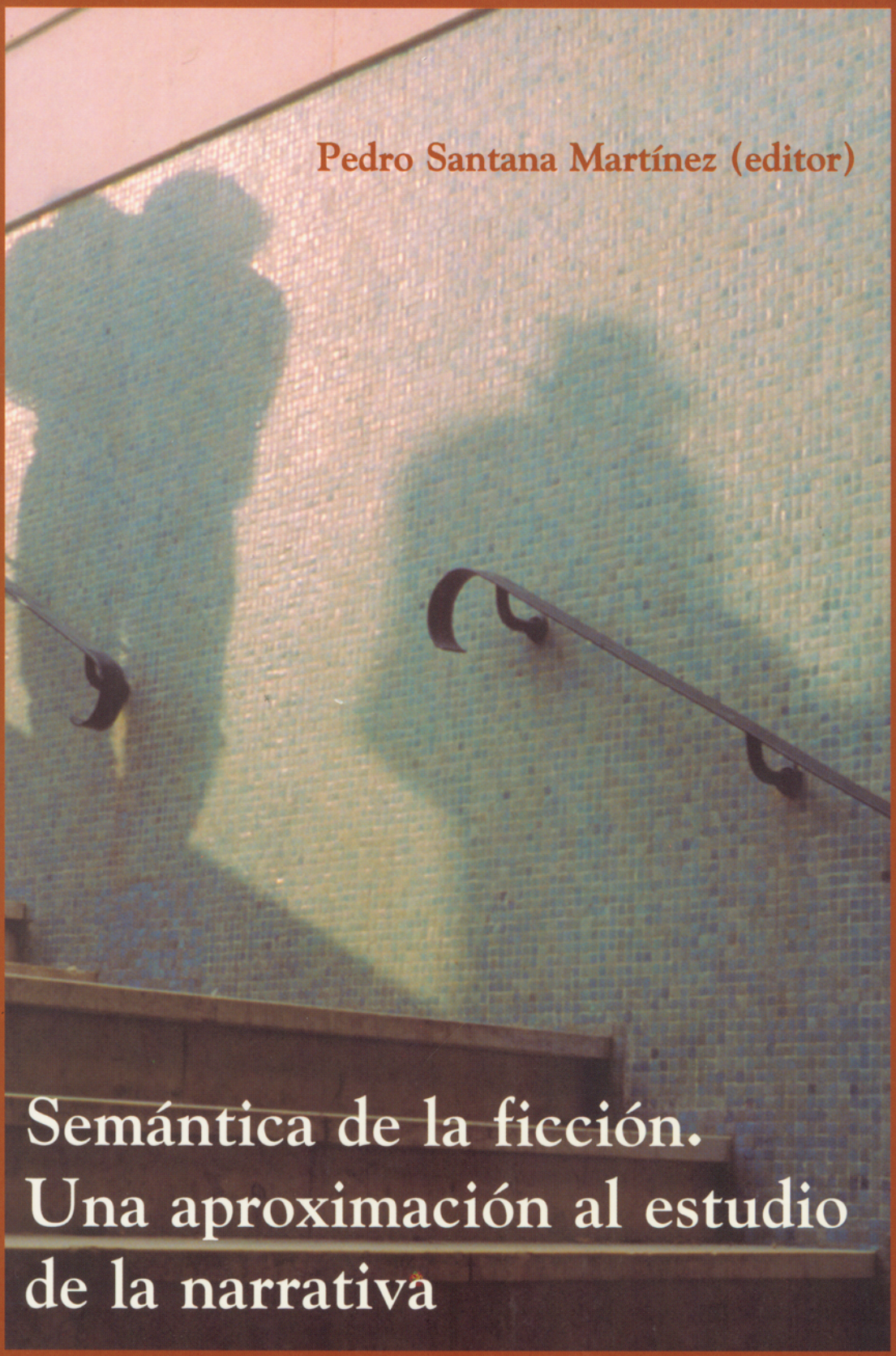

Pedro Santana Martínez (editor)

Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa

Universidad de La Rioja

Semántica de la ficción.
Una aproximación al estudio
de la narrativa

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN

nº 10

Pedro Santana Martínez (Editor)
José Díaz Cuesta, Rosario Hernando Manzanares y Bernardo Sánchez Salas

Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Servicio de Publicaciones

Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa

de Pedro Santana Martínez, editor, (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© Los autores

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-694-0167-5

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Este libro presenta, en su primera parte, algunos elementos para la construcción de una teoría de la representación del conocimiento en las narraciones de ficción, conocimiento sin duda específico y sujeto a ciertas restricciones causadas por la naturaleza representativa o semiótica del material utilizado. En el caso de la literatura, las restricciones —que pueden verse, positivamente, como potencialidades— provendrían de la naturaleza del texto lingüístico, tanto considerado en su generalidad como específicamente y según la tipología particular del texto de que, en cada momento, se trate.

La idea que mueve este libro es que la ficción presenta —con respecto a otros conocimientos, a otras representaciones de las cosas— unas especiales características semánticas que han de estudiarse sistemáticamente. De hecho, suponemos que los contenidos cognoscitivos de las ficciones constituyen uno de sus elementos esenciales y más poderosos. Son la realidad más potente de toda lectura y por ello merecen un estudio sistemático y, al mismo tiempo, no sujeto a una doctrina o ideología que predetermine el tipo de interpretación a realizar o supuestamente ya realizada por los lectores.

En la segunda parte de esta obra, el lector encontrará una serie de ensayos sobre diversas obras literarias y cinematográficas de ficción. En esos ensayos o estudios se adopta la perspectiva defendida en la primera parte, si bien cada uno de ellos sigue su propia línea de desarrollo.

PRIMERA PARTE: TEORÍA

Pedro Santana Martínez

1. INTRODUCCIÓN. NARRATOLOGÍA, MÉTODOS E INTERPRETACIÓN

El asunto que nos planteamos aquí se resume en una breve formulación, la que interroga acerca de cuál sea la relación (semántica por definición) entre los textos narrativos y las cosas. O lo que es decir algo parecido: ¿Qué conocimiento sobre el mundo aporta o condensa la narración?

En nuestra opinión, estas preguntas alcanzan su mayor intensidad y su mayor virulencia cuando las narraciones de referencia pertenecen a lo que se llama ficción. En efecto, la historia, el relato judicial o incluso periodístico han de satisfacer unas exigencias semánticas que —ingenuamente y también bastante inadecuadamente— se resumen al decir que los individuos que se nombran en los textos y discursos de tales géneros deben corresponder a individuos existentes, esto es, deben ser nombres propios de seres reales o históricos.

Desde cierta perspectiva, hay quien dirá que el problema no es tal. En efecto, por qué ha de ser conocimiento la literatura de ficción en sus diversos géneros. ¿No habría de ser, más bien, divertimento, fantasía, mentira simple? —Y, sin embargo, para cualquier definición de conocimiento cabe decir que es imposible acercarse a cualquier texto narrativo privándolo de su carácter cognoscitivo. Nos atreveríamos a decir, para empezar, que existe una imposibilidad psicológica en esto. No podemos, aunque queramos, acercarnos a un texto de ficción con el objetivo virginal de no aprender nada de él. Es más, no se trataría sólo de la contingencia de unos sujetos y otros. La narración de ficción se edificaría sobre un prototipo que bien podría ser el de todo conocimiento de soporte lingüístico: el lenguaje en su función referencial se ordena según unas coordenadas espaciales y temporales, pobladas de entidades cambiantes, que son las que definen el relato.

Incluso, como venía a figurársele a Platón, diríamos que el problema no será que la narración (la poesía) sea neutra con respecto al conocimiento, sino que constituya un conocimiento falso y engañador, que por tanto es rechazable. La vindicación aristotélica de la poesía se inscribe sin duda en el mismo marco. La poesía (esto es, la tragedia, la comedia, la épica) es, entre otras cosas, conocimiento, un conocimiento verdadero y adecuado si se respetan ciertas reglas.

La descripción sintáctica que encontramos en la *Poética* de Aristóteles fundamenta la peculiar semántica que el filósofo señala a este arte, cuando sostiene que la poesía es más científica y universal que la historia (1451b). Aquí partiremos de una tesis que puede parecer excesiva y nos apresuramos a indicar que no se propone ser exhaustiva en cuanto descripción de un estado de la cuestión, sino más bien expresiva de lo que durante decadas fue la tendencia dominante.

En nuestra opinión, los estudios literarios han sido sistemáticos en lo que hace a la sintaxis, pero no a la semántica, entendiendo estos términos en su mayor generalidad: la de las definiciones de Morris. Y esto ha sido así hasta hace muy pocos años, cuando se ha registrado (a través de la lingüística del texto, la semántica formal y el cognitivismo un cambio de tendencia).

En cuanto a cuáles son los elementos significantes de una ficción narrativa, vale la pena detenerse un momento en lo que sería una consideración amplia del fenómeno significativo.

En cierto modo, lo que parece más claro es que por lo que atañe al discurso lingüístico la significación es asunto de léxico en primer lugar y de la interacción mutua de los componentes de ese discurso, aunque pasando siempre por los significados léxicos. Así podíamos partir de un axioma que más o menos permitiese conectar a cada sintagma nominal una entidad o conjunto de entidades referencialmente. A sintagmas adjetivos y verbales les correspondería formal y extensionalmente una colección de cosas —que eso vendría a ser un predicado lógico—, etc. Ahora bien, olvidando por el momento la analogía con los lenguajes formales que aquí se apunta, no puede dejarse de lado otros fenómenos que afectan, y muy directamente, a la interpretación de los textos y que no pasan —si no oblícuamente y no siempre— por el léxico. Nos referimos aquí, por un lado, al campo de la *elocutio* retórica, al tratado de las figuras y los tropos, pero no sólo a él. Las estructuras narrativas pueden contener principios estructurales y constitutivos —que desde cierto punto de vista parecerían pertenecer al dominio de la sintaxis— que son fundamentales en los procesos interpretativos. Piense el lector en recursos como el de la *mise en abîme*, o en la reproducción "a pequeña escala" —como se sabe, se llega últimamente a hablar impropiamente de fractalidad—

de un elemento que se da a mayor escala. Son éstos recursos, como decimos, no ajenos a la interpretación y, en cambio, soslayan en medida casi total la semántica léxica y la semántica oracional. Aun sin dudar de su importancia, antes bien, postulándola y defendiéndola, nos apresuramos a anunciar que no será demasiado el énfasis que en esta obra haremos en dichos fenómenos, sin perjuicio de su importancia para análisis parciales y sin perjuicio de que reaflorarán aquí y allí a lo largo de las páginas que siguen.

Otro importante punto de partida que queremos destacar es que no debe entenderse nuestra propuesta teórica como sustentada en la creencia de que las consideraciones acerca del significado no han venido jugando ningún papel en los estudios sobre narrativa. Ya dijimos, al contrario, que un estudio meramente sintáctico, es prácticamente una ilusión. El modo en que caracterizaríamos la situación anterior subrayaría, más bien, el hecho de que aunque los análisis sintácticos —esto es, aquéllos que se refieren a las relaciones entre los signos— hubieran alcanzado un notable grado de sistematicidad y método, la homóloga no era cierta con respecto a la semántica. No se trata, entonces, de que el cambio de tendencia haya llevado a hacer algo nuevo. Lo verdaderamente nuevo es que los estudios y los análisis se hacen ahora con nuevos conceptos y recursos teóricos.

Convendrá también advertir que esos nuevos recursos pueden conducir, en ocasiones, a un cierto *quid pro quo*. En efecto, al estudiar a qué pueden referirse los textos narrativos, el estudioso puede encontrarse muy cómodo utilizando nociones tomadas de la semántica formal y la lógica. Sin embargo, lo cierto es que lo que sus textos le proporcionan son hechos lingüísticos y no lógicos. Así, buscar por ejemplo descripciones definidas será sólo una manera de hablar, porque lo que encontrará verdaderamente serán sintagmas nominales de una cierta clase. De hecho, la gran dificultad para una teoría de los textos narrativos será —nos parece— establecer las relaciones que pueda haber entre las unidades semánticas formales y la forma en que linguísticamente aparecen, tarea de importancia extraordinaria si el objetivo es, por ejemplo, desarrollar una tipología de los textos narrativos (remitimos al lector a los breves comentarios al respecto del capítulo 7).

Por las mismas razones, será imposible aislar la semántica de la sintaxis. El lector encontrará, en consecuencia, algunos esbozos de una teoría de la narrativa a lo largo de estas páginas, teoría que, más que contradecir las ideas de un Genette, un Chatman o un Stanzel, lo que intenta es situar el estudio sintáctico de la narrativa en línea con el estudio semántico que aquí postulamos.

2. *ESBOZO DE UNA CARACTERIZACIÓN SEMÁNTICA DE LA NARRATIVA DE FICCIÓN*

2.1. Individuos y clases

Los lenguajes formales de primer orden nos ofrecen un correlato extremadamente simple —y por tanto también útil y, al tiempo, peligrosamente reduccionista— de las lenguas que los humanos hablamos. En ellos tenemos unos símbolos, constantes o variables individuales, que denotan individuos, y otros que denotan predicados, o —si se quiere— clases de individuos. Cuando se interpreta un lenguaje de esta naturaleza hay que cuidar que el modelo propuesto respete las asignaciones estipuladas.

Si tenemos, por ejemplo, la clase de los hombres, a la que nos referimos con —entre otros— un símbolo que acabamos de utilizar y decimos que tal individuo pertenece a esa clase, estaremos, según esta aproximación tan simplificadora, comenzando a escribir la historia de ese individuo. Pero si nos referimos a todos los individuos de esa clase y decimos, sirva al caso, que todos ellos pertenecen también a otra clase, sirva la de los mortales, más que de historia podremos decir que hablamos de clases —bien que habrá que añadir de clases distributivas—, de conceptos si se quiere. En aquel caso guardamos una perspectiva idiográfica y en este nos situamos en una nomotética, por recuperar una distinción bien conocida. Aun con todas las salvedades que se quiera, no costará mucho trabajo situar a la historia bajo el primer dominio semántico: se habla de individuos que existen o han existido y pertenecen a clases que no son, por así decir, fabulaciones.

En esta perspectiva, la narrativa de ficción, en cuanto ficción, puede caracterizarse en una primera aproximación por lo que sigue:

1) Los individuos, las entidades individuales, que aparecen en ellas pueden ser o no históricos, esto es, no compromete formalmente —sí en la materialidad de su interpretación— a la narración en que se insertan el que la interpretación semántica de los nombres propios de la narración nos relacione a estos con individuos realmente existentes, de los que podamos encontrar rastro, por así decir, a traves de otras pruebas documentales o empíricas.

2) Las clases de entidades pueden ser reales o no. Pueden también ser posibles o no, al menos dentro de cierta legalidad. Habrá una teoría o conjunto de teorías que aprueben o desaprueben la realidad o la posibilidad de esas clases. En una novela realista se tenderá a que aparezcan clases reales de entidades. Diremos: clases de entidades comprendidas por la visión del mundo —por las teorías y saberes— que han de compartir autor y lectores en la sociedad que ve nacer esa literatura. La literatura fantástica puede permitirse las clases no reales e incluso las imposibles. Obsérvese que las clases en el límite pueden contener un solo elemento o, incluso, pueden definirse sin perjuicio de que sean vacías.

3) Ahora bien, los enclasamientos que se proponen en la ficción y, sobre todo, las relaciones entre clases que puedan postularse ¿son en alguna medida y en algún sentido verdaderos más allá de su coincidencia más o menos contingente con otros saberes ya sancionados? —Mejor dicho, ¿qué saber es intrínsecamente narrativo o, más bien, ficción y cómo se organiza? Esta es una pregunta que, sin duda, una caracterización como la anterior no basta a responder.

2.2. Sobre sentido y referencia

La popularización de los conceptos fregeanos de *Sinn* y *Bedeutung* (sentido y referencia como respectivamente suele traducirse, acompañando la traducción del comentario acerca de la que parece curiosa elección terminológica de *Bedeutung*) ha traído consigo un cúmulo de malentendidos particularmente grande cuando disciplinas como la teoría literaria o la pragmática han aprovechado la distinción del lógico y matemático alemán Gotlob Frege. Y ello sin contar las dificultades intrínsecas de la distinción en sí misma, dificultades que afectan también a

otros aspectos del pensamiento fregeano, como la distinción entre contenido del juicio, expresión y aserción de tal contenido.

No podemos aquí dedicarnos a una elucidación del sentido —o acaso de la referencia— que tales conceptos[1] tenían para Frege. Antes al contrario, vamos a redefinir la distinción en términos que, para algunos, serán abiertamente heterodoxos, si no totalmente erróneos. Esta redefinición, aunque entrañará una toma de posición que tal vez suponga una filosofía de la lógica y unas consecuencias para cuya investigación no estamos capacitados, será hecha con un objetivo muy concreto, que es el de esta sección. A saber, ir ensayando un procedimiento formal de representación del modo en que la ficción literaria mimetiza o imita o representa el mundo, o alguna componente del mismo.

Y ello aunque a algunos pueda parecer impertinente, en el contexto de un trabajo que se centra en la ficción —y que no se restringe a la ficción realista, sino que se propone también cubrir el caso de la llamada literatura fantástica— mencionar el nombre de Gotlob Frege; en particular cuando él mismo toma ejemplos de personajes de ficción para ilustrar el caso de inexistencia de referencia para un término con sentido, pero pensamos que, al menos en cuanto estrategia argumentativa, la advocación puede ser fructífera. Sin embargo, sí tiene sentido plantearse cuál es la referencia de un discurso de ficción, del —pongamos— nombre propio de un personaje de ficción, que quizá sea incluso considerado como la encarnación de lo que tradicionalmente se ha venido llamando un tipo.

Seguramente la semántica que puede hallarse en Frege se halla mal preparada para encauzar el problema. Por un lado, diríamos, un individuo es un individuo. Por otro, los nombres se interpretan sin que se fije previamente un modelo y un dominio, un mundo para su interpretación. Recuérdese aquí que la referencia de Frege no se da para un cierto modelo sino, diríamos, en general, sin mayores cuidados semánticos, de modo que no cabe decir que tal signo se interpreta en un modelo o en otro.

De todo lo dicho, se sigue que nos interesa el modo en que la ficción, las narraciones de ficción, por mejor decir, mimetizan o imitan el mundo. Y puede esta expresión sonar chocante porque en los estudios del discurso de ficción, hemos asistido durante los últimos años al éxito de la que llamaremos, en línea con otros estudiosos, metáfora de los mundos posibles, algo a lo que volveremos en capítulos subsiguientes. En nuestra opinión existe cierta contradicción, en algunos

1. La misma noción de referencia parece oscilar en su sentido dentro de las exposiciones de la doctrina fregeana.

artículos y obras sobre estos asuntos, entre dos ámbitos distintos que a continuación intentaremos separar.

Por lo que se refiere a la importación de métodos de la lógica al campo de los estudios literarios nada cabe, en principio, objetar. En capítulos posteriores, veremos cómo la semántica kripkeana de la lógica modal puede parecer más o menos útil al aportar la noción de mundo posible. Sin embargo, parece que plantea dos problemas básicos. Uno es el de su carácter, esto es, qué tipo de operadores modales son aquéllos que se intentan interpretar: temporales, epistémicos, ¿tienen que ver con la teoría cuántica de múltiples mundos, si se nos permite la ligereza? —Este problema no afecta tanto al lógico como al estudioso que toma prestados unos u otros recursos de una teoría lógica. El segundo problema es el del esencialismo: ¿Se tiene un mismo dominio de individuos para todos los mundos, para todos los valores del índice mundo? ¿Nos comprometemos y hasta qué punto es así con una teoría de la referencia directa —sin mediación de significados— al hablar de mundos posibles? — La realidad es que, en general, los estudios literarios se limitan a hablar de un mundo ficticio —posible o imposible, según los casos, aunque habría que ver cuál es el sentido de cada imposibilidad[2]— donde ocurre al menos un acontecimiento cuya ocurrencia no se ha dado en nuestro mundo, no se puede dar o no consta.

Y es que el ámbito técnico de la semántica —en cuanto parece que el término "mundo" es un buen vehículo para una metáfora bastante potente— trae consigo no pocas adherencias metafísicas. Que esto es así se deja ver, con claridad, en el segundo ámbito que hemos anunciado, el de la teoría del arte subyacente. En efecto, el abandono de la idea de mímesis ha dado en los últimos siglos a supuestas nuevas teorías —que suelen clasificarse en morales, expresivas, creativas, o de alguna manera similar—, las cuales en algunos casos se enarbolan contra una "noción estrecha de mímesis", como en un contexto no del todo parejo sostenía René Girard. Si el artista no imita, pasa a crear y su creación es, *comme il faut* y en la medida en que tal cosa no parece repugnar al pensamiento de estos tiempos, una *creatio ex nihilo* y una creación que si en algún caso se agrega a este mundo —como se agrega un espejo que un artesano fabrica, cabría decir, sin problemas y sin perjuicio de que el nuevo espejo refleje lo que tiene delante, un espectador, o la marca que en él ha grabado el artesano—, en otros inaugura un mundo nuevo, diferente e incluso contradictorio con éste o en sí mismo. El arte, en algunos casos, se llega a afirmar, adquiere un nuevo estilo, el cual es ontológico. Crea un mundo,

2. El lector puede encontrar interesante el problema de la clasificación de los ἀδύνατα tradicionales y los de la moderna ficción científica.

no se sabe si intencional o efectivamente. En cualquier caso, los mundos de ficción son algo así como el correlato de los mundos posibles de la semántica de la lógica modal, pero ese correlato ahora ha adquirido un barniz, o puede que una substancia, metafísico, tal vez inevitable sin pensamos en la génesis leibniciana de la noción o en su uso por los lógicos de la Escuela de Münster, como Scholz o Hasenjäger. Pero, en fin, más abajo, volveremos más despacio sobre estas cuestiones que, nos apresuramos a subrayar, creemos que muestran cómo unas abstractas consideraciones lógicas se hallan profundamente engranadas con las tesis centrales de la teoría literaria.

Vamos a pasar, como dijimos, a comentar la distinción entre *Sinn* y *Bedeutung*. Tras esto en los capítulos subsiguientes, nuestra estrategia consistirá, después de investigar diversas posibilidades, en mostrar cómo una narración puede reescribirse en un lenguaje que contenga cuantificadores generalizados. El interés de esta parafrasis en especial reside sobre todo en una cuestión de estilo. Postulamos que un texto habla de clases de cosas cualesquiera, pero que en ese texto, no ya sólo privado de un contexto sino abstraído de un proceso comunicativo definido, desconectado de una interpretación dada, no encontramos sino enunciados que si denotan algo es una sucesión de clases de clases. Ahora bien, tal prevención, que Strawson de alguna manera previó, afecta a cualquier texto o discurso que no se considera como *statement*, sino como mera *sentence*. El uso de cuantificadores generalizados es adecuado para mostrar esa pluralidad de clases que un sintagma nominal denota cuando se encuadra en una *sentence* que aún no se ha interpretado.

Intentaremos definir cuáles son sus virtualidades para representar la relación entre las clases denotadas por los sintagmas nominales del discurso narrativo. Esas relaciones formalizables —que en el caso más recto cabe considerar como automorfismos— no serán sino el caso más general del bien conocido de los tropos que estudia la *elocutio* y, en su caso, podrán ser la representación de otras operaciones interpretativa que el lector hace al leer un texto.

2.3. Sentido y referencia en un sentido pragmático: cursos e identidades sustanciales

La referencia es, para algunos, el objeto designado por un signo. La identidad de las referencias de dos signos de igual forma se fundamenta en la materialidad de los signos y en la diferencia de una y la subsiguiente aparición del mismo.

No entraremos en la discusión del tema identidad y diferencia. Sólo queremos remarcar la conexión entre la distinción signo-patrón y signo-muestra y esta cuestión que nos ocupa. A su vez, el sentido de una expresión diferirá del de otra en cuanto esas expresiones no sean material ni formalmente iguales una vez establecido el código en que se dan y sus relaciones sintagmáticas con otros signos.

