete? ¡Búiganse, demen un jalón!

Pero aquellos hombres no se movieron. En varios metros alrededor del caba-

llo que se sumergía y del jinete pálido por la angustia, el cieno estaba removido por los desesperados esfuerzos que hacía el animal para escapar del peligro y quien se hubiera atrevido a avanzar en esa zona, cayera también prisionero del fango movedizo y profundo. Así, los demás jinetes se limitaron a dar consejos.

- No se mueva mucho...
- Párese arriba de la silla.
- Tire todo el peso que traiga encima...
- Procure venirse a nado...

Uno sacó la pistola para avisar a la lejana columna del peligro en que Fierro se encontraba, disparó al aire los seis cartuchos del cilindro. Inmediatamente se vio que la tropa en marcha se detuvo y acercóse a la orilla de la laguna. Con sus prismáticos, los jefes vieron que un caballo estaba sumergiéndose en las aguas y que un hombre intentaba escapar de un trance de muerte. Varios jinetes trataron de ir al socorro y avanzaron sus caballos quebrando el hielo de la superficie, mas a poco andar vieron que también para ellos había peligro, y se regresaron.

En el centro de la charca, el caballo seguía pataleando y agitándose en el barro. Pronto quedó la montura bajo las aguas, y el animal no sacó ya sino el cuello y la cabeza mantenida en alto. Fierro estaba de rodillas sobre la silla, pálido, con los ojos demeritados por el espanto. En el brazo izquierdo sostenía aún cuatro bolsas repletas de oro.

-Una reata... ¡Échenme una reata! Le doy una bolsa a cada uno que me ayude a salir...

Algo por compasión y mucho por interés de la oferta, los villistas del grupo echaron mano a los lazos amarrados en sus monturas y comenzaron a agitarlos en grandes círculos sobre sus cabezas. El caballo acabó de sumergirse, soplando un bufido que alborotó las aguas; sus pulmones potentes todavía echaron un cho-



rro de burbujas que reventaron en pompas de fango. El hombre había quedado en pie sobre la silla, sin sombrero, con los costales apretados al pecho, salpicado de lodo de arriba abajo, pesadas las piernas por la costra que lo cubría hasta la cintura.

-Pronto... pronto... el caballo ya se fue al diablo...

Las reatas partieron simultáneamente con un uniforme silbido, pero fuera por mal cálculo o porque los lazadores tuvieran pocas ganas de verse envueltos en el peligro, todas quedaron cortas y Fierro, sin soltar el oro, intentó alcanzarlas alargando el brazo derecho. Este movimiento lo hizo perder el equilibrio y cayó en el agua. A poco emergió enteramente cubierto de lodo, agitando los brazos, ya libres del pesado cargamento. Su figura casi había perdido la apariencia humana. Quiso decir algo, y medio ahogado por el cieno que le había penetrado en la boca, sólo lanzó un alarido gutural como de un orangután en la selva. Instantes después comenzó a hundirse despacio; bajó los brazos y quedó con la cabeza de fuera, nada más gritando.

Los villistas recogieron rápidamente sus reatas y volvieron a tirarlas, pero nuevamente quedaron cortas. Pronto la cabeza quedó a ras de agua y luego se hundió. Surgieron los brazos levantando la "vlbora" hinchada de oro, en una última oferta por la salvación. Luego todo desapareció bajo las aguas, que volvieron a quedar como un vidrio ahumado, sin oleaje, apenas rizadas por el viento.

Muy despacio, con toda clase de precauciones, los testigos de la tragedia fueron saliendo hacia la orilla. Un oficial japonés que iba entre los villistas, se devolvió a Casas Grandes para buscar una lancha y salir a bucear en la laguna en un intento para rescatar el cuerpo.

La columna continuó su marcha en la nieve, y al ponerse el sol acampó en

un bosque. Tronchando ramas de pinos y cedros los villistas medio barrieron la nieve en algunos trechos, bajo los árboles más grandes, y se acostaron a descansar.

Recordando el drama, algunos dijeron:

- ¡Lástima de oro!

Otros:

- ¡Lástima de caballo!

Y ninguno lamentó la desaparición del hombre.