La referencia de dos signos-tipo es idéntica en su caso porque la referencia reaparece a través de símbolos intercambiables o a traves de expresiones de sentido diferentes.

La expresión de la identidad es significativa por cuanto supone la ecuación de dos sentidos diferentes. Como se sabe, en los contextos opacos la referencia puede no reaparecer. Los sentidos no son intercambiables porque lo que elimina el contexto opaco es precisamente la agrupación de sentidos unirreferenciales. O mejor, el código ha podido cambiar. Para una teoría triangular del signo como la de Peirce, podríamos decir acaso que lo que ha cambiado es el interpretante.

Sin embargo, en ocasiones, la referencia puede entenderse como algo subjetivo, dependiente del sujeto que, por ejemplo realiza, desde un punto de vista dado —lo que puede incluir también un cierto aparato conceptual— una observación. La referencia se identifica con el contenido de enunciados observacionales, ni siquiera ascendidos al nivel de enunciados fenomenológicos como un enunciado protocolar pudiera ser.

Ahora bien, lo que garantiza la identidad de la referencia, en su sentido habitual, es una teoría o un saber más o menos artesanal o técnico. Es decir, la referencia de un signo aparece dentro de un sistema de operaciones que llevan a determinarla de una cierta manera y el sentido no es independiente de tal sistema. Valga un caso conocido. Que "el lucero de la mañana" y el "lucero de la tarde" tengan distintos sentidos —obviamente— y una sola referencia, a saber, el planeta Venus, es resultado de un saber astronómico concreto, que en alguna epoca y cultura no se poseía. La referencia no es extra-teórica. Es interna al saber y a las actividades del sujeto del conocimiento.

Entonces, sentido y referencia serán conceptos mutuamente relativos. El sujeto del conocimiento emprenderá dos cursos operatorios que le llevarán por un lado a la fijación de la referencia y, por otro, a la definición del sentido. Las operaciones que fijen una referencia tendrán en muchos casos un carácter deíctico, ostensional para decirlo a la Quine, pero tales operaciones no serán ajenas a un enclasamiento, a una predicación: un astro particularmente brillante que a veces se ve al Este al amanecer; un planeta del sistema ptolemaico o del coperni-

cano que por su situación unas temporadas se ve en un lado y otras temporadas en otro a distintas horas.

Diversos cursos de operaciones dan lugar a sentidos diferentes, pero también a referencias diferentes. Un curso ulterior puede llevar a la igualación denotativa de un término, a través de sus sentidos, y entonces, dentro de una teoría determinada aparecerá una referencia donde había dos. La objetividad del sentido aparece en la teoría y aparece también, de otra manera, en cuanto contenido de uno o varios juicios.

La referencia es subjetiva en cuanto objeto de los enunciados observacionales y de las sentencias protocolares y es objetiva no sólo en cuanto a la reproductibilidad del resultado (cualquiera en situación puede ver y señalar lo que yo veo y señalo), sino también en cuanto sentido fijado por una teoría, que es la que aporta el enclasamiento que permite la existencia de una referencia.

No necesitamos, empero, para nuestros actuales propósitos incidir en estas cuestiones. Sin embargo, algunos resultados de utilidad se desprenden del análisis somero que hemos realizado. La referencia de un término no es algo necesario para la interpretación parcial, exenta, de un texto, para el procesamiento de su significado intensional como dirían Petöfi o Albaladejo. En cambio, es preciso disponer del sentido de cada uno de los términos. Sin embargo, es muy posible que el texto aporte informaciones relativas al sentido de un signo y también informaciones relativas a su referencia, aunque internamente al texto. Es posible también que un signo adquiera un valor referencial para un sentido oblicuo.

Pero también es cierto que no podemos enfrentarnos a un texto desde una imposible ignorancia absoluta. El texto será interpretado de acuerdo con nuestros conocimientos previos. Por eso, a los nombres que aparezcan en el texto les adjudicaremos o no una referencia según ese conocimiento. Finalmente si identificamos esa referencia con un individuo designado por el nombre, cabe pensar en la utilización de la idea de mundo posible para construir un mundo en el que todos los términos del texto tengan referencia.

2.4. Nota sobre el operador lambda

Puede pensarse que mediante la operación de abstracción se lleva a cabo el trámite necesario para la interpretación de un texto de ficción. Sin embargo, lo que el operador de abstracción, el operador lambda, hace es que de la denotación de un término pasemos a la denotación de una clase a la que ese término perte-

nece. Resulta entonces que sólo si partimos del conocimiento de la clase a que el término pertenece podemos llevar a cabo la operación.

Ciertamente, no es ésa la situación en que se encuentra aquél que ha de interpretar un texto de ficción, es decir, aquél que está interesado en dar a un nombre propio una referencia que no es individual. O, más bien, podemos encontrarnos con que lectores diferentes realizan abstracciones diferentes y obtienen, resultados, lecturas o interpretaciones, distintas.

Un nombre propio o una descripción definida —dicho en el sentido gramatical. Nos referimos a sintagmas nominales cuyo núcleo es singular o, mejor, cuyo referente es único— dejan de ser tal cosa posiblemente. A un sintagma nominal singular, a un aparente nombre propio, a una aparente descripción definida, le corresponden varios indiviudos. El sintagma nominal incluye en sí mismo al operador lambda, de manera que aquél denota siempre una clase. Ahora bien, si leemos un relato histórico —o leemos un relato como histórico— el operador lambda desaparecerá. Las convenciones del mismo texto, nuestra actitud ante él, otras evidencias externas llevarán a que los nombres propios del texto sean verdaderos nombres propios. Eso será lo que no podamos hacer ante un texto de ficción. El problema con el operador lambda para el estudioso de la ficción es que la clase denotada por una expresión que lo contenga será siempre la de mayor generalidad.

2.5. ¿Qué es una narración?

Si hemos, como se ha visto, caracterizado la ficción, algo debemos decir sobre qué cosa sea una narración. Esta definición, sin duda, deberá cumplir con algunos trámites sintácticos, con otros semánticos y, finalmente, con otros pragmáticos. Esto significa que a la narración —a cualquiera en general, más tarde y más específicamente, para las narraciones de ficción— le convendrán determinadas propiedades en lo que hace a su estructura como texto, también en lo que hace a su, digamos, sentido y referencia y, por último, en lo que toca a su relación con sus usuarios.

Aquí vamos a centrarnos en consideraciones de carácter semántico y dejaremos para otro lugar los otros aspectos. Semánticamente, hemos de considerar aquello acerca de lo que se habla, aquello que se representa porque la narración será una representación, algo dotado de una estructura y que significa otra cosa, es decir que apunta semánticamente hacia algo externo. Desde nuestro punto

de vista, lo representado será básicamente un encadenamiento de operaciones efectuadas por sujetos operatorios. El de operación será, en consecuencia, el átomo básico de nuestra definición de narración.

2.5.1. La idea de operación

Una operación es un acto ejecutado por un sujeto capaz de representar —aunque tal vez inadecuadamente— lo que está haciendo, acto que principia por tomar unos materiales determinados —de cualquier género— de los que se obtiene otros, de tal manera que puede representarse lo hecho mediante las nociones propias del álgebra.

Por ejemplo, montar una máquina a partir de sus componentes puede representarse como la combinación de, digamos, dos leyes de composición interna, * y &, definidas en un conjunto en el que se cuenten como elementos las partes y el todo resultante. Si las piezas o componentes son a_i y el resultado A, será por ejemplo $A = a_1*(a_2\&a_3)$, paralelismo algebraico que abre la posibilidad lógica de la instrucción lingüística sobre el cómo realizar la operación y de su narración *a posteriori.*

Ahora bien, si una definición aproximativa como la que hemos propuesto es posible, lo es justamente porque la noción de operación lleva implícita la posibilidad de representación de la operación misma[3]. En otras palabras, desde las representaciones más formales hasta las más "ordinarias" cabe decir que son ellas las que permiten el discurso sobre las operaciones, lo cual se intersecta, precisamente, con diversas contraposiciones de la tradición filosófica que subrayan el aspecto representativo. Sin embargo, hay que añadir que en el discurso se puede hacer referencia a operaciones singulares mediante pronombres o deícticos.

Pero también cabe decir que por más que en el discurso las operaciones aparezcan representadas, estas representaciones de operaciones son producto a su vez de determinadas operaciones. O, en un lenguaje menos reiterativo, si se dice que en cierto lenguaje formal L nuestra fórmula de más arriba

$$S= a_1\&(a_2*a_3)$$

representa la operación de "fabricar S uniendo las partes a_2 y a_3 de una manera determinada y luego ese conjunto de otra manera con la parte a_1", dicho en un lenguaje que quiere remedar el ordinario, nos vemos obligados a reconocer que esas formulaciones son sólo posibles merced a otras operaciones que son de carác-

3. Sin perjuicio de que sea el ejercicio de la operación el que le aporte y ofrezca su sentido.

ter representativo o mimético, las cuales, junto con otras, pueden llevarnos a distinguir entre un sujeto operacional o actante, SA, y un sujeto gnoseológico, SG, por así decir, encargados de uno y otro tipo de operaciones. Todavía, piense el lector en que esta oposición se plasma también, en lengua inglesa, en la oposición entre *'to know how'* y *'to know that'*, siempre que se aclare que, en la medida en que se rinda o transmita verbalmente el *'knowing how'*, ya se ingresa en los territorios de la representación, esto es, del *'knowing that'*[4].

Donde opera y halla sentido la distinción es en la elaboración de una teoría en cuanto sistema ordenado de proposiciones. Quien la elabora sería un SG, quien —por así decir— podría tener que estudiar las operaciones de diferentes SA. Por eso, no es una metáfora demasiado aberrante llamar a un narrador SG, dejando el término SA para los personajes de la narración, lo que no es inusual.

Resumiendo lo anterior, la noción de operación requiere un sujeto previo —aunque su constitución sea el resultado de una serie de operaciones—. Éste, a su vez, puede ser sujeto actante o gnoseológico. El sujeto de cualquier operación es un sujeto actante, término éste introducido en las ciencias lingüísticas por Tesnière. Si la operación da lugar a una representación, se habla de sujeto gnoseológico. Aunque no se trata de dos tipos contrapuestos, la distinción puede llevar a incurrir en cierto mentalismo. Tal cosa puede evitarse si se adopta el expediente léxico de tomar 'representación' en el sentido de plasmación externa o, alternativamente, en el de contenido objetivizado, eliminando la acepción de representación mental en el sentido psicológico[5]. La plasmación externa de una representación llevaría incluso, en el terreno de las artes, a distinguir dos fases operacionales: una de carácter gnoseológico y otra mimético-específica, propia de cada modo de representar. Sin embargo, parece completamente inadecuado postular que el sujeto aprehende los materiales con que se encuentra, independientemente de toda especificidad genérica.

Igualmente, la noción de operación presupone también la materialidad de los elementos sobre los que la operación se realiza, lo que equivale a su susceptibilidad para ser objeto de representación[6].

4. El lector comprenderá que hacemos aquí abstracción de que la oposición *to know how / to know that* se utiliza más bien como expresión de la diferencia entre conocimientos prácticos y conocimientos teóricos, o entre tecnología y ciencia, por más que aquella distinción, que se discute en Ryle (1946-47), no sea precisamente claras.

5. Sin embargo, tal expediente puede verse como ocioso, pues las mismas representaciones mentales han de considerarse tan materiales como sus plasmaciones físicas.

6. Permítasenos dos breves excursos. Louis Hjelmslev, define una operación como "una descripción que está de acuerdo con el principio empírico"(1976:51), siendo éste: *"la descripción habrá*

Ahora bien, como hemos dicho, se postula que las listas de instrucciones, las narraciones y la representación algebraica abstracta son resultado de operaciones. En este sentido, parte de las operaciones del sujeto tienen carácter lingüístico, lo que no quita nada, insistimos, al carácter material de toda operación.

Se hace necesario, antes de proseguir, enunciar una serie de aclaraciones al respecto de nuestro uso del concepto de operación.

1) No debe, en nigún caso, suponerse que proponemos algo así como una "ontología de operaciones", una teoría que admitiera tales entidades como las que forman el mundo. Nada más lejos de la intención que nos guía. Puede repararse en el hecho de que el concepto mismo de operación precisa de unos operandos y da lugar a un resultado; una operación es siempre ejecutada y representada por un sujeto. Esas entidades nos proporcionarían un "amueblamiento" del mundo.

No obstante lo anterior, el concepto de operación sí que tiene una pertinencia filosófica en el terreno de la gnoseología, lo cual se prueba en que: a) el concepto de operación implica siempre a un sujeto operador y b) la operación ha de ser representada por un sujeto, lo que nos sitúa en el ámbito de la epistemología y la gnoseología.

2) Como ya queda dicho y veremos detalladamente más adelante, el concepto de operación no se limita a ser parte de un componente pragmático de la teoría de la que se trate. El componente representacional aparecería como resultado de operaciones y, además, las operaciones mismas han de representarse.

3) Usualmente, junto a operaciones —o acciones, puede hablarse de estados de cosas, procesos, etc.

Dik (1981) presenta, bajo el concepto general de estados de cosas, las siguientes clases combinatorias: acciones y procesos, ambos acontecimientos dinámicos,

de estar libre de contradicción (ser autoconsecuente), ser exhaustiva y tan simple cuanto sea posible. La exigencia de falta de contradicción tiene preferencia sobre la de exhaustividad. La exigencia de exhaustividad tiene preferencia sobre la de simplicidad "(1976:22-23). Por otro lado, la noción de operación en la teoría del cierre categorial se define como "uno de los sectores del eje sintáctico de la gnoseología general analítica donde el sujeto manipula quirúrgicamente objetos a través de signos. Las operaciones a partir de términos sacan otros términos que resultan segregados. Las operaciones realizadas por los científicos tienen siempre un sentido material (aproximar, separar, juntar, mezclar, unir, etc.) incluso en las llamadas "ciencias formales" (Alvargonzález, 1989). El texto citado pertenece a un glosario y ofrece de forma sintética temas desarrollados principalmente por Gustavo Bueno. Nuestra definición corresponde, creemos, a esta segunda, mientras la definición de Hjemslev hace referencia a lo que sería el plano de la representación.

por un lado, y dos situaciones no dinámicas, posición y estado. Acciones y posiciones son estados controlados. Estados y procesos no lo son. Obviamente, es el concepto de acción, en esta clasificación, el que coincide con el de operación que propugnamos aquí.

Van Dijk (1980) ofrece distinciones similares, que son realmente ubicuas y que en el ámbito de la teoría literaria aparecen bajo la forma de dicotomías como *showing/telling*, descripción/narración y otras similares.

Cuando presentemos nuestro esquema teórico de la narración seguiremos apoyados en la noción de operación. Ante esta actitud, parecería que bien se habría de reclamar mayor atención a estados, procesos, etc. Aun a riesgo de perder generalidad, preferiremos reducir estados y procesos a operandos y las situaciones del sujeto tratarlas como operaciones también. En nuestra definición de estructura de la narración resultará patente este enfoque.

Esta decisión parte de la constatación de que la literatura (quizá con la excepción de la lírica) se ocupa fundamentalmente de operaciones realizadas por sujetos humanos o no humanos —sean dioses, extraterrestres, animales, robots, u otras entidades—. Al mismo tiempo, puede pensarse que las descripciones de estados de cosas importan más literariamente por cuanto ellas permiten conferir un contexto a las operaciones de los sujetos. Por decir así, son las operaciones lo que da sentido a las descripciones.

Pero puede argumentarse a favor de esta decisión desde un punto de vista distinto y es que, como ya hemos indicado y como veremos en detalle, la narración supone necesariamente las operaciones de un narrador, las cuales son inexcusables. Detrás de cualquier descripción, hemos de poner la figura de un sujeto que contempla, interpreta y describe.

2.5.2. Clases de operaciones

Podemos afirmar que toda manipulación física de objetos es una operación, pero la inversa no es cierta si no incluimos la manipulación física de signos. En efecto, sólo el hecho de que tal manipulación sea representable, nos pone en la pista de que las propiedades de los objetos son también manipulables[7]. Un ejemplo lo puede aportar la combinatoria de unas propiedades. Combinando las propiedades de unas cuantas clases de cosas se puede completar una clasificación,

7. Desde el punto de vista ontológico, esta afirmación equivale al reconocimiento del carácter material, pero no irreductible de representaciones subjetivas y de conceptos e ideas. Por otro lado, autores como Piaget trabajan con un concepto mental, representativo, de las operaciones.

prescindiendo de que la categoría resultante se halle o no ejemplificada en la realidad. Diremos que, dado que el concepto de operación no puede prescindir de la representación de la misma, a partir de cualquier operación podemos definir una que manipule exclusivamente propiedades de los operandos, o bien símbolos de los mismos.

Distinguiremos, en consecuencia, las que llamaremos operaciones referenciales y las que llamaremos operaciones conceptuales. Éstas serán las que no interfieran en materialidades físicas, con la excepción de aquéllas usadas con propósitos representativos, tales como la manipulación de símbolos, las de carácter tipográfico, etc. Lógicamente, éstas serían operaciones referenciales, pero sus operandos no serían, en cuanto tales, los "significados" de los mismos[8].

Las operaciones que llamaremos deícticas o de individualización serán prototipo de las primeras. Las operaciones que llamaremos miméticas serán las tendentes a conseguir una representación y estarán incluidas en el segundo tipo. Dentro de éstas, podría tener alguna utilidad práctica, como sugerimos más arriba, distinguir unas operaciones propias del tipo de representación, que llamaremos representaciones miméticas específicas.

En consecuencia, de manera intuitiva, hablaremos de operaciones narrativas, que son aquéllas cuyos productos son narraciones. La representación verbal ordenada de operaciones humanas es, entonces, la narración. Los modos posibles en que la narración pueda tener lugar, la legalidad a que obedezca la estructuración de las narraciones, la homología entre la acción y la representación, las restricciones de carácter textual constituyen niveles de análisis que, entre otros, deben ser atendidos y ellos son, de hecho, y han sido el objeto principal de la poética y otras disciplinas del texto.

8. La particularidad de la lógica consistiría en que los símbolos con los que opera carecen de todo significado que no sea sus mismas propiedades manipulativas. Véase Bueno *passim*.

3. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: NARRATOLOGÍA, SEMÁNTICA FORMAL, TEORÍA DEL TEXTO Y LINGÜÍSTICA COGNITIVA

Nuestro objetivo en este capítulo será verdaderamente modesto. Apenas daremos algunas indicaciones sobre la narratología y la teoría del texto. En cambio, haremos algún énfasis sobre la semántica. Sería tarea mucho más allá de nuestras fuerzas rendir un estado de la situación después de décadas de cultivo de las disciplinas. Por otro lado, abundan los libros introductorios donde el lector podrá encontrar información exhaustiva sobre el particular.

3.1. La narratología

El vocablo "narratología" se usa en ocasiones para referirse a un cierto tipo de análisis de los textos narrativos, deudor más o menos directo del estructuralismo francés y, en otras ocasiones —en un sentido más amplio—, parece referirse a casi cualquier estudio sobre las estructuras narrativas. En algún sentido del término, la poética clásica coincide con la contemporánea narratología. Más adelante tendremos ocasión de referirnos a algunas de las ideas centrales de autores como Genette. Aquí vamos a señalar una de las distinciones que nos parecen más básicas en la narratología. Se trata de la que opone la narratología de la historia a la narratología de la narración. Nos referimos con el primer término a los estudios que se centran en los acontecimientos narrados, en su lógica, en su gramática. Con el segundo, aludimos a los estudios que enfocan fundamentalmente el modo en que el proceso narrativo es reflejado en el texto, lo que en el caso de Genette se refiere a los niveles llamados de *récit* y *narration*. Puede afirmarse que históricamente la narratología de la historia antecedió a la de la narración, la cual adqui-

rió verdadera carta de naturaleza sólo con el citado Genette a partir de los años 70. Sin embargo, esta narratología de la narración ha sido la predominante en los años setenta y ochenta, en detrimento de la otra, la cual ha pasado a estar representada más bien por autores que partían de los terrenos de la teoría del texto más que de los estudios literarios. Más abajo veremos como esta distinción —y alguna otra más— se adapta a los términos que expusimos en el capítulo anterior.

La narratología ha sabido también tomar de la lingüística ideas y métodos. Así podemos encontrar motivos que proceden de la glosemática (Chatman 1978) o del generativismo (Banfield 1984).

3.2. Semántica formal

La teoría literaria —en particular en lo que hace a la narrativa— ha pretendido incorporar en los últimos años algunos conceptos, nociones y métodos de otros campos tradicionalmente ajenos a su ámbito, no siempre de manera acertada. Un caso conspicuo —y ya lo señalamos— es el de la semántica de los mundos posibles. Autores como Dolezel, Pavel y muchos otros han aplicado esta idea que, poco a poco, comienza a parecer ubicua. El lector puede acudir a obras como Albaladejo (1992) y Villanueva (1992) para información general y bibliografía. Nuestra posición crítica respecto a estos intentos de la teoría de la narrativa lo es sobre todo respecto a lo expresado en los siguientes párrafos.

1) Vamos a partir de un postulado simplificador, pero útil de momento. Diremos que la interpretación de una narración consiste en asignar un modelo a la teoría conectada con la narración. Los enunciados que componen la narración pertenecen a esa teoría.

Diremos que el par historia / teoría, entiéndase como se entienda, no excluye que una determinada historia en cuanto yuxtaposición de enunciados sea una parte de una teoría, o bien plantee un caso particular del campo al que se refiere una teoría.

Esta idea de interpretación se compadece, al menos mientras el modelo se tome como previo a la obra, bastante bien con la idea comúnmente admitida de arte mimético. Sin embargo, para muchos el arte y la literatura contemporáneos no son ya miméticos, no copian cosas de este mundo, sino que crean otros mundos. Este planteamiento coadyuva a lo que nos parece abuso de la metáfora de los mundos posibles. En Pavel (1986) y McHale (1987) se puede encontrar dos visiones distintas de la tesis del no mimetismo de la literatura contemporánea.

Ahora bien, si un novelista, pongamos por caso, "crea" un mundo y no imita entidades o situaciones de éste, hemos de suponer que se conoce éste y la teoría que subyace a su narración es errónea para éste nuestro mundo. Sin embargo, semejante interpretación presenta el problema de que ese mundo del novelista no existe y no puede ser modelo de nada en el sentido habitual. Esto es, fingimos que sí es un modelo. Pero, sin embargo, lo que nos resulta claro, es que nuestro mundo no lo es, y no lo es por una serie de razones teóricas o históricas. ¿Cómo sabemos que aquel mundo de ficción no es una región del nuestro? —Sólo hay un modo, que es a través de la identificación de contrapartes —para decirlo al modo de Lewis (1973)— en la ficción respecto a entidades del mundo actual. Es decir, se dice de alguien algo que sabemos o creemos saber que no es verdad. Naturalmente, entonces surge el conocido problema de cómo ese alguien sigue siendo ese alguien. La teoría de las contrapartes de Lewis tendía a solucionar esa dificultad, aunque bien puede haber dado lugar a otras muchas. Pero además de los problemas de carácter lógico, están los problemas literarios. ¿Es el de la mímesis un mecanismo insuficiente para crear esos mundos? ¿No hay espejos cóncavos, espejos que deforman hasta imposibilitar su reconocimiento aquello que tienen delante? —En esta línea, cabe decir que es, de todas maneras, apresurado identificar una cierta teoría del arte con la noción de mundo posible. M. H. Abrams (1953), por citar un ejemplo prestigioso, distingue cuatro familias de teorías del arte, lo que, por otra parte, no es algo inédito. No es precisa la noción de mundo posible para definir ninguna de ellas.

2) El uso metafórico, no técnico, de la noción de mundo posible. Que en la semántica de la lógica modal se hable de mundos posibles no compromete al cálculo lógico —al menos mientras no se entre en cuestiones acerca de qué individuos del modelo pertenecen a cada mundo—, pero ése no es el caso cuando se trata de una aplicación a un campo de estudios que transcienda la lógica, particularmente cuando ese campo no esté bien definido. Que un individuo "habite" más de un mundo es o una posibilidad directamente excluida, o admitida cuando se habla de la existencia como una propiedad (que es la solución de Cresswell). También puede arreglarse el problema mediante el expediente de las contrapartes de Lewis.

Creemos que se da una inadecuación técnica de la semántica de los mundos posibles a los estudios de la interpretación literaria. Llama la atención que haya sido la semántica de la lógica modal, no su sintaxis, el recurso técnico que los críticos literarios han tomado de esta rama de la lógica. Naturalmente, lo que estamos llamando sintaxis ha sido particularmente importante en los enfoques formalistas y estructuralistas desde Propp. Para una introducción a la aplicación de

la lógica modal a estos temas, puede verse el segundo capítulo de Lozano *et al.* (1982), donde se halla un resumen de los intentos de Greimas y algunos otros.

3) El dominio de individuos que pertenecen a cada uno de los mundos es asunto también problemático. Desde el punto de vista de los estudios literarios es una vacuidad decir que Sancho Panza no es un individuo del mundo posible que habitamos[9] y que, en cambio, comparte un mundo posible con el resto de los personajes de El Quijote. Lo que importa es ver qué significado y referencia pueda tener el tipo de Sancho Panza en nuestro mundo, y nos tememos que eso es lo que hacen todos los lectores. La referencia de Sancho Panza no es ya la del nombre propio Sancho Panza —no es un individuo y no sería demasiado relevante un Sancho Panza histórico del que no supiéramos apenas nada—; es la referencia de un tipo, esto es, la referencia ha de ser, más o menos, un conjunto de individuos. Esta posición supone ya una toma de partido frente a las posibilidades abiertas. Entre estas, citemos dos: una es intentar trabajar con un sistema de lógica polivalente: los enunciados de la ficción adquieren, según los casos, un tercer valor de verdad. La otra, tomar la noción de individuo de manera que su "comportamiento" sintáctico no sea el de una constante o el de una variable individual de la lógica de primer orden[10]. Naturalmente, cabe pensar que un correcto empleo de la noción de mundo posible es el expediente más adecuado para tratar con cuestiones como la que nos ocupa. En efecto, la referencia de Sancho Panza no es ningún conjunto actual de individuos definido de manera extensional.

4) Un mundo posible, ahora otra vez en un sentido más metáforico que técnico, exigiría una totalización del mismo. Diríamos: la palabra misma nos arrastra a considerar que si algo es un mundo, será completo. En otras palabras, sería un modelo de una teoría completa. Lo que equivale a que cualquier cosa que digamos será un enunciado de esa teoría o lo será su negación. Sin embargo, no disponemos de un lenguaje formal que nos permita decir todo lo que podemos saber o imaginar acerca de lo que hay. Al contrario que Mauthner, que proscribía el uso de la palabra mundo en plural "porque no hay más que uno", antes cabe decir que no debe usarse en singular, porque no hay un mundo todo, representable y representado.

La representación total no es precisamente la situación de los mundos novelescos y narrativos en general, como tendremos ocasión de ver. Se habla de que el

9. Podría serlo mientras no lo hayamos comprobado. Los mundos que creemos de ficción son a veces accesibles desde el nuestro y viceversa.

10. Esto es, por ejemplo, que el nombre propio se tome como una descripción, definida en cada interpretación de la obra.

autor literario construye un mundo no mimético. Por ejemplo, a propósito de Dolezel dice Darío Villanueva:

> ...la teoría que a nosotros nos incumbe consiste en una semántica constructivista, radicalmente no mimética, de mundos posibles y ficticios. (Villanueva 1992: 92)

Y más abajo, refiriéndose también al Genette de *Fiction et Diction*:

> La tesis de Dolezel (y, en gran medida, la de Genette) se puede resumir, por lo tanto, en lo que sigue: los "mundos posibles" construidos por las narraciones literarias son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad. (Villanueva 1992: 100-101)

Hay que decir que el planteamiento de Villanueva tiende explícitamente a preparar instrumentos que nos permitan formular las relaciones entre los mundos de ficción y la experiencia de los lectores. Si nos alejamos de su posición no es porque no compartamos sus objetivos, sino porque consideramos inadecuado el "programa de investigación" de la semántica de mundos posibles.

Qué cosa sea la ficción sigue siendo una incógnita. En efecto, la lógica modal es una manera técnica de tratar algunos problemas, pero no introduce, no nos enseña ninguna clase de las cosas que pueda haber en el mundo. Luego, queda la cuestión del "sistema". Nos da la sensación de que el sistema y el mundo no lo construye el autor, sino los lectores. Lewis ciertamente ha tratado este tema. Cresswell, uno de los más acreditados abogados de la semántica de mundos posibles advierte[11]:

> It is in fact wrong to speak of the possible world in which the events of *The Pickwick Papers* occurred, for there are many different ones, representing the many different ways the world could be, about which the novel is silent. It is no trivial matter to get at the relevant set of worlds. Cresswell (1988:11)

Sin embargo, resulta insatisfactoria esta respuesta porque no soluciona el problema de la interpretación. En el mundo de *El Quijote* sabemos lo que es cierto de Sancho Panza y no qué es cierto de Felipe III, pero eso no soluciona el problema central.

La cuestión clave aquí es que en la teoría literaria los mundos posibles no aparecen como artilugios conectables a diversas modalidades (ónticas, tempora-

11. A este respecto, la diferencia entre Cresswell y Lewis es que éste no admite que un individuo pueda existir en más de un mundo. Pero la idea de contraparte no es especialmente económica.

les, deónticas, epistémicas —que serían quizá las más adecuadas en un contexto literario—, etc.), sino como constructos cuya, para decirlo en términos de la lógica modal, relación de accesibilidad con el mundo de autores y lectores queda en el aire, sobre todo porque es bastante intuible e, incluso, busca incurrir, por espíritu de juego o por amor a la paradoja, en la incoherencia. Qué sea un individuo es una pregunta en cierto sentido pertinente para el filósofo y para el teórico de la literatura. También para el que haga metalógica, para un Kripke, un Quine o un Føllesdal cuando discuten la naturaleza de la lógica modal, pero no para el lógico que trabaja en cuestiones técnicas. La cuestión es cómo se habla de individuos de este mundo si se habla de contrapartes suyas.

5) Lo que importa al lector es lo que el discurso literario dice del mundo real. Incluso el lector que busca evadirse, lo que hace es buscar fragmentos de ficción que contrasten con su realidad, no mundos que se planteen en el vacío, valga la expresión. En buena consecuencia, nos parece que la aplicación de la lógica modal puede ser un instrumento muy útil. Piense el lector en la aplicación de la idea de modalidad a nociones narratológicas comunes como la de narrador o de focalizador: los juicios aparecerían modalizados según su narrador o según su conocedor. De esa aplicación se ha de seguir una interpretación semántica, pero que no olvide que la palabra "mundo" no significa nada en particular.

El discurso literario aparece modalizado y transformado al efecto de diversas maneras. Así por ejemplo, podemos tentativamente sugerir, a modo de ejemplo, que:

a) El crítico que lleva a cabo una interpretación de una novela en clave psicobiográfica modaliza el texto de la misma de una cierta manera. Entonces lo que pone de relieve es por qué el autor dice o piensa determinadas cosas.

b) El crítico que interpreta una alegoría transforma el texto mediante unos operadores que convierten unos ciertos términos que aparecen el mismo en términos de un dominio diferente.

En este sentido nos parece que lectura e interpretación son tareas diferentes de la de reconstruir un mundo posible en el que habiten y se muevan los personajes de ficción[12]. Únicamente podría suceder que esta última fuera parte de aquélla tarea. Ahora bien, como ya dijimos, cabe también la posibilidad de que podamos evitar el recurso —ya técnico, ya metáforico— a la semántica de la lógica

12. O los de una narración histórica que puede, eventualmente, contener algún enunciado falso.

modal, si variamos nuestro enfoque y lo dirigimos a cuestiones de la estructura lógica del texto literario, a cuestiones de sintaxis lógica.

No tienen por qué considerarse todos los enunciados de un texto de ficción como predicaciones referidas a entidades de un mismo y único mundo posible. Esto es, los enunciados de un texto pueden ser modalizados de diversas maneras.

Un individuo de una narración sin correlato real o histórico puede interpretarse como tipo, como clase diríamos. ¿Qué diferencia al tipo de la teoría y la crítica literarias de una clase o concepto de una teoría científica nomotética? ¿Qué lo diferencia de un término que aparece en una ciencia idiográfica, por utilizar los términos de Windelband? —Una primera constatación, ciertamente semántica, es que el tipo es una suerte de conjunto borroso o, más bien, un conjunto de clases no bien especificado. Un lector "ingenuo" podría construir un modelo semántico de una narración donde a un cierto término —a un personaje de la misma— le correspondiera una clase unívocamente, por así decir, según su visión de las cosas. O, a la inversa, el autor de una novela de tesis, enfatizaría la precisión de sus tipos, de los enclasamientos representados por la constante individual que es el nombre propio de un personaje. Porque, ciertamente, la dialéctica entre personaje bien dibujado individualmente y personaje representativo, que reaparece bajo distintos ropajes en diversas épocas históricas, es una que se mueve sobre la peculiar semántica de los nombres propios de la literatura.

En cualquier caso, reiteramos, podemos remontar esta cuestión semántica, que aparece en Aristóteles y aparece antes en Platón, y atender a cómo el individuo aparece en la ficción narrativa desde el punto de vista sintáctico.

3.3. Teoría del texto

Si el lector repasa lo que dijimos más arriba acerca de la narración, poco encontrará sobre la noción de texto narrativo. En efecto, sostendremos que desde el punto de vista estructural —no genético— la narración es un género que se comunica a diferentes medios de significar. Si nos referimos al lenguaje en concreto, podemos hablar en propiedad de texto narrativo.

La lingüística o, más ampliamente, la teoría del texto aportan modelos de interpretación de los textos y también una clasificación de los mismos. Igualmente, enfocan y analizan la cuestión de las tipologías textuales, la cual conecta con la teoría de los géneros literarios.

Por lo que hace a la semántica, interesa destacar la distinción entre significado intensional y significado extensional. Una buena exposición la hallará el lector en Albaladejo (1992). El fundamento de la idea es que el texto crea un significado intensional, construido. El contacto del texto con la referencia extratextual es lo que da lugar al significado extensional. Janos Petöfi es el lingüista que ha inspirado estos modelos. En Albaladejo (1989) y Albaladejo (1992) se pueden encontrar estudios específicos sobre la cuestión.

La obra de Teun Van Dijk es central igualmente en esta dirección, la cual no puede cerrarse a enfoques complementarios como el de Chico Rico (1988). También son altamente interesantes por lo que suponen de apertura a otras ciencias obras como Bernárdez (1995)

Otro cultivador de la lingüística textual, Siegfried J. Schmidt, ha dedicado una importante obra a la constitución de una ciencia de la literatura (Schmidt 1990).

Un aspecto altamente interesante es el de como la micro- y la macroestructura verbal, así como los principios organizativos que funcionan a cada nivel de descripción, contribuyen a la interpretación del texto. Ciertamente, para determinados géneros o formas literarias, éstos serán más determinantes. Piense el lector en la importancia del metro o la rima, piense en las figuras de dicción de la *elocutio*; incluso, desde la perspectiva de las estilística de la desviación, piense el lector en todas las formas que presentan una estructura marcada a algún nivel.

Por otro lado, no parece inadecuado postular que la semántica y la lingüística cognitiva son justamente las disciplinas adecuadas para elucidar cómo determinados procedimientos textuales, retóricos o estilísticos son procesados por el lector o intérprete.

3.4. Lingüística cognitiva

El cognitivismo y la llamada revolución cognitiva no podían ser ajenos al asunto que aquí nos ocupa. Además de las obras que toman la literatura como eje y objeto, no son pocos los títulos que parecen inexcusables a la hora de repasar el efecto que esta línea de estudio tiene sobre los estudios literarios. Una primera aproximación la encontrará el lector en Turner (1991) y en Hobbs (1990)

Nos limitamos aquí a consignar la importancia del cognitivismo y de la lingüística cognitiva en particular para el campo que nos ocupa. El lector se habrá

percatado de cómo cada vez son más ubicuas nociones como la de prototipo que los trabajos de Rosch o Lakoff han popularizado.

Por otro lado, los temas clásicos de la teoría de los tropos se han visto revitalizados con el enfoque cognitivista. Las obras clave son Lakoff y Johnson (1980) y Lakoff (1987), aunque no debe olvidarse —entre otros muchos títulos relacionados con el estudio de los lenguajes naturales— Fauconnier (1994) o Gibbs (1994) para lo que bien pudiera considerarse el caso inverso: el uso de la metáfora de tenor poético para un estudio cognitivo.

4. LA SEMÁNTICA FORMAL Y SUS ALTERNATIVAS

En un breve ensayo, "Los mundos de la ciencia-ficción", recogido en Eco (1988), el conocido profesor y novelista italiano expone una serie de interesantes reflexiones sobre el supuesto género de la ciencia-ficción[13]. Creemos no andar descaminados si afirmamos que la aplicación de la noción de mundo posible a los estudios literarios es una constante más o menos explícita a lo largo del artículo, la cual se muestra sobre todo en el uso de la noción de contrafáctico. Si hemos de resumir nuestra posición crítica al respecto de las tesis de Eco, quizá habríamos de decir que aun compartiendo buena parte de sus apreciaciones y sus conclusiones, al mismo tiempo hemos de rechazar la fundamentación de las mismas, rechazo que razonaremos a lo largo de este capítulo.

Umberto Eco diferencia la literatura realista de la fantástica del siguiente modo:

> La narrativa realista procede como nosotros con los contrafactuales de que se alimenta nuestra existencia cotidiana: "¿qué sucedería si en este momento interrumpiese la redacción de este ensayo y rompiera mi *word processor?*"(1988:186)

Y sigue el autor italiano:

> Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es, en cambio, el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto del real. (Eco 1988:186)

13. Basta leer a Putnam por ejemplo para darse cuenta de cómo el género literario de la ciencia ficción tiene una gran importancia como motor de argumentos en los terrenos de la teoría de la referencia. Así como la historia-ficción la tuvo en los tiempos de Russell. En cuanto a Eco, la idea-fuerza de los mundos posibles reaparece frecuentemente en su obra. Véase, por ejemplo, Eco (1992).

La idea de un mundo estructuralmente distinto es para muchos intuitivamente atractiva. No es lo mismo que Aníbal hubiera vencido en Zama o que existiera un tal Dantès en la Francia de Luis Felipe —por utilizar un ejemplo caro al mismo Eco— que un mundo donde los seres humanos tuvieran tres ojos —aunque cabría preguntarse si seguirían siendo humanos—, o un mundo de dos dimensiones (como en *Flatland* de Edwin Abbott Abbott). En los dos primeros casos, el contrafáctico parece afectar a lo que llamamos individuos. Aunque la historia del mundo hubiera sido muy distinta con un Escipión y un Roma derrotada —o con una Cleopatra de diferente nariz— ese mundo, podemos pensar, se parecería en mucho al nuestro. En los dos segundos casos, nos parece no sólo que la distancia entre ese mundo de ficción y el nuestro es mayor, sino también que nunca podría haber habido, sin que la ficción mediara, un puente entre esos mundos y el nuestro.

Eco habla también de "diversos caminos" que se abren para la literatura fantástica: alotopía, utopía. ucronía y, finalmente, metatopía y metacronía, neologismos todos acuñados sobre la voz utopía y que parecen referirse a los distintos modos de relación entre el mundo o submundo de ficción y el mundo real.

Obsérvese, de momento y es algo que se deja ver en los prefijos *u-*, *alo-* y *meta-*, que parece oscilar el profesor de Semiótica entre narraciones que hablan de este mundo, de una parte que no conocemos de éste o de otro. Eco viene, en fin, a distinguir entre:

1) Ficción con individuos no históricos pero mundo estructuralmente igual a este mundo

2) Ficción presentando un mundo estructuralmente diferente de éste pero coherente

Y a esto podemos podemos añadir:

3) Ficción que presenta un mundo incoherente —una apariencia de mundo—, esto es, que el texto literario contenga los enunciados de una teoría que no puede tener un modelo.

Tal vez paradójicamente, nos parece que el tercer caso no presenta muchos problemas lógicos. Su interés es a veces psicológico, empezando por la jamesiana *The Turn of the Screw*. Éste es, en cualquier caso el que corresponde con la alotopía. Incluye como parte propia a la alegoría. En otros casos se mueve en el terreno de lo *Unheimlich*, de lo siniestro.

4) Ficción que presenta un mundo donde ideas filosóficas y categorías científicas se entrelazan. Este es un caso en el que ni siquiera la distinción

entre entidad singular y predicado se conserva. Piénsese en las ficciones que tratan de ilustrar tesis o modelos filosóficos.

La distinción que nos parece capital en el razonamiento de Eco es la que enfrenta diferencia estructural a diferencia no estructural. Vamos a ver qué supuestos se esconden tras aquélla noción de la diferencia estructural. Según las palabras de Eco, parecería que, una diferencia estructural sería expresable mediante una ley científica L y su negación o alguna transformación lógica de la misma.

La ley diversa podría explicitarse en el texto o, más bien, podrían darse casos que ilustrasen la misma. Esto en realidad no es así, porque lo que el texto mostraría sería un resultado inesperado en unas condiciones bien conocidas por el lector y que él sabe que dan de acuerdo con una ley que conoce o presupone ciertos resultados. O bien, la ley parece un enunciado universal que afecta a todos los miembros de una clase, aunque no se disponga de una explicación teórica adecuada.

La ficción no estructural implica un contrafáctico fuerte y comprobable o no lo implica. (una novela sobre Mme. Bovary frente a una novela sobre un Aníbal vencedor en Zama). Puede decirse que el mundo de Flaubert está valorado tan parcialmente (más abajo volveremos sobre esta idea) que no podemos apenas distinguirlo de nuestro mundo[14], lo que no es el caso si Roma hubiera sido la destruida por Cartago.

A lo que Eco parece referirse con la diferencia estructural es, en fin, a una ley de una teoría científica. Parece entonces que en lo que Eco piensa con el contrafáctico, lógicamente, sería en lógica de predicados algo asi como:

$$Pa$$

que es un enunciado singular, o bien:

$$\exists x(Px \longrightarrow Qx)$$

y que la diferencia estructural correspondería a

$$\forall x(Px \longrightarrow Qx)$$

Ahora bien, el mundo posible, si es un mundo como el nuestro, no puede ser totalmente descrito salvo que incurramos en la metafísica. No parece que tengamos una teoría de todo el mundo y más bien, lo que tenemos son teorías alternativas para explicar los mismos hechos.

14 Aunque pueden tenerse en cuenta las observaciones de Nabokov respecto al escaso realismo de Madame Bovary.

Imaginemos dos listas finitas, una de enunciados cuantificados con el cuantificador universal, ∀, y otra de enunciados con el existencial, ∃. Un mundo como el nuestro no podría ser completamente descrito por semejantes listas porque supondrían un enclasamiento entre otros posibles y porque cada enunciado —si mantenemos la ficción de que todos los enunciados necesarios pertenecen a un lenguaje de primer orden y no hay problemas de interpretación— no agota los datos necesarios para una descripción digna de tal nombre. Y en fin, rara pretensión es describir un mundo posible cuando nadie ha descrito unificadamente el nuestro. Por eso, la noción de mundo es particularmente adecuada cuando la ficción de la que se trate muestra un desplazamiento hacia los terrenos de la metafísica. Sin embargo, tales mundos son unitarios en cuanto no son mundos como el nuestro.

En nuestra opinión, desde el punto de vista de la ficción la distinción no se sostiene, por cuanto los casos que nos presenta la ficción no llegan a constituirse en los enclasamientos que una teoría legaliforme requiere. Por otro lado, un escritor que plantea una ficción con una ley que no se cumple en nuestro mundo —que pensamos que es falsa— lo que hace es transformar una ley que pertenece a alguna teoría. Ahora bien, parece aceptable decir que la relación entre diversos enunciados legaliformes puede estudiarse desde el punto de vista de una serie de transformaciones que se cumplen históricamente y, gracias a las cuales, una cierta conmensurabilidad entre teorías es posible. Esas relaciones a su vez serían homólogas a las de la utopía, la metatopía, etc. Esto es decir que la cuestión en juego aquí es que cada campo o dominio de fenómenos describible y explicable mediante teorías alternativas mantiene el ámbito total o parcialmente. Decir que cada teoría funciona de manera que se modela en mundos distintos es una manera de hablar, salvo que se diga qué tipo de operador modal se interpreta. En ese caso, esa manera de hablar tendrá pleno sentido.

En consecuencia, nada de esto niega que sea útil utilizar los recursos de esta rama de la lógica en la crítica literaria, pero nos tememos que, en un sentido exento, metafísico, de mundo, tampoco se ha probado su utilidad más allá de la metáfora.

Estos comentarios salen del ámbito de la lógica y explícitamente entran en el de la teoría de la ciencia, ahora bien en los de una ciencia capaz de describir todo un mundo. Si partimos de una descripción y sustituimos una ley por otra, hemos de suponer, para que la diferencia estructural se dé, que los individuos reconocibles en el primer mundo se mantengan y que esa ley se aisle de las demás. Ahora bien, un cambio estructural de ese tipo afectará a otras partes de la estructura o a la estructura como un todo. En la medida en que interese la conmensurabilidad entre un mundo y otro, no será tanto cuestión el estudiar las implica-

ciones estructurales de un cambio sino tomar los resultados fenoménicos divergentes y exponerlos como un hecho. Esta situación será la de un contrafáctico.

Pero si nos salimos de este planteamiento y formulamos el asunto en términos de mera teoría de modelos, habrá que decir que tanto el caso del contrafáctico como el de la diferencia estructural afecta a la función de asignación de valores. En aquel caso, a la asignación de valores a un cierto predicado: el predicado P conviene a los individuos tales y tales. En el segundo, exactamente lo mismo.

La metáfora de los mundos posibles es inadecuada en muchos respectos. Puede sustituirse con ventaja por la metáfora de la pintura (parcial) del mundo, pintura que puede distorsionar hasta límites anamórficos el modelo. Naturalmente cualquiera diría que la metáfora no es el recurso técnico de la semántica de mundos posibles, pero la diferencia está también en que la pintura, la representación, no tiene que ser total. Además ya no importa qué representa la pintura sino, sobre todo y en primer lugar, cuál es la sintaxis de la representación.

Una solución a algunos de los inconvenientes que hemos discutido y a la que más o menos tácitamente venimos aludiendo, es el realizar valoraciones parciales. Los enunciados de un relato son parcialmente valorados, con la consecuencia de que se interpretan en mundos no del todo definidos.

Intuitivamente, por sugerir otra salida, la lógica libre se adecuaría al estudio de la literatura y la ficción por cuanto suministra procedimientos para tratar con cuantificadores que cuantifican sobre dominios eventualmente vacíos, pero nos tememos que esto deja sin resolver las cuestiones centrales.

En efecto, no resuelve la cuestión central del valor cognoscitivo de los textos poéticos, la cuestión de hata qué punto las ficciones son verdaderas. Y, en general, nos parece que los tratamientos tendentes a eliminar los nombres propios mediante el expediente de declararlos descripciones definidas (Russell y Quine) tampoco.

Sin embargo, la idea básica de no exigir que los dominios de las interpretaciones sean no vacíos parece adecuada en algún sentido. Si añadimos el principio de que las constantes del lenguaje no se interpreten mediante entidades individuales nos comenzamos a mover en un terreno muy cercano al de nuestros intereses.

4.1. Cuantificadores generalizados y lenguas humanas

En Moreno Cabrera (1987) este autor razona la difícil e insuficiente adecuación de la lógica de primer orden para la paráfrasis formal de oraciones gramaticales.