## Bibliografía.

1. Alperovich, M.S. y B.T. Rudenko, La Revolución Mexicana de 1910-1917 y la política de los Estados Unidos, 5a. ed., México, Ediciones de Cultura Popular, 1974.
2. Azuela, Mariano, Cien años de novela mexicana, México, Ediciones Botas, 1974.
3. Beristáin, Helena, Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1982.
4. Beristáin, Helena, Guía para la lectura comentada de textos literarios, México, 1977.
5. Carballo Emmanuel, Dicinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1965.
6. Castro Leal, Antonio, (Comp) La novela de la Revolución Mexicana, México, Editorial Aguilar, 1960, 2v. (autores varios).
7. Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución Mexicana, México, FCE., 1973, (Col. Popular 117).
8. Diez-Echarri, E. y Roca Franquesa, J. M. Historia general de la literatura española e hispanoamericana, 3a. ed. Madrid España, Editorial Aguilar, 1979.
9. González, Manuel Pedro, Trayectoria de la novela en México, México, Ediciones Botas, 1951.
10. Millán, Ma. del Carmen, Literatura mexicana, México, Ed. Esfinge, 1963.
11. Warner, Ralph E. Historia de la novela mexicana en el siglo XIX, México, (Clásicos y Modernos 9), 1953.
12. Muñoz, Rafael Felipe, El feroz cabecilla, cuentos de la Revolución en el norte, México, 1928.
13. Muñoz, Rafael Felipe, El hombre malo, Villa ataca Ciudad Juárez y la marcha nupcial, México, Talleres Gráficos, 1930.
14. Muñoz, Rafael Felipe, Santa Anna, el dictador resplandeciente, México, Ediciones Botas, 1945.
15. Muñoz, Rafael Felipe, Pancho Villa, Rayo y Azote, México, Popuoibros "La Prensa", 1955.
16. Muñoz, Rafael Felipe, Obras incompletas, México, Oasis, 1967.
17. Muñoz, Rafael Felipe, Traición en Querétaro, México, Oasis, 1969 (libreto para el cine).

18. Muñoz, Rafael Felipe, Relatos de la Revolución; Antología, Selec. y pról. de Salvador Reyes Nevares, México, SEP. 1974.
19. Muñoz, Rafael Felipe, ¡Vámonos con Pancho Villa!, Madrid, Espasa Calpe, 3a. ed. 1978. (Col. Austral 896).
20. Muñoz, Rafael Felipe, Se llevaron el cañón para Bachimba, pról. de Roberto Argüello y M. A. Pulido, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.

## TABLA DE CONTENIDO

Prólogo .....	I
---------------	---

## PRIMERA PARTE

Momento histórico-literario .....	1
La narrativa del siglo XIX .....	6
La novela de la Revolución .....	9
Vida y obra de Rafael Felipe Muñoz .....	14
Opinión de algunos críticos sobre la obra de Muñoz .....	23

## SEGUNDA PARTE

Análisis estructural del cuento "Oro, caballo y hombre"Primera Sección: La historia que se cuenta

1.1 Unidades narrativas .....	29
1.2 Acción y secuencia .....	33
1.3 Combinatoria de las acciones .....	36
1.4 Esquema de los tipos de papeles representados .....	38
1.5 La representación del espacio y el tiempo de la historia (el escenario) en el discurso .....	41

Segunda Sección: El discurso que cuenta la historia

2.1 La distribución del discurso en el espacio .....	45
2.2 Correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso ..	46
2.3 El narrador .....	49
2.4 Estrategia de la presentación del discurso .....	51

Tercera Sección: Figuras retóricas y las que resultan del juego de las estructuras del relato.

3.1 Figuras retóricas .....	54
-----------------------------	----

3.2 Figuras que resultan del juego de las estructuras del relato .....	57
3.2.1 Figuras de los nudos y de las catálisis .....	57
3.2.2 Figuras de los personajes y de los indicios .....	58
3.2.3 Figuras de los informantes .....	58
3.2.4 Figuras del sistema actancial .....	59
3.2.5 Figuras del plano del discurso .....	60
3.2.6 Figuras de la representación del espacio en el discurso .....	60
3.2.7 Figuras de la relación espacio-temporal en el discurso .....	61
Cuarta Sección: <u>Análisis Semántico</u> .....	62
Conclusión .....	69
Apéndice .....	71
Bibliografía .....	79
Tabla de contenido .....	81