Propone, entonces, siguiendo a Barwise y Cooper, pioneros tras Montague en el uso de esta técnica dentro del campo de la semántica de las llamadas lenguas naturales, el uso de cuantificadores generalizados. Más recientemente, con el segundo tomo de su manual de lingüística (Moreno Cabrera 1994), efectúa una apuesta por comenzar el "tratado" de semántica desde la semántica oracional, adoptando un enfoque veritativo-funcional de la semántica, lo que confiere a esta parte de su tratado un aspecto inusual dentro de nuestra tradición y, al tiempo, prometedor. Comenzaremos con algunas observaciones al respecto.

4.2. Lógica de primer orden y de órdenes superiores

1) Cuanto más rico sea un lenguaje formal parecería que más estructuras —digamos en lo que sería el nivel de representación de la Forma Lógica (FL)— de oraciones y más fácilmente se podrán describir con él. En particular si la cuantificación afecta a los predicados esto nos situará en la vecindad de algunos fenómenos de los lenguajes naturales. Por ejemplo:

(1) María tiene todas las características de una camarera.

se deja transcribir como

(1L) $\forall X\ (\forall y(Cy \rightarrow Xy) \rightarrow Xm$

donde m es una constante individual por María. O bien

(2) (Todas) las pasteleras tienen todas las características de una camarera.

(2L) $\forall X \forall m\ (\forall y(Cy \rightarrow Xy) \rightarrow Xm$.

Obsérvese que aquí es capital el indefinido todos. En efecto, sea:

(3) María tiene algunas características de una camarera.

se podría pensar en

(3L) $\exists X\ (\forall y(Cy \rightarrow Xy) \rightarrow Xm$.

Sin embargo, no es descabellado que las características en cuestión sean algunas dadas. Diríamos que es posible que una hablante determinado quiera decir con (3) algo así como:

(4) María es atenta, servicial y lleva delantal.

Que se deja transcribir por:

(4L) $(Am \ \& \ Sm \ \& \ Dm) \ \& \ (\forall x(Cx \rightarrow (Ax \ \& \ Sx \ \& \ Dx)$.

Sin embargo, otro hablante puede pensar en otros adjetivos. En otras palabras, nada o poco sabemos acerca del significado formalizable de (3) contando sólo con la estructura gramatical de (3). Y también, el indefinido "algunos" no corresponde ciertamente a un sólo cuantificador (∃), pero esto quiere decir que la estructura gramatical *per se* se corresponde extensionalmente con una familia de formas lógicas.

2) La consideración de la forma lógica de la teoría de la rección y el ligamento es particularmente pertinente cuando hay problemas en cuanto al alcance de los cuantificadores. En muchos casos sólo es una (aparente) obviedad. En oraciones ambiguas en cuanto al alcance de los cuantificadores tenemos un nuervo tipo de "polisemia" lógica. Algo parecido cabe afirmar de la lógica funcional de que habla Simon Dik.

3) ¿Realmente una oración gramatical, o bien una familia de las mismas con una estructura gramatical —digamos estructura-s y estructura-p definidas—, tiene una FL, sin perjuicio ahora de la teoría minimista? ¿No será más bien una interpretación de cada oración la instancia a la que corresponda una forma lógica?

Por ejemplo, partiendo de los ejemplos de Moreno (1987):

(1) Todo estudiante aprende

(2) Un estudiante aprende

en lógica de predicados de primer orden se tiende, según parece, a utilizar el cuantificador universal para (1) y el existencial para (2). Sin embargo, en español (2) puede utilizarse en el sentido de (1), y a la inversa el determinante 'todo' puede, en alguno contexto y según alguna interpretación, puede referir a algún grupo de estudiantes especificados deíctica o textualmente de manera previa:

(3) En este habitación hay estudiantes y bibliotecarios. Todo bibliotecario trabaja y todo estudiante aprende.

Como se ve, la inserción en un texto (mejor, la escala transfrástica) pone de relieve que en (3) nos referimos a un texto dotado de un sentido y no a una oración gramatical susceptible de ser incorporada en muchos textos diversos.

La propiedad de existencialidad de algunos deteminantes puede ayudarnos a ver esto. Tomemos el criterio de la posibilidad de insertar un SN con un determinante existencial en un "Hay...". Sean las siguientes oraciones:

Hay los que vienen con la lección aprendida

Hay todos los que vienen con la lección aprendida

Y también:

Hay tres que no saben la lección

Hay los tres que no saben la lección.

En una línea tradicional ya dentro de la historia de la lingüística generativa se llama oración a una oración interpretada y convertida en texto.

4) La distinción entre oración y enunciado (texto de sólo una oración gramatical) es un tanto similar aunque no isológica a la que se da entre los enunciados bien formados de un lenguaje formal y los de un un lenguaje formal dotado de un modelo de interpretación.

En efecto, la interpretación de una oración afecta a su misma forma lógica, lo que no puede suceder en el caso de un lenguaje formal al que se dota de una interpretación. Por ejemplo a:

(2) Un estudiante aprende

le pueden corresponder:

(4) $\exists x$ (Sx y Ax)

(5) $1\exists x$ (Sx y Ax)

y

(6) $\forall x(Sx \longrightarrow Ax)$

5) Sucede entonces que no es cuestión de buscar equivalentes formales a los miembros de determinadas categorías de los llamados lenguajes naturales. Lo que una transcripción a un lenguaje formal hace es parafrasear un fragmento de conocimiento más que de lenguaje: Dar la versión formal de un teorema sobre este mundo u otro.

6) No obstante, cabe algo así como la agrupación de ciertas categorías según sus usos. Decir, por ejemplo, que 'todos' tiende a reflejar el cuantificador universal. Evidentemente, debe existir siempre la posibilidad de formular en un lenguaje formal cualquier fragmento de conocimiento incluido en una teoría (tesis de Church) y también la posibilidad de expresar, con mayor o menor parsimonia, ese mismo fragmento en una lengua natural, pero esta última expresión será un texto, no una oración o conjunto de oraciones, y en muchos casos será necesarios

aclarar, si el uso o el registro no lo hacen suficientemente, el valor de exactos de determinantes y otros elementos.

7) Deícticos, artículos etc., pueden individualizar especies. Queremos decir: la noción de individuo no es básica. A fin de cuentas, esa noción no es sino la de pertenencia a un conjunto en las más canónicas y décimonónicas de las construcciones.

4.3. El fundamento de los cuantificadores generalizados

Partimos de que:

(1) los nombres comunes denotan familias de elementos de un conjunto de referencia (propiedades), o extensionalmente el conjunto de todos los subconjuntos posibles de un conjunto.

(2) Los sintagmas nominales en las oraciones denotan subconjuntos de ese conjunto.

Si partimos de un dominio finito E de individuos las propiedades del sistema serán $\mathcal{P}E$ y su número será $2^{C(E)}$. Ahora cada individuo e de E se define por:

$Ie =df\{P: P \leq E \ \& e \ \varepsilon \ P\}$

El número de propiedades del sistema será mayor que el de individuos del dominio E. Los subconjuntos de E (conjuntos de individuos) serán miembros de $\mathcal{P}E$. Esto equivale a decir que hay miembros de $\mathcal{P}E$ que no contienen sólo un elemento de E. Lo cual quiere decir es que hay conjuntos de propiedades que definen "posibles individuos" no incluidos en el dominio E. Esto no carece de importancia en el contexto de nuestra discusión por cuanto no puede excluirse que en lugar de un sintagma nominal se aplique un nombre común a algunos de esos subconjuntos. Nos referimos a que efectuar esta operación nos lleva posiblemente a nombrar entidades antes no nombradas.

Sea E ={perro, gato, araña, hombre}

Ihombre = {{hombre}, {perro, hombre}, {araña, hombre}, {gato, hombre}, ...}

Pero Ix = {{hombre}} es un conjunto de propiedades que conviene sólo al elemento de E hombre. El conjunto de propiedades Ix (de cardinal 1) conviene sólo al individuo hombre pero no es el individuo hombre.

En otras palabras el fundamento del asunto es que un dominio E de individuos genera un conjunto P de propiedades —de conjuntos— de mayor cardinalidad.

Los sintagmas nominales denotan conjuntos de individuos, por tanto son conjuntos de conjuntos de propiedades. Entonces P =*P*E pero {SN} = *P*P = *PP*E. O sea, las propiedades son conjuntos de individuos, pero los individuos (y los SN's) son conjuntos de propiedades.

Sean las propiedades S, Q y R. El conjunto {S, Q, R} (que es { e: e ε S, Q, R}) corresponde a un sintagma nominal y es un miembro de *P*P. Pero tomemos el conjunto {e: (e ε S) v (e ε Q)}. Este conjunto no es elemento de *P*P. Podemos preguntarnos por qué no dar el mismo tratamiento a todos los sintagmas nominales y no distinguir los que parecen referirse a individuos. Evidentemente, un individuo no es un conjunto pero la manera en que la distinción se hace estructuralmente en las lenguas es sobre todo y recursivamente a partir de la categoría nombre común en su uso (acompañado de determinante).

Pero algunos sintagmas nominales tipo NC+complemento también designan individuos. El punto central es que entonces una lengua no se refiere un dominio de individuos predefinido.

Los sintagmas tipo "algún..." corresponden a esto. Por ejemplo "algún ATS o algún médico" denota un subconjunto no vacío de {e: (e ε C) v (e ε M)}. Ahora bien, no hay ninguna razón lingüística para que lo planteemos en términos de un hombre que sea ATS o un hombre que sea médico o que sea las dos cosas. Si lo hacemos así es porque los médicos, etc. son hombres. Ahora bien nada nos indica en el planteamiento si un miembro de *P*P es un individuo o no, salvo la extensión de E.

4.4. Cuantificadores generalizados libres

Se trata de construir un cálculo sobre clases a las que no se exija que no sean vacías. Ahora bien, esto produce muchos problemas. Es mejor partir de un dominio de individuos y luego abandonarlo cuando se hayan definido clases y "conceptos individuales".

A este respecto ha de constatarse que a la noción de individuo y la de clase (no entramos ahora en la distinción entre clase y conjunto de Zermelo) se llega a través de operaciones distintas, pero es difícil afirmar la primacía de las operaciones de un tipo respecto a las de otras. Además una cosa es definir la relación de pertenencia y otra definir qué es un individuo.

Estas consideraciones nos llevan a un sistema de cuantificadores generalizados que se distingue de la génesis del mismo.

Sustituyamos:

$Ie =df\{P: P \leq E \ \& e \ \varepsilon \ P\}$

por

$Ie =df\{P: P \leq E, P' \leq E \ \& (e \ \varepsilon \ P \text{ ó } (e \ \varepsilon \ P' \ \& \ P<P'))\}$

Nos encontramos con que una vez definidos los individuos del dominio E que pueden ser designados por cada sintagma nominal, vemos que es posible construir algunos SN que denotan a individuos no existentes salvo que definamos individuo de la segunda manera propuesta. Lo que hacemos es construir un segundo conjunto de referencia E' tal que E esté contenido en E' y (E' \ E) sea el conjunto de partes de E a las que e pertenece. En otras palabras, para cada conjunto, se construyen nuevos conjuntos que son subconjuntos de *P*E, *PP*E, etc.

Un lenguaje crea así posibles referentes que no aparecerían en una primera modelización del mismo.

4.5. Sobre las supervaloraciones

Este planteamiento nos permite prescindir del dominio de individuos asignado a una interpretación de un lenguaje, porque los individuos son ahora conjuntos de clases (o familias de clases o clases de conjuntos o como se prefiera). Se supone que la operación de reunir en una familia una serie de clases (o propiedades) es una operación ostensiva, etc. Pero si tenemos un conjunto de predicados podemos operar como si el ámbito de partida se hubiera abierto. Se trataría de la conservatividad de las propiedades procedentes del primer dominio. La transformación sería monotónica en el sentido de Minsky.

La cuestión de la "suspensión de juicio", de no concluir nada acerca de algunos valores de verdad, no se plantea porque hablar de un individuo determinado supone haber realizado una serie de operaciones (de atribución de la totalidad de las propiedades procedentes del dominio inicial) que pueden no haberse llevado a la práctica. Pero a la inversa, y en buena parte éste es el juego de la ficción, tales operaciones tampoco se han realizado de manera exhaustiva en el "mundo de fuera de la ficción", por lo que la frontera entre uno y otro no se dibuja claramente. La situación es, por lo tanto, peculiar desde el punto de vista formal. Se opera recurrentemente para ampliar el dominio de individuos, pero el

dominio de individuos se toma como dominio de individuos clases a partir del primer momento. Que determinadas operaciones realizables con totalidades atributivas (deixis por ejemplo, coordenadas espaciotemporales) se den o no se deja en suspenso. Que no puedan darse desde nuestra posición nos indicará que nos movemos en un dominio de ficción, lo que equivale a que no haya contradicción con una deixis histórica. ("Ahí debía haber un árbol, pero hay un buzón").

Con lo que la ficción literaria juega entonces es con que el desarrollo sucesivo de los dominios, la constitución de los individuos, es una tarea nunca completa y autocontradictoria. Una tarea en que los enclasamientos se realizan de maneras borrosas, no porque no se sepa con exactitud si un individuo pertenece a una clase, sino porque las clases de referencia se van transformando y creciendo continuamente.

En general el desarrollo de un lenguaje de cuantificadores generalizados "olvida" el dominio de individuos de partida. De ahí que una interpretación semántica para el misma tenga que añadirse después.

Lo que hemos hecho es combinar las posiciones de partida de la lógica libre con la técnica ajustada a las lenguas naturales del lenguaje de cuantificadores generalizados.

4.6. Cuantificadores generalizados y referencia léxica

Hemos visto que la técnica de los cuantificadores generalizados se aplica sobre todo a analizar el papel en que el determinante fija o define la posible referencia de un sintagma nominal.

Lo que nos interesa es entonces considerar que cada nombre común, propio o cada descripción puede en último término representarse de una manera similar, dejando aparte la función del determinante.

Esto es, para cada nombre, en el caso más sencillo habrá que considerar todas sus posibles referencias. Éstas habrán de incluir las que se den oblícuamente. Es decir, significados literales y metafóricos pueden reunirse formando una familia que, en un texto dado, aparece cuantificada de cierta manera.

Este es el interés central de la idea de los cuantificadores generalizados para el estudio de los discursos de ficción. Puede analizarse cada pieza léxica o, en realidad, cualquier unidad semántica como un signo que señala a un conjunto de conjunto de conjuntos de referentes.

5. HACIA UNA NARRATOLOGÍA ALTERNATIVA

5.1. Las estructuras narrativas

Hemos dado por supuesto que las narraciones se dejan describir de manera estructural. Consecuencia de tal supuesto es que podamos decir que la génesis de las estructuras narrativas puede representarse como un proceso en que distintas formas van surgiendo de otras anteriores, de manera tal que puede formularse como obedeciendo a un sistema recursivo.

El problema que hemos de resolver es qué lenguaje formal se adecúa mejor a la representación de tales estructuras. Tal problema es el de definir qué rasgos son esenciales en las narraciones. Según sean estos rasgos, podrá ser tal lenguaje formal de una u otra manera.

El intento puede conducirse por el camino de poner a prueba, por ejemplo, la lógica de enunciados, la de predicados, etc. Lo que parece a primera vista evidente es que para la descripción de la narración hay que partir de una clase N, $N=\{x_i\}$, que sería la de narradores. ¿Son las narraciones describibles como enunciados del tipo:

(i) El narrador x_i narra la historia P

(ii) El narrador x_i narra que el narrador x_j narra la historia Q?

En tal caso, podríamos dar a los predicados P, Q, R justamente tal valor de 'contar la historia P'. Contaríamos entonces con fórmulas como

(1) $x_1(P)$

(2) $x_1(P)$ & $x_2(Q)$

Ahora bien, una estructura de tipo (ii) requeriría que determinadas historias incluyeran otras como (1). Representemos tal cosa como

(3) $x_1(P \text{—>} x_2(Q))$

Entonces, de unas "reglas de reescritura" como

P da lugar a $(P \text{—>} x_2(Q))$

$P \text{—>} x_2(Q)$ da lugar a $P \text{—>} (x_2(Q)$ & $x_3(R))$

se obtendría la estructura

(4) $x_1(P \text{—>} x_2(Q)$ & $x_3(R))$

La fórmula (3) responde al caso de un narrador que en su narración introduce un segundo narrador metadiegético. La fórmula (4) respondería al caso de un narrador que presenta a dos narradores distintos del mismo nivel, por así decir. Tomemos un caso bien conocido, el de la narración de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, en la cual una primera voz narrativa presenta al narrador Marlow.

Notemos de paso que la estructura de *Heart of Darkness* no se representaría del todo bien con el lenguaje que hemos definido . Suponemos que

$P \text{—>} x_1(Q)$

incluye que la narración contiene una coda efectuada por el narrador inicial sin posibilidad de aplicar reglas de reescritura nuevamente, que puede ser innominado o nominado, lo que sucede en el caso que nos ocupa. Entonces, dado que hay una primera intervención, breve, de Marlow y, luego, dentro del relato largo, un momento en el texto en el cual el narrador inicial interrumpe la narración de aquél, representando a Marlow por x_2 y al primer narrador por x_1, tenemos:

$x_1(P \text{—>} x_2(Q))$ & $x_1(R \text{—>} x_2(S))$ & $x_1(T \text{—>} x_2(U))$

donde se representan esos tres momentos de la narración. Ahora bien, la conjunción de narraciones primarias no se contemplaba en nuestro tan elemental esquema. Lo que es peor, una colección de relatos cuyos narradores sean presentados por el mismo narrador no podría formularse en este lenguaje. Naturalmente, podemos ampliar el lenguaje formal de manera conveniente. Sin embargo, podemos preguntarnos si este lenguaje recoge los aspectos pertinentes de la estruc-

tura narrativa. Pero, desde el punto de vista lógico, aquí no queda ya nada del remedo de lógica de predicados de primer orden que propugnábamos. En efecto, que los predicados sean de tipo $P \text{—>} x_i Q$ equivale a cuantificar el predicado, puesto que una fórmula como (1), en realidad es:

(1') $\exists x_i / x_i P$

lo que trae como consecuencia que una narración dentro de otra (3), sea en realidad:

(3') $\exists x_1 E x_2 / x_1 (P \text{—>} x_2 (Q))$

y cuantificar x_2 es cuantificar P dentro de (3').

En efecto, considerar las narraciones como predicados conlleva el que se olvide que tales predicados han de someterse a las mismas reglas que la fórmula entera. Es inadecuado, evidentemente, nuestro punto de partida de considerar las narraciones como predicados o bien; cuando menos, habría que cuantificar esos predicados.

Una innovación interesante, sería incluir a narratarios y_i, de manera que todas las narraciones —incluida la que hace el escritor empírico x_0 a su público y_0— se vean como predicados diádicos o como relaciones denotadas por R, S, T,... Entonces, una fórmula como

(4) $R x_i y_j$

significa que el narrador x_i relata la narración R al narratario y_j. No debe, desde luego, negarse la posibilidad de una narración que relacione relatos de diferente nivel. Es el caso relativamente elemental en el que un narrador relata a un narratario que otro narrador ha contado a éste una historia de tal manera que ésta se pone en palabras de aquél. Es el caso en que en el texto aparece una carta, v. b., dirigida al mismo narratario, o —más fácilmente— a uno indefinido.

Una narración simple, de enunciador omnisciente, que reuniese a un escritor *x* y a un lector *y* sería simplemente:

(4) Rxy

Una narración R que incluya una relación Sx'y' podría representarse intuitivamente como:

(5) Rxy(Sx'y')

Pero esta formulación no expresa realmente la estructura de tal relación o, por mejor decir, no la expresa adecuadamente. En efecto, nos atrevemos a afirmar que lo que una fórmula como (5) significa es algo así como

(6) $\exists x \exists y \exists R/(R=Q\&x'y'S)/Rxy$

Lo cual significa que existen un narrador y un narratario relacionados por una narración que es tal que a unos elementos representados por Q se les añaden conjuntivamente los correspondientes a una tercera narración S que une a x' e y'. La pertinencia de tal formulación puede considerarse si se piensa que:

a) Por lo que respecta a los contenidos de la narración todos los narradores y narratarios presentados de ella pueden colocarse bajo el ámbito de un cuantificador existencial.

b) Si se coloca la narración en su contexto real, de forma tal que se pretenda representar la relación entre escritor y lector, esa misma cuantificación afecta a éstos o, por lo menos, al primero de ellos.

c) Todo esto sin perjuicio de que puedan enunciarse teoremas de tipo

$\forall R/\exists y/(yR)/=>\exists x/Rxy$

o sea, que si se da un narratario se ha de dar, aunque de manera tal vez anónima, un narrador.

Nuestra conclusión provisional es que las estructuras narrativas —y nótese que aquí nos estamos reduciendo a ellas— se describen mejor haciendo uso de la lógica de relaciones, lo cual viene obligado por el hecho de que de la narración implica una relación entre dos términos, aunque se siguen describiendo mal. Cada clase de estructura determinará una determinada especificación de tipos de narradores, narratarios y narraciones. A título de ejemplo, digamos que una narración de cierta (aunque no demasiada complicación) como *Heart of Darkness* podría venir representada por:

(7a) $\exists x_0,y_0,\exists R(R=Q\&S\&T\&U\&V)/Rx_0y_0$

donde

(7a') Qx_0y_0

(7a") $\exists x_1/ Sx_1x_0$

(7a"') Tx_0y_0, etc.

muestran que distintas historias relacionan siempre un narrador y un narratario, y que ha de existir un narrador. No se ha incluido la relación entre escritor y lectores empíricos.

¿Por qué no es adecuado, sin embargo, en cualquier caso reducir las estructuras a fórmulas de un lenguaje lógico de los tipos descritos? —Obviamente, todo lo que se diga al respecto de la narrativa habrá de poder representarse en un lenguaje formal. La dificultad estriba en que los narradores, que aparecen como sujetos —o como variables ligadas en las fórmulas antes citadas— han de describirse: son complejos cuya estructura depende de la misma naturaleza de las historias que narran.

5.2. Un planteamiento alternativo de las estructuras narrativas

Hemos visto que, pese a su utilidad práctica, ninguno de los lenguajes —o pseudo-lenguajes que hemos sugerido en la sección anterior— formales, pese a que puedan resultar prácticos para describir o representar las estructuras narrativas, conduce a conclusiones teóricas de alcance general ni, tampoco, presenta validez universal. Ensayaremos otra posibilidad siguiendo la hipótesis de que los narradores no son sujetos tomados de una clase definida previamente a las narraciones mismas.

Diremos que una narración es una serie, que ha de responder a una cierta legalidad, ordenada y expresable por n-tuplas del tipo:

$< a_i, b_j, g_k, e_l, h_m, n_n >$

donde las

a_i son notas de clase distributiva de un sujeto, esto es, definen la clase de sujeto de que se trata.

b_j son notas referenciales o individualizadoras

g_k son notas que se refieren a operaciones no narrativas de $<a_i, b_j>$

e_l y h_m son notas del sujeto que interacciona con $<a_i, b_j>$

n_n son operaciones narrativas.

La estructura de una narración será una serie de n-tuplas en que las diversas notas se han clasificado. Así las g_k, por ejemplo, representarán ahora una clase predefinida de operaciones. Las notas a_i vendrán también predefinidas, particularmente dentro de lo que llamaremos estructura genérica.

Estructura genérica es la serie —que ha de responder a una cierta legalidad— de n-tuplas que definen un género literario determinado. No se pide que haya ejemplos de tales estructuras genéricas. Notemos que la definición de un género, y la preceptiva consiguiente, suele ser explicitada *a posteriori* de su creación y su práctica. También es cierto que la preceptiva puede realimentar el proceso. En cualquier caso, sostenemos que obras como la *Poética* aristótelica, en la parte en que se estudia un género como pueda serlo la tragedia, dan una definición de la estructura genérica que responde a la forma dada. Por ejemplo, los caracteres se refieren a las sub n-tuplas <ai>. La verosimilitud y la unidad de acción afecta al modo de encadenamiento, a la legalidad, de las n-tuplas. Estructura narrativa de una narración singular es una serie de n-tuplas:

$<a_i, b_j, e_l, h_m, n_n>$

donde se formulan las operaciones narrativas.

Estructura narrativa genérica es la estructura narrativa en la que se hayan clasificado, según criterios predeterminados, las diversas notas de las estructuras narrativas.

Vamos a ilustrar todo lo dicho con un breve ejemplo muy sencillo, que no en vano fue el primero en ser elucidado en la moderna narratología. Nos referimos a la teoría (morfología) del cuento popular ruso que debemos a Vladimir Propp. Como es sabido, en su morfología del cuento ruso, Propp distingue 31 funciones y siete (tipos de) personajes. Los individuos del cuento popular ruso se ajustarán a alguna de estas siete clases. Las funciones pueden definirse fácilmente como operaciones.

Ahora bien, no se trata de que cada cuento popular ruso sea una función de la clase de las funciones a la clase de los personajes. En realidad, las notas que definen las clases-personajes son comunes a las que definen las funciones; lo que equivale a la simple constatación de que cada clase personaje lleva a cabo sólo unas cuantas funciones en un orden determinado, y nunca otras.

Entonces, los personajes $<a_i>$ integran la definición misma de las funciones y éstas serían las n-tuplas de la estructura genérica narrativa. Así, si suponemos que las 31 funciones se dan en todos los cuentos, la estructura narrativa del cuento popular ruso sería una serie de 31 n-tuplas.

Ahora bien, dado que los sujetos de unas acciones son objeto de otras, las notas a_i y las el se intercambian y, en general, la legalidad secuencial del cuento popular ruso ha de representarse por un conjunto de enunciados del tipo:

$<g_i,n> \longrightarrow <g_j, n+1>$

donde la flecha significa que en la n-tupla n+1, gj puede sustituir a la gi de n. El paso de una fase a otra —no de un estado a otro— vendría regulado por normas o leyes del tipo mencionado.

5.3. Tipos de enunciados

Una serie de n-tuplas regidas por reglas de tipo

$<z_i,n> \longrightarrow <z_j, n+1>$

donde las zi, zj, puede ser notas de cualquier componente de la n-tupla, puede hacerse equivalente a un conjunto de teoremas de un lenguaje, cuyas palabras sean las partes más grandes de las n-tuplas que queden sin dividir en unas y otras n-tuplas y por las reglas de corrección. En la teoría de Propp esas palabras serían, genéricamente, los sujetos y las operaciones que el autor ruso enumera. Esa teoría sería el subconjunto de un cierto lenguaje que sólo recogiera fórmulas formadas de acuerdo con las reglas $<z_i,n> \longrightarrow <z_j, n+1>$. Podemos entonces decir que:

Para un determinado género literario M, la teoría T escrita en lenguaje L[15]describirá todas las obras posibles de M si:

- Las notas que definen las palabras de L usadas en T pertenecen a un conjunto finito C.
- Las reglas $<z_i,n> \longrightarrow <z_j, n+1>$ no conducen a zj tales que $zj \in C$.

Lo cual equivale a que (1) todas las clases de personajes, actantes o narradores, de cualquier narración posible de M aparezcan en una combinatoria que pueda cerrarse; y (2) no se da lugar a situaciones no previstas en tal combinatoria.

Para cada género M, la solución de problemas antes sugeridos acerca de la adscripción a él de obras particulares, etc, dependería de cómo fuera T. Y, desde luego, otra cuestión importante, sería qué sucede cuando se aplican, en la elaboración de nuevas "obras", no las reglas, sino su negación. Habría que decidir hasta qué punto puede la definición de un género soportar las revoluciones literarias; si un cambio en la definición de un género puede resultar suficiente para incluir los nuevos objetos —lo que parece que sucede regularmente en el caso de la novela— o si se coincide en que lo que se crea es una nueva forma que ha de responder a una nueva legalidad, etc.

15. De L se eliminan notas individualizadoras de tipo b_j

La siguiente cuestión que hay que investigar sería acerca de si las leyes que contemplan los encadenamientos de los enunciados se agotan en aquéllas que aluden a cómo las acciones se encadenan. En cierto sentido es obvio que esto no es así, desde el momento en que el orden temporal del relato puede no seguir el orden o la duración temporal de los acontecimientos. Sin embargo, mayor relevancia tiene en este contexto el conjunto de fenómenos a los que aludíamos en el capítulo 1: las estructuras significativas —que pueden ir de una escala menor de la oración a una escala que abarca todo el texto y que puede entrar, incluso, en el dominio de la intertextualidad— que no cumplen ningún trámite léxico, aquéllas que hacen a un significado interno o absoluto de la obra. Nos limitaremos a señalar que puede utilizarse el formalismo propuesto parea recoger este tipo de fenómenos.

5.4. La estructuración de una teoría de la narrativa

Es muy posible que el énfasis en los aspectos semánticos de la cuestión que nos ocupa nos haya hecho descuidar los sintácticos y los pragmáticos. Hemos, ahora, de volver a estos últimos y tratar de reconstruir una teoría de la narrativa atenta a esos tres ejes.

Hemos también de fijar el nivel de descripción y, también, hemos de construir una teoría lo suficientemente general como para comprender todo tipo de estructura. Se ha de dar cuenta igualmente de la relación entre procesos efectivos y representados, etc.

La categoría básica será la de operación, la cual puede verse desde el punto de vista del ejercicio y de su representación.

Vamos a distinguir tres tipos de problemas que debe plantear y ayudar a resolver una teoría de la narración literaria de ficción. Serían estos los siguientes:

1) El problema de la representación lingüística de lo narrado

Este dominio encuentra una resolución más o menos universal en las "narratologías" de la *'histoire'* y en la gramática del texto y la teoría de la acción[16]. Por "narratología" de la *'histoire'* entendemos al conjunto de estudios que Genette clasifica en su *Nouveau discours du récit* como propios de la primera fase histórica de la narratología:

16. Aunque confluyen aquí toda suerte de disciplinas, incluyendo a la psicología cognitiva y a la inteligencia artificial.

> On sait que l'analyse du récit a commencé par des études qui portaient plutôt sur l'histoire, considerée (autant que faire se pouvait) en elle-même et sans trop de souci de la manière dont elle est racontée [...]; on sait aussi que ce domaine est encore aujourd'hui en pleine activité (voyez Claude Bremond, le Todorov de *Grammaire du Décameron,* Greimas et son école, et bien d'autres hors de France), les deux types d'étude s'étant d'ailleurs separés fort récemment (1983:12)

Puede pensarse en obras como Van Dijk (1980) y Van Dijk (1989) para justificar nuestro aserto sobre la teoría de la acción y la gramática del texto. En parte, los niveles de *histoire* y *récit* de Genette, más o menos, se aplican a este tipo de problemas. Como se sabe, en Genette (1972) tras introducir los tres niveles de *histoire, récit* y *narration,* la teoría se elabora tomando como base las relaciones entre esos tres niveles, las cuales se pueden representar mediante el siguiente esquema:

histoire — temps, mode — récit

histoire — voix — narration

récit — voix — narration

Recordamos a continuación dos párrafos en los que define, sintéticamente, Gérard Genette los términos implicados:

> Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes de choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence d'une faible intensité dramatique ou teneur évenementiel), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration, l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive où laquelle prend place (1972:72)

Y también un poco más adelante:

> ...celles [déterminations] qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diègese, et que nous rangerons sous la catégorie du temps; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la "représentation" narrative, donc aux modes du récit; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même [voix] (1972:75-76)

Estas son las tres determinaciones que configuran la forma en que los textos narrativos, de acuerdo con Genette, se estructuran[17]. Por lo que se refiere

17. Presentan el mayor interés ciertos rasgos, a primera vista laterales, de las definiciones ofrecidas por Genette. Así, por ejemplo, cuando une mediante el disyuntor *'ou'* las situaciones real y ficticia. Sostendremos que, en ocasiones, tal distinción no queda muy bien preservada en los comentarios del autor de *Figures.*

a otras formas de delimitar lo narrado, pueden citarse dicotomías como la formalista, que opone *sujeto* a *fábula*; la de Benveniste entre *discours* et *histoire*, etc. Como puede comprobarse, Genette introduce una tripleta allí donde estudiosos anteriores sólo consideraban dos términos. Nos abstenemos de la exposición de la distinción formalista por ser un tema lo suficientemente tratado y ampliamente conocido.

Sin embargo, esta cuestión está abierta a importantes problemas, algunos de los cuales ya se han mencionado en la introducción y que se resumen en la afirmación de que este tipo de teorías narratológicas —que realmente arrancan de la *Poética* de Aristóteles— no son sino un meta-discurso, una "paráfrasis" —dice Segre (1985)— sobre otro discurso previo: la auténtica teoría acerca de los hechos narrados es la de la obra literaria. Y todo eso sin contar con los problemas que plantea el hecho de que en la ficción no hay, ni se suponen, referentes individuales.

2) El problema del conocimiento de lo narrado por el narrador

Esta cuestión se relaciona con lo anterior —en cuanto el primer punto hace referencia a una cuestión de mímesis— y con la representación de la narración ficcional. Puede postularse que el conocimiento de la materia ficticia narrada mimetiza el conocimiento empírico, el que los narradores o sujetos gnoseológicos reales acumulan o consiguen.

3) El problema de la realidad de la narración literaria

Existiendo una narración real, pero no actual simultáneamente en su totalidad, en cuanto mediada por la imprenta, diferida a través de épocas de la historia y separada por la evolución de los sistemas lingüísticos y por la traducción, hay que plantear las relaciones entre este nivel real y los dos anteriores. Puede afirmarse que las relaciones establecidas entre los niveles dos y tres se hallan a su vez relacionadas con las cuestiones de complejificación de la estructura narrativa por la intercalación de sucesivos niveles narrativos, la pluralidad de narradores, etc., lo que dinámicamente denominaríamos recursividad de narradores y estructuras narrativas.

Tenemos, pues, tres niveles interrelacionados, de los cuales los dos primeros ingresan en el terreno de lo ficticio o, mejor, son internos a la obra literaria, es decir, pueden estudiarse considerando la narración como texto. El tercero, por su lado, permanece en el plano más real que incluye la consideración de la narración

como acto comunicativo real. Vamos a exponer unas cuantas observaciones sobre la tripartición que acabamos de plantear y veamos si es ésta adecuada al material con el que trabajamos.

a) Tal como hemos formulado en nuestro primer punto, se acepta que existe un referente de lo narrado, el cual se "representa" lingüísticamente en el texto. Sin embargo, decir que este referente existe implica el postulado de que toda narración es parafraseable en un lenguaje más o menos formal y que, si el texto no fuera —o no fuera interpretado como— ficcional, se podría plantear un experimento, al menos formal, para confirmar o no lo expuesto en la narración. Este no sería ni un *experimentum crucis*, ni ha de entenderse esto en el sentido que puede tener la experimentación en los criterios de verificabilidad o de falsación.

Nótese que la narración de ficción no propone otra ley universal —o más que ley, principio o regla— que la de lo verosímil y, sin embargo, la "verificación" de la que hablamos hace referencia al caso particular narrado en cuanto hipotéticamente real y no verosímil. Obsérvese también que un literato o un crítico puede argumentar que lo verosímil ha de rendirse, en ocasiones, ante lo real —por extraño o a-legal que pueda resultar. Con todo, eso crearía un nuevo tipo de verosimilitud, de la verosimilitud que, verbigracia, tienen *dicta* como "la excepción confirma la regla".

Esto no significa que no haya una materia primera que es "representada" más tarde literariamente, sino que la forma —por emplear este lenguaje— es dada por la narración y, en consecuencia, no puede interpretarse la narración como un añadido a una descripción más neutra o más objetiva de unos mismos hechos. No hay hechos sin narración. Todo crítico o comentarista deberá justificar la mayor corrección formal de su parafrásis o reexposición de los llamados "hechos".

b) Los diferentes tipos de narradores, enunciadores no narradores, voces, etc. que pueden "decir", "declamar" ficticiamente la narración no sólo hacen esto, sino que previamente han de adquirir el conocimiento de los hechos, cuestión que suele estudiarse bajo el rótulo de focalización. La narración debe satisfacer con claridad que se ha cumplido dicho requisito:

1. Debido a convenciones genéricas aceptadas de antemano o inauguradas por el texto históricamente. Es el caso de la novela realista con enunciador omnisciente, frente a las formas epistolares o pretendidamente autobiográficas.

2. Mediante la explicitación de las fuentes del conocimiento, como parte de la narración, dentro del mundo de referentes donde esa adquisición

de conocimientos tiene lugar. Esto ha de ser especialmente claro en los casos de narradores personales (voz narrativa —por utilizar una expresión usual que no es más que una metáfora— identificada con un personaje), narración dentro de la narración, narración que reclama su autoridad de otra, etc.

c) Con todo, los diferentes tipos de focalización reconocidos y definidos por los teóricos (Genette y Mieke Bal aportarán suficientes ejemplos) no deben hacer pensar que en la realidad de las obras literarias, los textos cumplen a rajatabla con sus definiciones. Además de los que pueden clasificarse como errores del autor, existe un límite último que ni incluso en situaciones reales de narración es claro.

d) La narración literaria convencional (mediada por la escritura, la impresión, etc.) es la única real.

A partir de esto, puede verse una relación entre la narración-situación narrativa real —digamos atómica o elemental— y cualquier narración literaria. Esa relación se efectúa mediante diversos tipos de mimetización o simulación de la narración. Puede sostenerse que las descripciones de las situaciones de narrativa real resultan hasta cierto punto ideales. En una narración-situación real lo que se hace es identificar a emisor y receptor empírico con los narradores de los enunciados, sus enunciadores corpóreos, independientemente del carácter fabulatorio de lo narrado.

Tras nuestras últimas consideraciones podemos dudar acerca de si realmente hemos, procediendo como lo hemos hecho, separado por donde había que separar, porque —y sirva esto de ejemplo— bien podría decirse que lo que se cuenta (problemas de tipo 1) incluye narraciones (problemas de tipo 3), que éstas aparecen reproducidas en el apartado número 2, etc.

Sin embargo, creemos que las teorías, que consisten sobre todo en la unión de unos modelos con una taxonomía, elaboradas y expuestas por Genette, Rimmon-Kenan, Bal y otros se dejan comprehender dentro de esta tripartición, esto es, no abarcan un horizonte de problemas más amplio y cuando alcanzan los problemas relatados en nuestro punto (3) lo hacen de manera confusa o equívoca[18]. Un ejemplo de estas confusiones o inconsecuencias es la identificación, que puede encontrarse en Genette (1983), entre narrador extradiegético y autor real de la obra.

18. La importancia del punto tres para la investigación filológica y literaria es fundamental. El historiador de la literatura no se conforma nunca con el texto. Ha de situarlo, pese y frente a los postulados formalistas, en un contexto histórico. Igualmente, el mero lector reclama información sobre el autor del texto que lee, sobre su medio y su época.

Otra cuestión a tener en cuenta es la distinción diégesis/mímesis, de ascendencia platónica, que se remite al libro III de *República*, y que estos últimos autores analizan y Dolezel, de manera particularmente penetrante[19], requiere un añadido al esquema. La distinción, en general, se plantea dentro de los problemas del punto 2, pero hay que añadir que es patente que recubre la distinción entre los puntos dos y tres, de tal manera que las relaciones entre uno y otro —en muchas ocasiones— consisten en la reproducción recursiva de los esquemas del punto tres en el dos.

En un nivel real podría postularse una situación atómica de diálogo y una situación atómica de narración entre dos hablantes A y B. Esta distinción remite a la definida por Benveniste entre *discours* e *histoire* y a otras similares realizadas por Weinrich[20] y otros. No parece tener mucho sentido establecer diferencias, según la teoría de los actos de habla de Austin y Searle, entre una cosa y otra[21]. Lo que importa ahora es decir que la relación se puede ficcionalizar y recursivizar, dando lugar a diferentes géneros literarios y a diferentes estructuras narrativas. Representaremos por

A==>B

la situación de narración, equivalente a la de diégesis platónica y por

A<==>B

donde A y B representan a dos sujetos, al emisor y receptor del proceso de comunicación, aunque los papeles se pueden alterar, la situación de diálogo o mímesis. Resulta bastante claro que si a un tipo de representación literaria se le llama mimética es porque reproduce la situación A<==>B sin mediaciones explícitas, internas al texto y del mismo nivel. Nótese, además, que el sujeto B en la comunicación literaria no cumple con el papel de interlocutor. Por decirlo con palabras de Borges, la narración es "de alguien a nadie", el esritor no ve a su lector.

19. En Dolezel (1973). Un comentario sobre la posición de Dolezel puede encontrarse en Pozuelo (1988:253 y ss.).

20. Entre tiempos narrativos y tiempos comentativos, en Weinrich (1964). Es abundante el estudio, a esta luz, del sistema verbal de diferentes lenguas. Segre (1985) ofrece una pequeña bibliografía al respecto, que puede ampliarse con, por ejemplo, Banfield (1982). No hará falta decir que la distinción entre *discours* e *histoire*, se halla en Benveniste relacionada con cuestiones de este carácter. V. Benveniste (1974)

21. Aunque, por un lado, sea obvio que el aspecto performativo iría, más bien, emparejado con el discurso, por lo que se refiere a nuestros propositos, debemos considerar que una narración puede representar cualquier tipo de acto de habla, aunque —por efectos de, v. b., el estilo indirecto, un tipo comentativo se convierta en narrativo, etc.

Ahora bien, las relaciones A==>B y A<==>B obedecerán, dentro del ámbito de la literatura escrita, a la siguiente casuística:

- Son ficticias o son reales. Hay un único nivel real, es decir, A y B pertenecen a nuestro mundo; pero sólo gracias a mediaciones que particularizan la comunicación literaria escrita como acto de comunicación.

- Son representadas en el texto o no. Piénsese en la diferencia entre enunciador y enunciatario, por un lado, y autor y lector explícito, por otro[22].

La estructura profunda de la narración de Lubomir Dolezel (1973) se fundamenta, precisamente, en la distinción entre mímesis y diégesis, entendiendo aquel término en su sentido de representación pura, sin relato por parte de un narrador. Una precisión interesante y útil es la que se obtiene de aplicar en este punto del razonamiento la distinción entre situación narrativa real y situación narrativa ficticia, una distinción que, en última instancia será de carácter semántico.

Según lo antes dicho, se entiende que una situación narrativa es real cuando su emisor y receptor son reales[23]. En los conocidos casos llamados de narración dentro de la narración la calidad de la situación narrativa depende del "mundo narrativo" que se tome como punto de partida. Así, por aportar otro ejemplo de la literatura conradiana, el diario de Razumov en *Under Western Eyes* es una narración real —aunque tal vez incierta— para el personaje del "teacher of languages" que accede a él. No es así, obviamente, para el lector de la novela, sin perjuicio de que algún lector se enfrente a la novela como si ésta fuera un texto histórico. Si se tiene en cuenta que las relaciones entre ambos tipos de narraciones son fundamentalmente dinámicas, puede comprenderse cómo se establece un juego entre la distinción narración real/narración ficticia, por un lado y mímesis/diégesis, por otro. Las narraciones escritas presentan la particularidad de que, en ellas, la narración real no puede representarse tanto por A<==>B, como por A==>B, lo cual muestra una faceta paradójica de toda literatura escrita. Al contrario, la narración ficticia bien puede corresponder a la situación A<==>B, donde A y B no son ya individuos pertenecientes a nuestro mundo, sino personajes ficticios[24].

Como consecuencia de todas las consideraciones precedentes, las tres familias de problemas tal vez puedan corregirse o reescribirse de otra manera. Nuestro segundo planteamiento se basa en la distinción de un subconjunto de operacio-

22. Véase para una exposición sintética Lozano *et al.* (1982).

23. Utilizamos ahora este lenguaje aproximativo; para mayor exactitud, vuelva el lector a las formalizaciones propuestas más arriba.

24. Sin perjuicio de que puedan ficcionalizarse personajes históricos.

nes dentro del conjunto de referencia de todas las operaciones posibles. Sería aquel subconjunto, justamente el de las acciones que hemos dado en llamar operaciones narrativas, las cuales, también desde otro punto de vista, serían un subconjunto de los actos de habla.

La mímesis no podría definirse como una aplicación que fuera de un conjunto de referentes al de constituyentes de la narración, visión un tanto equívoca si partimos de que la mímesis incluye la consideración de universales. Una posible reformulación sería que el conjunto inicial estaría formado por clases de operaciones y, aun una tercera reformulación sería que la mímesis es el proceso de constitución de subconjuntos, definibles de manera intensional en el conjunto imagen de la aplicación, en la imagen artística.

Volviendo a la primera de nuestras formulaciones, puede delimitarse dentro del conjunto de "lo narrado", un subconjunto que podría titularse "estructuras narrativas", pues su referencia serían precisamente operaciones narrativas. Este planteamiento reúne en un sólo grupo los puntos uno y dos y también considera la distinción entre narración ficticia y narración real.

Retitulemos estos tres grupos de problemas como sigue:

1) lo narrado y su conocimiento

2) la narración ficticia

3) la narración real

1) *Lo narrado y su conocimiento.* Este apartado corresponde a las relaciones del mensaje con su referente y a las relaciones del emisor con el referente. Sin embargo, el mensaje literario aporta un conocimiento acerca de un objeto muy particular. En general, los intentos de separar el conocimiento de ficciones del conocimiento de "realidades" lleva a presupuestos abusivos. Por otro lado, la estructura universal de los argumentos, la lógica del relato, ya parta de planteamientos como los de Bremond (1973) o de planteamientos lingüísticos como los de Van Dijk (1989) y tantos otros puede, en ocasiones, resultar un molde demasiado rígido para definir, para delimitar las formas que puede darse a lo relatado.

2 y 3) *Narración ficticia y real.* El conocimiento de lo narrado debe, en cualquier caso, desaparecer como problema de la narratología porque, como ahora veremos, en aspectos sustanciales se divide en dos partes que no son en ninguno de los dos casos específicas de la teoría de la narración[25]. Por narración real, en pri-

25. Esto no es decir que el conocimiento narrativo no presente rasgos específicos.

mer término, se entiende la que realiza el autor del texto: Conrad en el caso de *Heart of Darkness*. Por narración ficticia, la representación de la narración que aparezca en el texto. La *narration* de Genette equivaldría a esta categoría. Ahora bien, las dos consideradas —la narración ficticia y real— deben someterse a algunas matizaciones semánticas y comunicacionales.

a) *Semánticas*. Según lo dicho las operaciones relativas a ficción e historia —aquí a 'historia' corresponde el adjetivo 'real'— se diferencian en la imposibilidad o posibilidad, respectivamente, de llevar a cabo operaciones de carácter referencial. Es obvio, en este sentido, que fue posible hablar con Joseph Conrad; es posible, ahora, contemplar sus objetos personales, leer su correspondencia, que fue dirigida a otros individuos reales, etc. No podemos hacer tal cosa con Marlow.

Sin embargo, Marlow podía hablar con Kurtz. En el plano de la ficción eran históricos, eran referenciales. Incluso, como en el Unamuno de *Niebla*, es posible en la ficción igualar la historicidad de personajes, autores y lectores —lo que es, a fin de cuentas, el caso al comienzo de la segunda parte del *Quijote*; pero eso no es posible al revés, esto es, en el plano histórico, la ecuación sería ficticia en el sentido del inglés *'fictitious'*: sería falsa. Un convecino de Alonso Quijano puede pretender haber hablado con Cervantes sin proferir un enunciado falso. Si lo pretende Cervantes —suponemos— su enunciado sería falso[26].

La narración representada, la narración ficticia, puede serlo de hechos históricos o de hechos ficticios, según la narración real. Y también puede hacerse esta división según la misma narración ficticia. Un personaje narrador ficticio puede narrar lo que para los lectores es una ficción —la de Kurtz o la del marqués de Carabás— o una historia —el narrador ficticio nos cuenta un hecho histórico: los *Episodios Nacionales* hasta cierto punto. Y también, un narrador de ficción puede narrar lo que para él es una ficción —"engañando", por así decir, a sus oyentes de ficción— o lo que es una auténtica historia —otra vez el caso de Marlow cuando habla de la colonización romana de Gran Bretaña. Pero, en todo caso, si hay narradores ficticios, su narración para ellos mismos podrá ser real. Sin embargo, además de esta diferencia, la narración real adquiere una posición preeminente, y no sólo por la constatación — no por verdadera menos trivial— de que la narración real es real. En efecto, si volvemos a la estructura de la narración

$$\{< a_i, b_j, g_k, e_l, h_m, n_n >\}$$

26. Un caso clásico en el mismo sentido es el que ofrece Somerset Maugham en *The Razor's Edge*. Por lo que se refiere a otros similares que parecerían poner en cuestión lo que decimos, nos limitamos a advertir que tales posiciones son adoptadas de acuerdo con las convenciones literarias al uso. Nunca delante de un tribunal.

nos encontramos con que se ha de postular siempre que tal estructura aparece envuelta, en todo momento, por una situación de comunicación y narración real. Hay una asimetría inevitable entre las narraciones ficticias y una narración real, asimetría que no ha de representarse dentro del esquema de la estructura.

Así pues, lo que en esa expresión se ha de representar son las estructuras que son reales en el sentido en que acabamos de hablar, en el sentido de las narraciones ficticias que, para los narradores ficticios, son reales.

Por último, recordemos que dentro de la narración real hay que encajar todos los determinantes materiales de la génesis y la recepción del texto.

b) *Esquema de la comunicación.* Si nos referimos al famoso esquema del proceso de comunicación que la teoría de la comunicación nos ha ofrecido, el mensaje que allí aparece reproduce —o puede reproducir— todo el esquema. Así, dentro del mensaje existirá otro emisor y otro receptor, y el mensaje que ellos se narran se referirá de forma posiblemente diferente a la que se tiene en el caso de la narración real.

Esto es un ejemplo de recursividad genuina que puede multiplicarse. Sin embargo, es preciso para el análisis señalar la diferencia entre la primera reproducción del esquema y las siguientes.

5.5. Operaciones narrativas

Ya hemos introducido el concepto de operación narrativa. Resulta de nuestro planteamiento general que todo lo narrado son operaciones. No obstante, como ya ha podido colegirse de lo anterior no podemos sostener, en el caso de la ficción, que la materia —materia en el sentido en que se habla de "materia de Bretaña", por ejemplo— narrada constituya un referente —una *Bedeutung* fregeana— cuya representación aparezca en el texto; aunque puede ser interesante pensar cómo, en la literatura, los términos también fregeanos de *Sinn* y *Vorstellung* pueden servir para expresar el inestable estatuto de los contenidos —a veces más objetivos, a veces más psicológicos—, aquel referente sería forzosamente una clase de operaciones.

La noción de operación referencial la hemos definido vagamente. A esa definición aproximativa hemos añadido que ciertas notas pueden definir a un individuo, en especial, porque se las reúne de tal manera que se hace susceptible de figurar en operaciones deícticas o individualizadoras. Podemos ahora retomar este

motivo procediendo como sigue. Podemos, a su vez, separar conjuntos ordenados de tipo $<a_i,b_i>$ con respecto a los de tipo $<b_i>$[27] siendo $A=\{<ai>\}$ y $B=\{<a_i,b_i>\}$.

B sería un conjunto de individuos y A, por decirlo brevemente, de conceptos tomados como conjuntos de notas. En B tendríamos totalidades atributivas, susceptibles de aparecer como operandos en operaciones referenciales. Las operaciones representadas en la ficción habrían de entenderse como aplicaciones definidas como AXA—>A, pero —y esta es la particularidad de la ficción— en los textos se representan como aplicaciones BXB—>B, entre individuos.

Entonces, las operaciones narrativas consistirían en aplicaciones entre A—>B y las inversas, entre B—>A. Aquéllas definirían el modo de proceder del narrador; las segundas, las del lector que entiende el texto[28]. Ahora bien, la especificidad de la ficción aparecería como el resultado de que los conjuntos B' de individuos reales, que comparten emisor y receptor reales, y B de individuos de ficción —propio únicamente de los ficticios— darían, una intersección en el caso límite $B \cap B'=B'$; lo que significa que hay individuos de ficción que no son legítimamente reales si $B \neq \emptyset$ y $B \neq B'$. El receptor de la narración de ficción comprobaría que operaciones definidas dentro de B y de B' no podrían definirse en $B \cup B'$ o, al menos, existirían para operaciones binarias pares ordenados de $(B \cup B')X(B \cup B')$ para los que tales operaciones no podrían definirse.

Esta discusión puede parecer ciertamente ociosa, en cuanto sólo añade un formalismo que puede aparecer como particularmente vano en estos contextos. Nos permitimos hacer constar, sin embargo, que el formalismo permite:

1) Separar los diversos niveles de ficción que pueden aparecer en los textos literarios.

2) Poner de manifiesto y representar las irregularidades narrativas como rupturas, intencionadas o no, de estas reglas.

3) Estudiar los métodos utilizados por los escritores con el propósito de que el lector olvide que se enfrenta a un texto de ficción o para ambiguarlo literariamente.

27 Las notas de tipo a son conceptuales y las de tipo b individualizadoras.

28. Sin embargo, esta afirmación es difícil de defender psicológicamente. Es probable que muchos escritores contradijeran nuestro razonamiento. No obstante, la réplica vendría siempre en el sentido de que el escritor trabaja a partir de su *empireia*, eso hace que coleccione historias. Ahora bien, no por ello deja de ser cierto que la invención literaria, la creación de individualidades ficticias, requiere un trabajo sobre los conceptos, lo que es extensible, cabe Droysen, al terreno de la historia.

Así, por ejemplo, cuando los personajes cervantinos manifiestan, en la segunda parte del Quijote, haber leído la primera, están haciendo referencia a una operación, una aplicación de tipo:

(BUB')X(BUB')—>BUB'

En lenguaje llano podemos señalar, por ejemplo, que la actividad lectora de los manchegos de ficción consiste en una operación que se da entre un libro que materialmente es ficticio —en cuanto lo leen los dichos personajes— y formalmente histórico y, tales operaciones, dentro de la ficción están "prohibidas"[29]. La virtud de tales textos es precisamente manifestar una contradicción o disolver las barreras entre literatura y realidad, y esto al objeto que sea. Por otro lado, tal disolución de barreras es un motivo fundamental de la literatura de ficción.

Para finalizar esta discusión, haríamos hincapié en el hecho de que es la rigídez de la teoría, tal como la hemos expuesto, el mecanismo que pone de relieve el valor literario de las infracciones. Los casos en que se producen "saltos de nivel" dentro de la narración son sentidos como paradojas lógicas. Pero, de la misma manera que las paradojas lógicas sirven para subrayar exigencias de la lógica formal, las paradojas narrativas ponen de relieve el ambiguo estatuto semántico que caracteriza a la ficción.

5.6. Componente textual de la teoría

Según esto, podemos encontrar una gradación en los estudios de este campo según intervengan más o menos las categorías propias de la lingüística textual. Propondremos una hipótesis de caracterización:

El texto contribuye a la construcción del referente por una serie de procedimientos no especificados en los procedimientos habituales de la semántica formal.

Ello se debe a que el texto se inserta en una serie histórica de textos, en un género literario o un conjunto de ellos, en primer lugar, y en segundo a que debe acomodarse a una serie de requisitos que la ciencia del texto pone de manifiesto, requisitos de carácter estructural y que afectan tanto a la micro- como a la macroestructura del texto.

29. Ciertamente, no tan prohibidas como las inversas. La situación es sólo paradójica, no verdaderamente contradictoria como en el caso de que se pretendiera una aplicación de sentido inverso.

6. ASPECTOS COGNITIVOS DE LA FICCIÓN

La representación del conocimiento en el texto ha de obedecer por un lado a las pautas que el hecho textual impone. Ahora bien, por otro, la forma en que el conocimiento se organiza en la narración de ficción puede estar sujeta a una legalidad no contemplada por la teoría del texto.[30]

En este capítulo vamos a plantearnos qué supone la narración desde el punto de vista del conocimiento y nos interesa sobre todo comenzar por distinguir entre ciencia e ideología. En efecto, la ciencia será el prototipo del conocimiento organizado y que, al tiempo cumple ciertos trámites de consistencia que se hacen presentes cuando la ciencia se totaliza. La ideología es el prototipo del cuerpo de conocimiento que admite en su seno la contradicción, sobre todo porque una ideología no se totaliza, no puede formularse como un todo presente a un mismo tiempo.

Debemos advertir que utilizamos el término 'conocimiento' de una manera voluntariamente neutra. Así, esta voz hará referencia a:

1) Saber hacer en el sentido más general de la expresión.

2) Operaciones de los sujetos tendentes a la consecución, plasmación, expresión o comunicación de representaciones, que incluyen las llamadas representaciones mentales.

3) Ahora bien, no debe pensarse exclusivamente en el lado subjetivo del conocimiento. A la manera, por ejemplo, de Popper, puede hablarse de

30. Nos atreveríamos a decir que el análogo clásico sería el que contrapondría la retórica y la tópica.

un "conocimiento objetivo", lo que este filósofo efectúa en conexión con su Teoría de los Tres Mundos. Pero no hay que dar por bueno que la mencionada teoría constituyó en su día una novedad filosófica. Al respecto, pueden citarse no pocos sistemas tripartitos homólogos al del filósofo vienés. Remitimos a efectos informativos al esquema que se ofrece en Bueno (1972: 438-439) que incluye los siguientes nombres: Platón, los estoicos, Avicena, David de Dinant, Bruno, Malebranche, Spinoza, Wolff, Kant, Hegel, Dilthey, Frege, Husserl, Simmel, Meyerson, Weissmann, Carnap, Popper y el Diamat.

Esta relación corrobora cómo puede hablarse de entes construidos o ideados también desde una perspectiva materialista, lo que refuta las posiciones según las cuales cualquier alusión a un tercer mundo, a un mundo de ideas no puede recuperarse desde una perspectiva materialista[31].

Ahora bien, y esto parece que preservará al estudio de la literatura de cualquier relativismo extremado, la posibilidad de hablar de un conocimiento objetivo es el elemento que, a su vez, hace posible y legítimo, establecer relaciones entre los diversos conocimientos subjetivos, y puede desde una posición superior hacerlos conmensurables.

Por otro lado, y como un marco de referencia básico dentro del cual moverse, nos remitimos al esquema de las clases de conocimiento que ahora reproducimos. Hay que insistir, no obstante, que más que los tipos que reconoce la clasificación, importa la distinción entre conocimientos bárbaros y civilizados, y la que opone saberes racionales y críticos a saberes míticos o ideológicos:

TIPOS DE CONOCIMIENTO

I) Naturales: instintivos, innatos: invariantes conductuales y universales lingüísticos.

II) Culturales: artificiales y adquiridos por aprendizaje social.
A) Bárbaros:
– míticos y legendarios
– mágicos
– religiosos
.....
– técnicos

31. En este sentido, se habla de géneros y no de mundos en la teoría de los tres géneros de materialidad. Véase Bueno (1972).

B) Civilizados:
a) Críticos:
– Ciencia
– Filosofía

b) Acríticos:
– Sentido común e ideología
– Pseudo-ciencia
– Teología
.....
– Tecnología

Tomado de Bueno *et al.* (1987:18)

En el cuadro, la distinción entre conocimiento bárbaro y conocimiento civilizado es operacional pues aquél hace referencia a sociedades sin escritura, y éste a sociedades con escritura. La diferencia no es despreciable puesto que la escritura es un instrumento que —además de, por cierto, dar lugar a las complicaciones comunicacionales de la escritura, a la dilación del momento de la recepción, etc.[32]— corporeiza externamente el conocimiento mismo de una manera económica, amplifica cuantitativa y multiplica cualitativamente las formas de conocimiento y sus contenidos y resultados concretos; da lugar a nuevas estructuras sociales, crea una casta de escribas y técnicos, crea una casta de sacerdotes que pueden, a su vez, hallan su basamento y su legitimación en una religión fijada en un texto, que la regula y la identifica; hace posible la administración y el comercio; en fin, hace que el conocimiento humano pueda acumularse de forma desconocida, con la consecuencia de que cada generación tiene a su disposición un saber que sería materialmente imposible transmitirse de padres a hijos sin ella, etc.

Es sabido, además, que algunos han dado una ordenación temporal, histórica, a los tipos de conocimiento, siendo el caso de Comte el más conspicuo probablemente. Nuestro interés aquí estará centrado en dos tipos de conocimiento: la ciencia y la ideología.

No parece posible identificar la literatura con un tipo particular de ciencia. Advertimos, sin embargo, que la afirmación no implica que una y otra sean realidades mutuamente ajenas. Las verdades que las obras literarias comunican se hallan sujetas a un proceso de deriva semántica, que trataremos de formalizar en este capítulo. Pierden su sentido, no se "cierran" semánticamente; pero, en cam-

32. Y, como vimos en los capítulos precedentes, tales complejidades son buena parte de las materias estudiadas por la teoría narrativa.

bio, conservan configuraciones sintácticas que es posible estudiar. Esa es la razón de que nos centremos en la noción de ideología, como la forma de conocimiento que más directa y naturalmente, se diría, se relaciona con la narrativa y la literatura.

6.1. Ideología: Cuestiones de génesis y estructura

No es asunto baladí la cuestión de la ideología de las obras literarias. En cualquier caso, es rechazable la visión reduccionista, a veces muy intensa, que se realiza desde una perpectiva sedicentemente crítica y de la que la obra literaria resulta despojada de todos sus valores estéticos, morales, políticos o cognoscitivos.

Es innegable que la ideología del autor —y las de los lectores que actualizan la obra en el proceso de lectura— determina la obra a veces de manera no plenamente consciente —pues la ideología es al fin y a la postre *falsche Bewusstsein*, pero aquéllos que optan por un absoluto determinismo, que operaría de la ideología a la forma y los contenidos de la obra, se encuentran en general con una situación débil en la teoría (externa) que les sirve de fundamento.

Aquí vamos a conectar este asunto de la ideología con el de la génesis y la estructura. Nos parece, al menos en una primera impresión, que rescatar una obra del menosprecio provocado por una ideología —y aquél puede afectar a la literatura, a cualquier arte, a la filosofía y a la ciencia— no puede hacerse sólo en nombre de dominios más o menos vaporosos, pues una ideología dada puede negar éstos. Desde el punto de vista de la teoría la posición de quien hace tal cosa sigue siendo bastante débil. Tampoco parece suficiente apelar a la inestabilidad de toda ideología, pues, entre otras cosas —así como a uno le cuestra trabajo reconocer su propio acento como marcado—, a cada ideología le cuesta trabajo reconocerse como mera ideología.

Sí nos parece fructífero, y no por el interés de "rescatar" obras o autores, sino porque el interés intrínseco de tal proceder, señalar algunas características de las representaciones literarias e ideológicas y de su dinámica. De hecho, cuando se adscribe una cierta representación de una parte del mundo —una novela, digamos— a una determinada ideología, se opera representando en una suerte de segundo grado la estructura de la representación de que se parte. Y esto no es más o menos sino una definición de la lectura. Ahora bien, esa representación de segundo grado se efectúa según cierto lenguaje que *a fortiori* no nos dará algo así como la *presencia* de la representación sometida a crítica, sino una representación de la misma, determinada por las representaciones previas del crítico, las cuales a su vez pueden evolucionar o ser sustituidas por otras en algún respecto.

La conclusión es que la definición ideológica de una obra no es nunca un dato absoluto y que, por lo mismo, en cuanto representación del mundo, cualquier representación de segundo grado por parte de un lector no la agota.

Aquí se intersectan dos problemas muy generales de la interpretación, pero que, al tomarlos en consideración, refuerzan nuestra tesis:

1) Es evidentemente inadecuado hablar de representaciones de segundo grado —representaciones de una representación— cuando no hay un lenguaje con una semántica exacta que nos permita dar cuenta de lo que la representación en sí es. Tal cosa no tiene sentido. Sin embargo, esta formulación refuerza, como hemos dicho, nuestra tesis. En efecto, la obra es ahora una cierta interpretación y, al tiempo, una serie más o menos abierta de interpretaciones que dependen de los presupuestos, mudables, del lector o lectores.

2) Sea la tarea del intérprete la de llegar empáticamente al pensamiento o sentimiento del autor, sea la de superar este pensamiento para entonces poder explicarlo, parecería que la ideología de la obra se identificaba con una parte de la propia representación que el autor se hiciera de su obra. Pero, al igual que en el punto anterior, cabe considerar que, con independencia del carácter de esa representación o intención del autor, no podemos llegar a ella más que de manera falible. Los análisis ideológicos no apuran las determinaciones que se ejercen sobre la obra.

Daremos un argumento más, que tiene que ver con la propia naturaleza de la ideología. Y es que no podemos abarcar, comprehender, incluso totalizar, toda una ideología a la vez. La ideología no es totalizable, por cuanto efectivamente no puede totalizarse el mundo. Es vana pretensión decir que la ideología es visión del mundo. La ideología no es singular, por eso encubre contradicciones y lugares oscuros. Pero entremos en la cuestión de la génesis y la estructura.

Las relaciones entre génesis y estructura han sido objeto de abundante literatura, que va desde la de inspiración marxista, pasando —en el caso concreto de la psicología— por la epistemología genética de Piaget o por los estudios —en anatomía— de un D'Arcy Thompson, hasta las nociones de emergencia o epigénesis y la distinción de Reichenbach entre contexto de justificación y descubrimiento o nociones como las de anamórfosis y otras de la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno. Nos vamos a limitar aquí a una hipótesis formal muy centrada en el problema del lenguaje literario y la ideología.

Propondremos que la distinción entre génesis y estructura se da cuando existe una pluralidad de descripciones formales que no son mutuamente conmensurables, pero coinciden en aceptar la identidad de sus objetos descritos. Entonces tenemos que la descripción de una estructura no agota su materialidad y, por tanto, su referencia no se agota en una forma dada. De aquí que las estructuras que aparezcan, a primera vista, como resultado de partes que ya se han descrito y según relaciones especificadas no puedan, sin embargo, ser referidas a partir de las mismas. Intentaremos pergeñar un lenguaje para hablar de la ideología y después veremos cómo ese lenguaje puede llevarnos a descripciones mutuamente incomensurables.

6.2. Una teoría formal de la ideología

La Tópica, en cuanto disciplina, se ocupa desde Aristóteles de la clasificación de los esquemas argumentales relacionados con la dialéctica y no con la ciencia, en el sentido de Aristóteles.

En la retórica, los τόποι son, exactamente, lo que su nombre indica —y el nombre pasó al latín *loci* y pervive en esp. *lugares* o en términos como ing. *commonplace*, aparte naturalmente de tópico o *topic*—, según la explicación contenida en Lausberg (1983):

> La inventio no la imaginamos como un proceso de creación (como en ciertas teorías poéticas de la época moderna), sino como la búsqueda por la memoria (análogamente a la concepción platónica del saber); los pensamientos apropiados para el discurso existen ya como copia rerum en el subconsciente y preconsciente del orador y necesitan sólo ser evocados por una hábil técnica de recuerdo y ser mantenidos despiertos, en lo posible, mediante el ejercicio permanente ... Con ello, imaginamos la memoria como un todo espacial, en cada uno de cuyos compartimientos ("lugares": τόποι, loci) están repartidos los pensamientos individuales. (32-33)

Como es sabido, Ernst Robert Curtius renovó en nuestro siglo el énfasis en el estudio de los tópicos puestos a disposición del escritor y utilizados por él, pero pre-existentes en la sociedad lectora.

Nosotros coordinaremos aquí, la noción de tópico —o τόπος— con otra noción que denominaremos ortograma. En el contexto de un análisis del concepto de falsa conciencia, define Bueno lo que él llama ortogramas:

> Llamaremos ortogramas a estas "materias formalizadas" capaces de actuar como moldes activos o programas en la conformación de materiales dados. Que siempre, y a su vez, estarán configurados de algún modo: no existe la *materia prima.* (1989:391)

Desde una perspectiva lingüística, tópicos serán conjuntos de enunciados (o, si se prefiere, representaciones estructuradas diferentes del enunciado) ordenados alrededor de unos cuantos conceptos según relaciones de cualquier tipo. Curtius habla, por ejemplo, del tópico del anciano y el niño, de la "tópica de la consolación" —que reuniría o sería divisible en varios tópicos—, del mundo al revés, etc.

Serían, incluso, los tópicos conjuntos de ortogramas. Ahora bien, podemos destacar de los ortogramas que ellos actualizan una especial disposición de los materiales del tópico —de los tópicos en el sentido clásico, de las 'argumentorum sedes' de las que habla Quintiliano (*Ins. Or.* V, x, 20). Por tanto, ortogramas procedentes de tópicos diferentes pueden aparecer conectados por su forma.

Reconciliándonos con la terminología clásica, diríamos que aquí llamamos, siguiendo una norma fundamentalmente literaria, tópicos a los lugares propios, especiales de una disciplina. La que pudiera llamarse forma lógica de los ortogramas serían los lugares comunes. Las definiciones pueden hallarse en 1358a de la *Retórica* de Aristóteles. En principio, la Tópica trataría también más de estructuras de ortogramas que de tópicos en el sentido aquí considerado[33].

El significado no clásico de tópico nos colocaría en la línea de una interpretación intensional que puede resultar más útil y operativa. Un tópico sería una suerte de anclaje semántico del ortograma. Incluso, un tópico ordenado según un ortograma dado funcionaría como contexto determinante de otros tópicos. Un ortograma sería una disposición concreta que adoptan los materiales contenidos en un tópico. Dos tópicos pueden compartir unos mismos modos de disposición de sus elementos, lo que dará lugar a un cierto tipo de relación entre ellos. Resulta patente que, así considerado, el ortograma pierde su valor semántico, pero la situación puede salvarse distinguiendo del ortograma *tout court* aquello que llamaremos el ortograma formal, que coincidiría con el lugar común de la tópica y retórica clásica.

33. No será arriesgado decir que las dos obras que mayor importancia han tenido para la retórica contemporánea, si no desde un punto de vista lingüístico o literario, sí desde aquél que considera a la retórica como "una teoría operativa de las acciones discursivas" (Viehweg 1991: 165) son precisamente Viehweg (1991) y Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989). Estos autores prestan, en la mejor tradición de la retórica, atención a las formas generales de la argumentación, sin importar las fronteras entre las disciplinas. Sin embargo, damos aquí a nuestro concepto de tópico un carácter especial, lo cual —como quedó dicho— se compadece con el sesgo que el vocablo adquiere en la discusión literaria.

Tenemos pues que nos movemos dentro de y a través de tópicos y con ortogramas. Ahora bien, estos tópicos y ortogramas se presentan entrelazados, agrupados, deformados en ocasiones, de tal manera que cualquier reflexión sobre ellos se ha de hacer mediante el establecimiento de relaciones diversas entre la pluralidad de tópicos.

Otro problema de importancia para esta tarea es el de la apertura —la no recursividad— no de un universo del discurso dado, previamente delimitado, sino de todo el campo posible de la literatura y el pensamiento. La única vía es la de establecer un *corpus* de partida, tal como los lingüistas hacen, ya sea esto de manera reconocida, o ya sea recurriendo a nociones como las de competencia[34]. Ahora, éste objetivo no es sólo el de la elaboración de un *Ars Combinatoria* o una *Characteristica Universalis*[35]. Porque no se podría agotar todas las posibilidades, abiertas, ilimitadas.

Un análogo destacado de esta tarea sería el del establecimiento de estructuras en diccionarios Cabe preguntarse si en el diccionario —y "diccionario" aquí es metáfora material del abstracto lexicón, aunque genéticamente la metáfora procede justamente al contrario— todo está relacionado con todo o si hay islas que separan unas familias de términos de otras. Pero, existan o no, lo que cuenta es que los sujetos cuenten con islas efectivas porque no lleguen *in actu* a reunir lo que se les aparece separado. En otras palabras, parece impredectible cuáles serán las relaciones entre tópicos que un sujeto establezca y se represente. Por eso, la recepción de una obra artística es también impredictible.

Dado que, sin perjuicio de lo anterior, la manera operativa de hacer surgir los ortogramas se plantea a partir de un sistema finito de reglas aplicables recursivamente, cabe aquí decir lo mismo que al propósito de la recursividad en general: Los resultados efectiva, histórica, empíricamente obtenidos no pueden formalizarse sino *a posteriori*. No se asegura que la aplicación digamos mecánica de las reglas asegure un ortograma de exito, pero eso es otra historia[36].

34. Es interesante a este respecto, recordar la proporción entre literatura —o, más específicamente, poesía— y lenguaje, que Coseriu establece en "Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía»". Cito: "La poesía hay que interpretarla, pues, como «absolutización» del lenguaje, absolutización que, sin embargo, no ocurre en el plano lingüístico como tal, sino en el plano del sentido del texto."(1977:207)

35. En títulos como el de Bremond (1973) puede descubrirse un propósito análogo de delimitación de todas las posibilidades narrativas de manera deductiva y combinatoria.

36. Como en el caso de la pragmática, se ha de trabajar *a posteriori*. Si los elementos considerados dan lugar, en su combinatoria, a un ortograma no aceptado públicamente, podría decirse que se está prediciendo una interpretación susceptible de producirse. Se trataría, incluso, de algo así como una *self-fulfilling prophecy*. Con todo, nuevos elementos imprevistos pueden aparecer, modificando el "universo del discurso".

6.3. Instrumentos para el estudio de la ideología

En relación con el concepto de ideología, más allá de las acepciones diversas, aunque emparentadas, del término, comencemos con la postulación de los dos sentidos fundamentales del término, o quizá dos familias de sentidos:

(1) La ideología en cuanto *Weltanschauung*, o estudio de la *Weltanschauung*, de los sistemas de ideas —a veces con particular interés en las ideas políticas. Este género de acepciones incluye a los ideólogos franceses de la época revolucionaria y napoleónica; la ideología como estudio de la génesis de las ideas, como disciplina perteneciente a la filosofía, se hallaría más cercana a esta concepción que a la que exponemos a continuación.

(2) La ideología en cuanto exponente de una visión parcial y deformada, falsa conciencia —que se opone a conciencia recta—, y que se coordina con una parte del sistema social.

Dentro de lo que concierne al análisis de ese carácter desviado[37] y parcial de los contenidos ideológicos, puede llamarse la atención sobre el hecho de que lo ideológico —diríamos en un perspectiva falsacionista— se muestra reluctante ante su comprobación empírica. Pese a los argumentos defendidos por Kuhn en contra de Popper, y a otro nivel por Quine[38], acerca de la posibilidad de ajustar una teoría para hacerla resistente a las falsaciones empíricas, nos parece que la ideología se contrapone claramente a la ciencia en este terreno. La ideología no puede ponerse a prueba desde dentro de sí misma, sino que —por recuperar una forma de decir clásica— otro sujeto más universal debe mostrar su parcialidad, lo que vendría a ser una conocida tesis marxista, si ese sujeto más universal se identifica con una determinada clase social. En otros términos, para una cierta ideología, sólo desde su exterior puede llegarse a su totalización.

El problema con el que nos enfrentamos ahora es el de plantear el estudio de la ideología de una manera operativa. Sin embargo, tenemos una distinción que puede sernos útil: es la que separa representación de ejercicio. En efecto, en la medida en que lo ideológico sea, como razonaremos, equiparable a la noción

37. Y que comenzaría a darse con Maquiavelo.

38. Kuhn intenta poner de manifiesto como las terorías científicas se muebven dentro de unos paradigmas que han de cambiar, sean éstos lo que sean, para que la teoría sufra un cambio radical o revolucionario. Por lo que hace a Quine, éste —desde preocupaciones muy distintas, centradas en el problema de la referencia, llama la atención sobre cómo "Cada vez que hemos de modificar la teoría para recoger en ella alguna sentencia observacional inesperada podemos elegir entre varias correcciones posibles; las consideraciones que han de guiar en esa elección son la simplicidad y el conservadurismo."(Quine 1988:161)

de falsa conciencia, entonces será posible plantear aquello como una representación cuya adecuación a las operaciones ejercitadas no es plena o presenta fallas, y no sólo en un sentido contingente, de mero error, o de equivocación que ha de subsanarse. Al contrario, la falla de la que hablamos —volviendo al final del punto anterior— no puede ser percibida por el sujeto de la ideología, por así decir, desde dentro de ésta.

Se sigue de lo anterior que habrá de buscar la ubicación de lo ideológico en formulaciones o representaciones verbales que, expresamente o de manera subyacente, ordenan de manera coherente las operaciones que, en el caso de las narraciones en concreto, se presentan. Según esto, la crítica ideológica deberá extraer determinadas formulaciones que doten de sentido al material que el narrador utiliza. Naturalmente, este sentido se descubre desde una posición diferente y, por eso mismo, es preciso hallar las claves que permitan revelar la coherencia o los motivos de una *Weltanschauung* determinada.

El comprender en el sentido de Gadamer en *Verdad y método* , emparentado con la idea de *Einfühlung* no puede ayudar a poner en evidencia los componentes ideológicos particulares de un texto, sobre todo si lo que se intenta no es superar la posición de aquél a quien se intenta comprender. Por eso, el estudio de la ideología no ha de emprenderse desde los presupuestos de la empatía, de quien busca un acercamiento al texto identificando las categorías de su visión del mundo con las del autor, sino que debe procurar que las suyas comprehendan a las de éste.

Las formulaciones ideológicas que se buscan no habrán en general de encontrarse como tales en el texto, pero de alguna manera lo han de informar y han de hallar, a través de su cauce, expresión, y, también, eventualmente, pueden reformarse según el texto mismo. La razón para que esto sea así procede de ese carácter auto-cegador de la ideología. Será excepcional que el sujeto mismo enfatice como tales los que son componentes de su propia ideología.

En otras palabras, únicamente, si el autor se representa sus propias ideas, y las representa como tales en el texto, encontraremos la ideología en el estado en que debemos encontrarla. Sin embargo, hemos dicho que esto se revela como un límite, o como una imposibilidad, y por tanto la labor del crítico ha de ser, en términos de la poliórcetica, sacar partido de los ángulos muertos que quedan en la construcción del autor.

Por eso, la práctica deseable coordinaría los componentes ideológicos de una narración con otras propiedades de la misma, en particular, su estructura y

su estructura narrativa. Según hemos definido estos términos, lo que ahora precisamos es un instrumento conceptual que nos facilite la representación formal, consistente, de las ideas. Veamos a continuación cómo convertimos la noción de ortograma en operativa. Ya hemos citado la definición que Bueno da de ortograma y que aquí repetimos:

> Llamaremos *ortogramas* a estas "materias formalizadas" capaces de actuar como moldes activos o programas en la conformación de materiales dados. Que siempre, y a su vez, estarán configurados de algún modo: no existe la *materia prima.* (1989:391)

En cuanto a las "materias formalizadas", esto se trata de lo siguiente: con este término se designa la manera en que puede accederse efectivamente a cualquier forma, nunca desligada de una materia, y, a la inversa, no hay nunca una materia sin forma. Y al respecto de la reluctancia a la corroboración empírica de la que hablábamos más arriba, dice Bueno:

> [...] la *falsa* conciencia la definiremos como el atributo de cualquier sistema de ortogramas en ejercicio tal que pueda decirse de él que ha perdido la capacidad "correctora" de sus errores, puesto que cualquier material resultará asimilable en el sistema. Según nuestras premisas, esta atrofia de la capacidad "autocorrectora" sólo podrá consistir en el embotamiento para percibir los mismos conflictos, limitaciones o contradicciones determinados por los ortogramas en ejercicio [...](1989:394)

Volviendo hacia atras en la argumentación de Bueno, postularemos que las maneras en que un crítico analiza los elementos ideológicos de un texto dado reproducen las maneras en que se suele interpretar la noción de 'falsa conciencia'. Repasamos, tal como aparecen en Bueno (1989) tales maneras, con ejemplos de cada una, acopañándolas de los que creemos son sus correlatos estéticos e ideológico.

1) Concepciones "que proceden como si fuera posible y necesario utilizar la idea de conciencia al margen del contexto formado por el par de términos sujeto/ objeto "(Bueno 1989: 386). En el terreno filosófico, Bueno habla de manifestaciones que "van desde el cogito ergo sum de Descartes, hasta la Egología trascendental de Husserl"(Bueno 1989: 387).

El correlato en la crítica literaria no se encontraría en una sola escuela, sino que más bien se movería entre aquellas corrientes que sitúan la apreciación estética como atributo de un ego que no sufre determinación alguna, las cuales no serían, *obiter dictum*, aquellas derivadas de la *Crítica del juicio* kantiana, sino más bien las que, insistiendo en la libertad —en la indeterminación hay que decir—

del juicio, promueve una actitud arbitraria hacia el arte. Simétrica y paradójicamente, la determinación absoluta del juicio estético por una ideología religiosa o política puede llevar a posiciones similares.

Por lo que hace a la ideología en el arte, las posiciones correspondientes a la expresada vendrían representadas esencialmente por aquellos autores que representan la ideología separada de la noción de falsa conciencia, y, al mismo tiempo, como magnitud inconmensurable, no susceptible de comparar con la realidad ni de investigar su consistencia lógica. Lo que se conoce por postmodernismo ofrece, creemos, el ejemplo más claro de tales actitudes: *anything goes*. No hará falta recordar que, dentro de estas corrientes no puede hablarse de erróneo y acertado.

2) Bueno distingue, a continuación, "las metodologías analíticas ordinarias que, desde luego, sólo creen posible aproximarse a la conciencia en el contexto constituido por el par de términos sujeto/ objeto" (1989: 387).Dentro de éste apartado se distingue:

a) "[...] la alternativa abierta en el momento de otorgar al sujeto (en su correlación con el objeto) el papel de materia, de suerte que el objeto (o los objetos) asuman el papel de formas" (1989: 388). Bueno habla tanto de la tradición de Platón y Aristóteles, que incluiría a la filosofía medieval, como del empirismo.

b) "La segunda alternativa es la que procede de modo inverso al anterior [...] Ahora, el sujeto será tratado como si ejerciese la función de forma respecto de los objetos, a los cuales se atribuirá evidentemente el papel de materia"(1989: 388). Que sería la del idealismo trascendental, pero también estaría relacionados con los estudios de estética de base gestáltica. Notemos al respecto que el concepto de *sublime* puede verse bajo dos luces opuestas. Si es producido por el genio individual del creador, también es cierto que la sublimidad sobrepasa al sujeto ante el que la obra de arte actúa. Curiosamente, por tanto, la estética romántica contendría un momento en el que el sujeto sería mera arcilla de las impresiones ejercidas por la obra, lo que, tal vez inesperadamente, les reuniría con autores que manifestaron posiciones my disímiles. Tanto para Locke como para Addison y Burke, o para Boileau, las impresiones operan sobre el individuo. Si se coincide intersubjetivamente en la adjudicación de atributos es porque todos los hombres están constituidos por los mismos órganos. A partir de esa identidad humana es posible una estética en términos neo-clásicos, pero también en términos románticos.

Por lo que se refiere al estudio de la ideología dentro del ámbito artístico o literario, la alternativa (a) correspondería quizá a la sociología del conocimiento y a cierta crítica sedicentemente marxista. La alternativa (b) podría relacionarse con las concepciones románticas del genio.

Bueno, por último, se adhiere a una tercera opción, dentro de la que desplegará la noción de ortograma:

> El núcleo de la metodología crítica puede ponerse en la renuncia a hablar de sujeto y objeto como términos "enterizos", disociables como tales términos aun cuando luego se postule su correlación (que siempre será meta-mérica). ...[se ha de presentar la conexión entre sujeto y objeto] cuando sea posible desbordar esos términos no ya "restándolos" (negándolos) sino multiplicándolos.(Bueno 1989:389-390)

¿A qué equivaldría esto dentro de nuestro campo de estudio? —Por lo que se refiere a la estética, no sabríamos donde fijar un posible correlato. En lo que hace al estudio de la ideología, prescindiendo de otros ejemplos, tratemos de adaptar estos principios a nuestros objetivos.

6.4. Métodos formales

Un ortograma ha de verse como un elemento de un conjunto que sería el tópico. O, alternativamente, como un subconjunto, o como una parte.

Tópicos y ortogramas surgen, en cuanto instancias dotadas de sentido, esto es, alcanzan el nivel de representación, de un proceso de tematización. Podría decirse que un elemento de la estructura de la narración se coloca en posición de sujeto y se habla de él, ya sea de manera explícita en la obra, ya sea de forma implícita. La operacionalidad de estos conceptos reside entonces en su interrelación. Los límites de la interpretación surgen, por otro lado, del hecho de que, aunque algunas interpretaciones puedan considerarse como erróneas, pueden producirse en la práctica. Por otro lado, la teoría no lograría predecir todas las posibilidades: aunque apurase la combinatoria a que las partes de la narración dieran lugar su conexión semántica con los diversos tópicos quizá no pudiera cerrarse.

Si se nos permite una superficial comparación con la gramática generativa, la situación sería similar a la que se tiene del doble juego entre oraciones gramaticales y agramaticales, por un lado, y, aceptables e inaceptables, por otro. Tendríamos lecturas o interpretaciones legítimas o ilegítimas —podrían denominarse perfec-

tamente gramaticales y agramaticales—; pero también interpretaciones exitosas y fracasadas (en un medio dado).

Tenemos tres términos: ortograma, tópico y ortograma formal. Lo que planteamos es que un ortograma puede moverse entre tópicos en la medida en que se mantenga su estructura formal, en la medida en que se mantenga el ortograma formal. Dentro de un tópico se producen desplazamientos que afectarán a la forma del ortograma de partida. Esto es, en efecto, lo que sucede en la recepción literaria y dentro de las obras mismas. En unos casos, de un ortograma A, se pasará, dentro del mismo tópico, a, por ejemplo, el ortograma noA, su negación, etc. En otros casos, manteniendo esa estructura del ortograma, ésta se aplicará a un tópico diferente. Así, Curtius habla, *v. b.*, del tópico del 'niño y el anciano' y del tópico de 'la anciana y la moza'. No es difícil imaginar cómo entre los elementos que componen uno y otro puedan darse las mismas configuraciones.

Ahora bien, los tópicos (parcialmente) y los ortogramas podrán representarse formalmente, lo cual se llevará a cabo de manera satisfactoria si los tópicos u ortogramas se reducen previamente a enunciados. Su representación como fórmula bien formada de un lenguaje formal coincidiría con el antes llamado ortograma formal.

6.4.1. Movimientos dentro de un tópico

Es posible definir una clase de relaciones de equivalencia entre ortogramas cuando entre sus respectivas estructuras lógicas se de alguna de las siguientes diferencias, que pueden considerarse como transformaciones de uno en otro. Consideraremos que el ortograma formal es asimilable a oraciones de un lenguaje formal. Entonces podemos tener, por ejemplo:

1) Distinto cuantificador. Del enunciado 'algunos africanos son poco inteligentes' se pasa a 'todos los africanos son poco inteligentes'.

2) Cambio de afirmación a negación o viceversa.

3) Aparición o cambio de modalidad lógica.

4) Otras transformaciones lógicas como la conversión, la obversión, etc.

Estos cuatro casos se reducen a saltos dentro de los correspondientes cuadrados lógicos o a transformaciones dentro de un conjunto dado.

5) Adición. Que formalmente correspondería al paso de p a p v q. Y también a la conjunción de un ortograma con otro teorema lógico en el que

se incluye uno o más predicados ocurridos en el primero. En otras palabras, se añade una información externa.

6) Posibilidad de deducción de una a otro: De un ortograma formal de tipo pvq, se pasa a p; de uno de tipo (p—>q) y p, se pasa a q.

7) Inferencia pragmática. Nos referimos a sofismas lógicos que son pertinentes desde el punto de vista de la lógica de la relevancia.

Tomando la estructura de un tópico u ortograma, podemos pasar fácilmente a otras estructuras lógicas.

6.4.2. Movimientos entre tópicos distintos

Aquí la forma del ortograma se preserva, pero no su contenido semántico, por así decir. Como ya insinuamos antes, se trata de algo similar a lo que ocurre con los contextos determinantes en ámbitos científicos. Ahora bien, la condición para pasar de un tópico a otro, partirá seguramente de una estructuración previa del tópico de destino. Por tanto, no basta sólo la forma lógica del ortograma, sino que habrá que atender a una serie de requerimientos de carácter semántico.

Por otro lado, volviendo a los movimientos entre tópicos, hay que entrar igualmente en consideraciones semánticas. Parece poco realista la presuposición de que la representación lógica de los ortogramas pueda ofrecerse *a priori*. No son, sin embargo, consideraciones relativas a la ciencia de la lógica lo que nos lleva a tal conclusión. Es más bien el análisis de los métodos de la ciencia lingüística, que nos parece más próxima a este tipo de estudios. Nos referimos a la semántica estructural y funcional. Sin entrar en ninguna clase de detalles, observamos que, de manera general, los conjuntos de palabras se ordenan y se diferencian internamente de acuerdo con unas notas que se predican de tales términos; ahora bien, tales notas son términos, palabras o sintagmas, que no se sitúan en un nivel meta-lingüístico con respecto a los términos que definen, sino en exactamente el mismo nivel.

En la medida en que tópico y ortograma son nociones cuyo verdadero valor aparece en el plano semántico, y no en la forma lógica de su enunciado verbal, habrá de considerarse que la posibilidad de relacionar ortogramas se basará esencialmente en la ordenación en campos semánticos de los términos que figuran en los diversos ortogramas y tópicos.

Esta necesidad nos introduce en nuevas indeterminaciones que procederían no exclusiva ni fundamentalmente de las propiedades del sistema formal que representase el universo o el conjunto de referencia de los tópicos considerados: a

fin de cuentas ese conjunto tomado apriorísticamente habría de ser finito. Más bien procederían de que la fijación de tal sistema variaría de individuo a individuo, y esto sería lo que explicaría, en el terreno de la lógica, la dependencia de su receptor tiene la literatura.

La relación entre tópicos o entre ortogramas puede basarse tanto en su estructura lógica "de primer orden", como en las relaciones semánticas de segundo grado que se establecen entre los términos de aquéllos. Incluso, aquélla clase de relación se disuelve en esta segunda, pues el ortograma, dentro de un tópico determinado, puede responder a formas lógicas muy diferentes.

6.4.3. Dinámica de la ideología

Esta pseudo-lógica —que se acerca a la noción de *rêverie* de Bachelard, cuidadoso siempre de distinguir entre ciencia y metafísica de la imaginación, y que es similar a la desarrollada en Gómez Pin y Echeverría (1983) y a los intentos de Greimas, Perelmann y tantos otros—, que, en fin, no anda muy lejos de los terrenos que explora la llamada lógica paraconsistente —que admite la contradicción—, parece que permite obtener cualquier cosa de cualquier cosa.

Ahora bien, no la planteamos en cuanto sistema deductivo que pueda ser decidible o no, completo o no, etc. Nuestra pretensión es la de formalizar *a posteriori* secuencias ideológicas realmente producidas en la historia. En ese sentido, sólo puede predecir tendencias más o menos probables. No obstante, existe una segunda utilidad de esta elaboración. En efecto, si formulamos al completo uno de los cuadrados o polígonos lógicos a los que antes hacíamos referencia, podemos decir que entre uno de ellos y uno cualquiera de sus vértices se da una relación que vamos a caracterizar a continuación. Si tomamos el cuadrado cuyos vértices son:

$\forall x/Px$

$\exists x/Px$

no$\forall x/Px$

no$\exists x/Px$

vemos que las variables que definen cada uno, sus coordenadas, son el cuantificador y el operador de negación. Aunque las posibilidades ($\forall$, $\exists$) y (sí, no) no se enuncien explícitamente de antemano, uno sólo de los vértices define ya el cuadrado completo. La relación entre un vértice de ese tipo y la configuración total en que aparece es la que formaliza las cuestiones de génesis y estructura.

6.5. El lenguaje poético

El sobrepasamiento de la génesis, la emergencia, la epigénesis, —algunos añadirían la *Aufhebung* hegeliana— etc., son nociones que presentan una clara propensión hacia la oscuridad y hacia la mística. En general, podemos decir que lo que sucede es que la teoría y su lenguaje correspondiente adecuados para la descripción de la génesis no son los mismos que los necesarios para hablar de la estructura y viceversa. Ya lo dijimos más formalmente, nos referimos a una realidad efectiva y a dos o más descripciones formales no mutuamente reductibles.

En el caso de la literatura, parece evidente que la materia que soporta cualquier proceso de ese tipo —ya sea ideológico, ya estético— es la materia del lenguaje[39]. Si tomamos un lenguaje formal, se comprueba que un requisito prácticamente imprescindible para su construcción es el llamado Principio de Composicionalidad, que dice que la interpretación de una cadena compleja es función de la interpretación de las cadenas que la componen. Ahora bien, el principio de composicionalidad en las lenguas reales no es sólo una cuestión de sintaxis y semántica. Ha de afectar a todos los niveles de análisis —a todas las articulaciones, cabría decir— distinguibles en el lenguaje. Si esto es así —si nos mantenemos en una metodología que no permita el cruce de niveles de análisis, como era el caso del distribucionalismo en el caso de las lenguas humanas— comprobaremos que las clases de un nivel superior son sólo regularidades estadísticas (*clusters*) observadas en el nivel inmediatamente inferior de análisis. En uno y otro caso —el de los estudiosos de los lenguajes formales, en el de los estructuralistas americanos— las propiedades de distribución de una categoría cualquiera o de un término cualquiera son resúmenes de regularidades halladas más abajo. Sin embargo, si se supone que:

- No se cumple el principio de composicionalidad.
- Las regularidades de un nivel determinado no pueden describirse con el lenguaje adecuado a un nivel de análisis inferior.
- El conjunto de los niveles de análisis no se cierra, sobre todo porque se incluyen en él niveles correspondientes a la substancia del contenido, ahora en el sentido glosemático.

Entonces cualquier parafrásis de un texto en un lenguaje que cumpla estas propiedades dejará fuera no sólo propiedades metalingüísticas sino también otras pertenecientes a otros planos.

39. No aquí en el sentido de la glosemática. Digamos "lenguaje en general".

La idea de un lenguaje literario o específicamente poético tiene dos momentos:

1) Un momento normativo.

2) Un momento positivo.

Ambos momentos se entrecruzan de manera muy compleja y la misma distinción puede ser engañosa. En cambio, lo que parece una evidencia es que para cualquier análisis del lenguaje poético todos y cada uno de los niveles de análisis han de considerarse.

Mencionaremos aquí algunas teorías lingüísticas que nos parecen ilustrativas en este contexto. Si preferimos recurrir a la lingüística en lugar de a la estética es porque así hacemos mayor referencia a la materia de la literatura. Nos parece más verdadero un paradigma centrado en el conflicto o la inconmensurabilidad entre planos, que en la harmonía como vimos que era, en último término, el caso del distribucionalismo, en que el principio constructivo se mantenía a todos los niveles de descripción.

Sobre la fundamentación lingüística de la pluralidad de planos, ha de decirse que se demuestra en la misma realidad de la ciencia lingüística.

En Moreno Cabrera (1994) se da noticia de los intentos de integración de los planos de scripción de la lengua y se consignan intentos como los de D. Gil, Kurylowicz y Haiman entre otros. Nos parece que lo que se pone aquí de manifiesto no es tanto la composibilidad entre planos, sino que ésta es siempre imperfecta, que las homologías aparecen como tendencias y que, en consecuencia reafirman la imposibilidad de cancelar la antedicha pluralidad.

La pujanza del lenguaje poético, los diferentes fenómenos a que dar lugar, su infinitud, proceden, pues, del carácter mismo del lenguaje y de la cognición humana. Pero también sería posible hablar desde un punto de vista de la filosofía trascendental y decir que el lenguaje es una facultad que no es instrumento del mero entendimiento (*Verstand*), sino que aporta las posibilidades que hacen que surja la razón (*Vernunft*). Los paralogismos y antinomias de la razón pura pueden formalizarse, entonces, con los principios y técnicas que vimos en los apartados anteriores.

La retórica en cuanto conjunto de mecanismos relativamente autónomos del discurso lógico y de la estructura del objeto de conocimiento —pero también en cuanto aparato descriptivo de los recursos en manos del poeta o escritor— se deja representar por técnicas similares, en cuanto se aplican a los diferentes planos y sistemas que concurren en el lenguaje.

6.6. Ortogramas literarios

El proceso de lectura y la recepción de un texto pueden distorsionar sus contenidos. No sólo las intenciones del autor, que se han de tomar a veces como un límite inalcanzable, sino también la comprensión que de la obra pueden hacer lectores diversos, son difícilmente equiparables. Sin embargo, es también cierto que:

- Las estructuras o formas en que los elementos están dispuestos se homologizan en representaciones objetivas de carácter artístico en su caso.
- Las cuales estructuras o formas se representan a su vez como ideológicas sólo en la interpretación de la obra.
- Esta interpretación es más intersubjetiva y social que individual o solipsista en el sentido de la hegemonía social de determinados sistemas de representación.
- Aunque la ideología sea (falsa) conciencia, su contenido es perfectamente objetivo, independiente de la subjetividad y, llegado el caso, transciende, la noción misma de subjetividad o una dicotomía como sujeto/objeto.

Ahora bien, si se definen las partes de una ideología como estructura o "materia conformada", siempre conformada, aunque susceptible de funcionar como materia prima en una nueva disposición mutua de elementos, ¿dónde se halla esa conformación ideal si no es en las mismas conformaciones que se descubren en diversos materiales de carácter artístico, discursivo, jurídico, conductual, etc.?

Por eso, es inadecuado proceder al modo de quien una vez que dispone de dos conjuntos dados *ab aeterno* traza caprichosamente una arbitraria aplicación entre los elementos de uno y otro; imagínese que el primero es un conjunto de algo así como recursos literarios y otro de —por utilizar el término, aunque de manera más expresiva que técnica— ideologemas.

Decir que este proceder, genuinamente metamérico[40], en cuanto toma partes que hace corresponder con partes que no se analizan, es el usual en las mayoría de las ocasiones no es demasiado atrevido.

Así, la extracción de un ortograma de una obra determinada sólo puede hacerse desde determinados ortogramas, que pueden determinar toda nuestra percepción. Detrás de la llamada estética de la recepción se halla, en otro lenguaje, este postulado.

40. Metamérico se opone a diamérico. Los términos proceden de G. Bueno.

Consecuencia de todo esto es que una supuesta comparación entre un ortograma de origen literario y uno "puramente "ideológico no se puede hacer porque no hay ortogramas genuinamente ideológicos, es decir, separados de determinaciones discursivas, plásticas, científicas, prácticas, etc.

Más certero será sostener que, si bien puede definirse el cuerpo de una ideología determinada, esta definición se hará precisamente según los métodos, y en el lenguaje, de la historia de la filosofía, por ejemplo, pero la objetividad de un ortograma determinado habrá de venir definido por la interfaz entre los ortogramas de la obra en su determinación material concreta y lo que el lector o crítico ponga de por sí según otros ortogramas también determinados según otra materialidad. En resumen:

1) La materia es siempre materia conformada. Por eso, cualquier materia literaria, ya viene dada en una forma determinada. De hecho, lo que se suele llamar materia en la historia de la literatura (así, "materia de Bretaña", p.e.) es más bien forma y lo material aquí vendría implícito en las determinaciones propias del lenguaje, la retórica, la memoria, etc.

2) El ortograma es objetivo y trasciende las determinaciones materiales según las cuales se aparece primero históricamente al sujeto de conocimiento, y también trasciende el ámbito psicológico subjetivo, pero su expresión no puede ser nunca forma pura. Por eso, no puede compararse una obra con la "ideología" *tout court*.

3) Es posible señalar conmesurabilidades e inconmensurabilidades, semejanzas, homotecias, etc. entre los ortogramas deducibles de determinados materiales.

4) Los ortogramas determinan la propia materia en que se encuentran (materia siempre conformada, de acuerdo con la interpretación de Bueno de Aristóteles) y pueden determinar materialidades en otro ámbito e inscribirse o reproducirse en otras materialidades, pero siempre por los canales de materialidades dadas, nunca en abstracto.

Si se nos permite, llegados a este punto, un pequeño ejemplo ilustrativo ya que nos hemos referido antes a autor y obra—y que pensamos que es uno de los caballos de batalla de la crítica conradiana— diremos que hablar de la ideología conservadora de Conrad, más allá del carácter incluso perogrullesco —pero también superficial— de la afirmación, no puede hacerse según la contrastación de una obra literaria y una lista o catálogo de ideologías. Sobre todo, porque eso excluiría un análisis, una lectura, abierta y científica y crítica, en este caso de *Heart of Darkness*.

El conservadurismo de Conrad aparecería según todo lo anterior debido a la presencia de algunos ortogramas "conservadores" en la obra, y este punto no se le ocultaría al menos avisado de los críticos, pero lo que sería necesario proceder a hacer sería el de elucidar el entramado (estructura) ortogramático general y total de la obra.

6.7. Recepción de los ortogramas

Ya hemos hecho hincapié en la importancia de la recepción. Un enfoque como el que estamos proponiendo aquí ha de enfrentarse a la constatación de que a las obras literarias diversos lectores les adjudican sentidos diversos. Puede sospecharse, en consecuencia, que la "lectura" de los ortogramas se realiza de distinta manera según los lectores o, puede suponerse, según los ortogramas —la ideología— del lector, la cual a su vez puede verse trastocada por la lectura.

Sin embargo, esto no socava la fuerza teórica del concepto de ortograma, sino que más bien la incrementa. Consecuentemente, el acento se pondrá más sobre las virtualidades subyacentes que sobre los recursos empleados por el escritor. Pero además, este énfasis ayudará a explicar los mecanismos según los cuales, y dependiendo de los lectores según la cultura en que éstos se integren o de su época, las interpretaciones de las obras varían.

En unos casos se observará que en la lectura predominan ciertos ortogramas, ciertas pautas que mueven al crítico y hacen que la interpretación se mueva en uno u otro sentido.

Así una interpretación en un cierto momento hegemónica actualiza una potencialidad del texto. El ortograma que triunfa para ciertos lectores, que se constituye en forma saliente, dependerá sin duda de la condición previa de los lectores, pero las interpretaciones contrapuestas —luego manifestadas en comentarios, críticas, o en nuevas obras de creación— o, simplemente, diversas no son nunca meramente subjetivas, pues están también conectadas con la objetividad de los diversos sistemas ideológicos y con las configuraciones que, a distintos niveles, se presentan, de forma virtual o potencial, en el texto mismo.

La noción de ortograma arrastra un aire de perlocutividad. El ortograma es lo que consigue ser, más que lo que enuncia, pero esto no es otra cosa que un resultado de que un ortograma en ejercicio "no se deja ver" completamente, como corresponde a su carácter, tal vez sólo eventual, de falsa conciencia, genuinamente ideológico.

El puente con la estética de la recepción se percibe ahora claramente. El receptor pone en marcha, o le viene determinada esta puesta en marcha, su lectura particular del ortograma. En la recepción se cumpliría el ortograma *actualiter.*

Por ejemplo, volviendo a la obra de Conrad a la que ya nos referimos más arriba, podría verosímilmente esperarse que algunos africanos hayan visto en *Heart of Darkness* una obra racista. Que la interpretación sea errónea procede de que su autor no ha respetado, en su actualización, la configuración objetiva de las estructuras del texto. Brutalmente expresado, ha obtenido del cuerpo de una mujer, sólo un costillar. O, tomando como término de la comparación un apólogo famoso, ha descrito al elefante por la constitución de su rabo, y ello sin ser Cuvier, sin deducir el elefante de su rabo, sino ofreciendo los huesos de la cola como el esqueleto completo del proboscídeo.

Pero la eficacia de la noción de ortograma es precisamente esta posibilidad de someterlo a procesos de recursión y tematización. De manera que de un ortograma A pueda obtenerse, por ejemplo uno que lo cuestione B(A/noA)[41].

Podría pensarse que cualquier enunciado p podría someterse a más "transformaciones lógicas" (modales, por ejemplo, pero no investigamos eso aquí). Pero los ortogramas no siempre se dejan reducir a enunciados lógicos unidos conjuntivamente. Además puede observarse la semejanza de lo que sucede con los ortogramas a lo que pasa con las narraciones, pues los ortogramas pueden consistir también en narraciones.

Entonces, ¿qué es hablar de la ideología de una obra literaria? La respuesta ya la hemos dado: El texto ofrece una familia de interpretaciones legítimas que el lector y su autor están autorizados a enunciar. Es meramente posible, como ya se ha visto, efectuar interpretaciones erróneas, lo que puede no interferir en el éxito social de tales interpretaciones.

6.7.1. Generalización de la distinción a distintos niveles de representación

La versión más general de la teoría es la que contrapone para cada nivel de descripción lingüística una materia y una forma. Respectivamente, si se quiere, un tópico y un ortograma formal.

41. En nuestro ejemplo esto iría así:
A= Los blancos son superiores a los negros.
noA= Los blancos no son superiores a los negros
De donde
B = la cuestión de la superioridad racial entre blancos y negros está a debate.

La extensión en cierto modo es inmediata y en ella pueden reabsorberse muchos fenómenos y efectos estéticos, retóricos y poéticos. Ahora bien, lo que supone la aplicación de la distinción es que se está delante de un fenómeno con cierta potencialidad semántica o pragmática.

Por otro lado, en la medida en que el nivel de descripción no implique directa u oblícuamente a la significación léxica será preciso dar un significado al modelo de estructura a que el caso particular responde. Así una estructura estrófica determinada puede asimilarse a un cierto ortograma que, de forma no marcada, se acople a un cierto tópico. Entonces, por un lado, es posible acoplar esa forma a otra materia, a otro tópico; pero también es factible contraponer una realización divergente, desviada, del modelo estrófico, lo que vendría a ser un cambio de ortograma o un movimiento dentro del mismo.

La distinción, pues, no carece de la potencia necesaria para someter a multitud de fenómenos en los que no podemos detenernos aquí.

6.7.2. Génesis de tópicos y ortogramas

En cierto sentido, toda nuestra exposición ha tenido un carácer estructural. No nos hemos detenido en la génesis de un tópico o de un ortograma concreto. Esa es tarea para la tópica, la historia literaria o, en fin, la semántica cognitiva.

En efecto, las metáforas o los marcos de los que hable el cognitivista serán algo así como el tópico —el anclaje semántico— lo suficientemente potente (aunque su origen sea más o menos contingente) como para determinar todo un conjunto amplio de dominios.

El cognitivista dirá que el lenguaje y las lenguas se estructuran en gran medida gracias a esas metáforas básicas, que dan forma a multiutud de dominios.

Observemos, sin embargo, que tal cosa no impide que un dominio formalizado según ese proceso pase a resultar determinante. Por otro lado, ha de señalarse que la lengua funciona en cooperación con saberes no lingüísticos que eventuialmente puden responder a conformaciones que contradigan las que se encuentran en las lenguas.

En consecuencia, cabe adoptar dos perspectivas: la que atañe a la génesis de las categorías de la lengua y la que estructuralmente describe los fenómenos que posiblemente pueden ocurrir dentro un proceso textual dado.

6.7.3. Nota sobre la metáfora

Qué relaciones metáforicas se pueden establecer entre dos ortogramas (situados en tópicos diferentes) distintos y cómo. Aunque esto sea una simplificación, partamos de la metáfora en su sentido usual.

Supongamos los dos términos de una metáfora (vehículo y tenor, o como quiera denominárseles), Y y Z, que se definen de antemano por los predicados o notas Pyi donde 1<=i<=n y Pzi donde 1<=i<=m respectivamente. Las situaciones que pueden darse son:

1) coincidencia de al menos 1 de los predicados de Y y Z:

$\exists$ i,j: Pyi=Pzj

2) No coincidencia. Notemos que la definición usual de metáfora sólo contempla (1). Ahora bien, si la "metáfora crea la similitud" (Max Black), es porque los predicados no se dan muchas veces sino como activados o actualizados por la metáfora misma (por su proferencia, o por su recepción, podíamos decir). Esta situación hace que si se parte de listas finitas de predicados, debamos aplicar una lógica de segundo orden sobre éstos (con los llamados semas)

En ambos casos, los predicados son susceptibles de analizarse en los siguientes términos.

Los predicados P, Q, R se relacionan entre ellos según las notas semánticas que los componen. De haber notas comunes, marcadas + ó -, ya tenemos la conjunción y la negación.

Si suponemos que todas las notas están actualizadas (convertidas en predicados de primer grado), dentro de un ortograma (tópico ejercido), es obvio que podemos implementar unos enunciados de tipo

$\forall x\ Px \longrightarrow Qx$

pero esto no correspondería a la metáfora, sino más bien

$\forall x\ Jx \longrightarrow (Px \longrightarrow Qx)$ donde J es un sema

Y esto, desde luego no es correcto pues el tipo de relaciones metafóricas se establece si con una nota J que puede predicarse de los x's, pero que constituye el "semema" de los P, Q, R, ... Si Px es cierto, entonces puede ser falso Qx pero dársele una interpretación a Qx (que sería justamente Px &Jx) verdadera.

Entonces la metáfora, formulado con la mayor generalidad y sin actualizar, corresponde a lo siguiente:

De un x tal que Px se predica Qx y Px

Px se sigue del contexto lingüístico.

Qx procede del término R utilizado para nombrar a x

y se obtiene de una operación &, tal que Q = P&Q.

Por lo que respecta a la analogía, considerándose ésta, desde Aristóteles, una proporción de tipo:

a/b = c/d

y formulándose a es c de B quedando clara la relación aunque no se nombre c/d. En lenguaje de relaciones lo que se dice es:

aR1b cR2d

aR2b

En lenguaje de predicados, cabría una formulación que pusiera de manifiesto que los predicados A y B contienen unos componentes que explicitan unas relaciones entre los xA y los xB. Esas relaciones se dan entre C y D.

La analogía es, pues, el tipo más sencillo de relación entre tópicos. Vamos a dar un breve ejemplo de la relación de homotopía entre la noción de entropía en termodinámica y el desorden/orden moral en el campo del individuo.

En este caso tendríamos un conjunto de predicados P

P = {ordenado, cognoscible, de entropía baja}

y un conjunto de predicados Q

Q = {cuerdo, poseedor de valores, moral}

Pero no se trata tanto de apriorizar unas notas que definan los predicados como de hacer ver que existe o se puede dar alguna en común entre P y Q. Podemos, naturalmente, asignar a P y a Q un sema o una nota común, pero los ejemplos pueden aportarse por el isomorfismo de ciertas relaciones definibles entre los elementos de uno y otro conjunto. Así, por ejemplo, es cierto que un sistema, al desordenarse se hace más difícil de conocer en sus partes. Por otro lado, la moral aporta ejemplos en los que la virtud se representa por un estrecho camino, que requiere energía, frente a las amplias avenidas del vicio, de por sí polimorfo.

6.7.4. La analogía en Peirce

En "Sobre la clasificación natural de los argumentos"[42] define así Peirce la analogía:

La fórmula de la analogía es la siguiente:

S', S" y S"' son tomados al azar de una clase tal que sus caracteres elegidos al azar son tales como P', P", P"'.

t es P', P" y P"'

S', S" y S"' son q

. ·. t es q.

Este argumento es doble pues no es sino una combinación de los dos siguientes:

1

S', S", S"' se considera que son P'.P", P"'.

S', S", S"' son q;

... (Por inducción) P', P", P"' es q,

t es P', P", P"';

... (Deductivamente) t es q

2

S', S", S"' son, por ejemplo, P, P", P"',

t es P', P", P"';

. ·. (Por hipótesis) t tiene los caracteres comunes de S', S", S;;;,

S', S", S"' son q;

. ·.(Deductivamente) t es q. (Peirce 1988: 62)

El carácter "doble" del razonamiento analógico no es otra cosa sino su recurrencia a un segundo orden de predicados, pues como se comprueba en I y en II, o los S's o los P's aparecen en posición de sujeto y de predicado sucesivamente.

42. En Peirce (1988)

Este carácter se ve comúnmente disimulado por la co-presencia de tres términos que demandan un cuarto. Así, retomando un ejemplo clásico, 'la vejez es la tarde de la vida', halla su sentido según la proporción:

vejez es a vida

lo mismo que

tarde a día.

Ahora bien, si tal cosa es explicable, lo es como vemos en Peirce merced a la definición de los cuatro términos, que aparecen, semánticamente, representados como matrices cuya intersección es no vacía. 'Vejez' es 'parte postrera de la vida' y 'tarde' es 'parte postrera del día'. El establecimiento de la proporcionalidad se realiza siempre merced a un análisis de los términos. A no ser, claro, que algunos de los términos mismos tengan la forma de una función de las demás. Es lo que ocurriría si, en lugar de 'tarde' se dijera directamente 'parte postrera del día'.

La analogía se descubre otra vez como un caso muy simple de relación intertopical. No obstante, debe quedar claro —como se dijo más arriba— que la estructura formal del ortograma se mantiene y es lo que garantiza el paso de un ortograma a otro.

6.8. Balance provisional

La imposibilidad de cerrar esos recorridos que parecen dibujarse entre tópicos procede de que las matrices de las que hablamos no son previsibles de antemano, no vienen definidas *a priori*. Si se definen, para un número finito de notas o predicados que se toman "axiomáticamente", esto es ciertamente posible[43]. Tal situación no es realista. Por ello, es irrealizable una tabla de "futuras" metáforas. Incluso, las razones formales para tal imposibilidad pueden obtenerse si se observa, en primer lugar que los rasgos semánticos son, en general, elementos del vocabulario de primer orden de la lengua considerada. Tal cosa nos lleva a la situación conocida por el nombre de paradoja de la frontera (López García: 1980). Por otro lado, si se aporta un número finito de rasgos para cerrar un campo semántico, será

43. Por ejemplo, dado un conjunto finito de predicados simples, pueden definirse dos operaciones binarias y una monaria —que correspondería al + o al - de la semántica estructural—. Las operaciones binarias podrían ponerse en relación con la unión y la intersección conjuntistas. Se tendría una suerte de álgebra de Boole cuyas variables complejas serían términos que aparecerían en la clasificación de las variables primarias Las transformaciones entre esas variables complejas corresponderían a los tropos. El problema es el de fijar unas variables simples.

siempre posible —porque los rasgos considerados son susceptibles de ser representados mediante otras matrices de rasgos— obtener alguna nueva relación semántica que comunique el campo en cuestión con otro, por así decir, "imprevisto".

Este resultado, obtenido deductivamente, pero que la experiencia puede corroborar en el *factum* mismo de la creatividad artística, viene a sostener nuestra postura general sobre la imposibilidad de obtener un cierre en lo que se refiere a la literatura. Semánticamente, la literatura —y con ella las lenguas humanas— presenta una estructura que, por un lado, no respeta niveles de predicación, y por otra no parte de definiciones operativas de sus términos. Por tanto, no es una peculiaridad de la ficción, sino de toda lengua natural el que sus enunciados sigan conservando un sentido impredecible, pero legítimo, una vez que se descontextualizan.

Nos abstenemos aquí de investigar hasta qué punto tal estatuto es similar al de ciertas lógicas. No obstante, encontramos que es posible reformular la distinción entre semántica y pragmática. La pragmática tendría que ver con la necesidad de reajustar los esquemas semánticos a partir de ciertas ocurrencias de enunciados que resulten inesperadas, esto es, producidas en un contexto inhabitual. Incluso, definida la pragmática del modo más general, como aquella disciplina que se ocupa de las relaciones de los sujetos con los signos, puede apreciarse que, en lenguaje de la teoría del cierre categorial —la teoría de la ciencia de Gustavo Bueno y sobre la que volveremos en 6.10—, siempre quedará —pese a que pueden intentarse análisis α-metodológicos—, un resto que deba estudiarse ß-metodológicamente, porque las operaciones del sujeto no pueden neutralizarse totalmente, o, al menos, nuevas operaciones del sujeto volverán a organizar de modo diferente el campo de las disciplina.

Por lo que hace a la historia de la literatura y al análisis de los textos, estos resultados tienen una importancia extraordinaria. Es importante reconocer que las interpretaciones posibles e incluso legítimas no son siempre predecibles. Los diversos lectores pueden ensayar líneas de interpretación que sólo ellos tienen a su alcance, o que, contingentemente, sólo ellos llegan a verificar.

Reiteramos, sin embargo, que ello no significa que no haya nada "semánticamente objetivo" en el texto mismo. Antes al contrario, lo que hemos afirmado es que a partir de las estructuras objetivas del texto, no pueden deducirse todas las interpretaciones semánticas. En otras palabras, el planteamiento se construye sobre la necesidad de una estructura objetiva.

Tales estructuras objetivas han de conectarse con las tematizaciones que tienen lugar en el texto. Sin embargo, las tematizaciones de carácter verbal, de contenidos, pueden ser basamento muy débil para el establecimiento de tales estructuras. En cambio, pensamos, si la tematización se consigue desde la estruc-

tura narrativa —o si en la estructura narrativa halla un correlato— , nos moveremos en un terreno más firme. Este es el caso, en nuestra opinión, de no pocas novelas. Podría, además, descubrirse aquí la pertinencia de las consideraciones expuestas en McHale (1987) acerca del paradigma, o "dominante", epistemológico del Modernismo. En cualquier caso, el basar las tematizaciones maestras en las propiedades de la estructura narrativa se compadece con el reconocimiento de la asimetría de las operaciones narrativas con respecto a las operaciones de los sujetos sobre los que se narra.

Las estructuras objetivas pueden hallarse, en consecuencia, en primer lugar, en el análisis de las estructuras narrativas; pero en segundo término, si se realiza un análisis en el plano material de las operaciones de los sujetos narradores será posible encontrar qué podía haber el autor puesto en ejecución en el texto de manera intencional.

Cabe entonces sostener que, bien en la intención del autor, bien en alguna interpretación ajena a él, podría hallarse no un simulacro de cierre, sino una explicitación de contenidos que incluso, a veces, pueden ser escasamente ideológicos y sí, en cambio, bastante críticos.

6.9. Literatura, teoría y tipos de conocimiento. Literatura y práctica

En cuanto conocimiento de algún tipo, la literatura plantea un aparente problema a la teoría de la misma: cerrar la lista de categorías que la expliquen. Hemos visto que esto no sucede y que existen razones para que esto sea así. Expresado más intuitivamente, queremos decir que la literatura sirve para hablar de cualquier cosa. Que, además, una teoría de la literatura debe atender tanto a formas como a contenidos, pero que incluso formalmente es imposible hacer tal cosa. Sin embargo, no necesitamos exigir tanto a una teoría de la literatura, por lo que el citado problema, hemos dicho, es sólo aparente.

Sin embargo, el problema que no es aparente es el del carácter del conocimiento representado en y por la literatura en sus muy diversas formas. El planteamiento que vamos a adoptar es el de tratar a la literatura como si —pero sólo ficcionalmente como si, a la manera del *als ob* de Vaihinger, plenamente conscientes de lo arriesgado de semejante hipótesis de trabajo— fuera una ciencia. De esta manera, pretendemos ordenar nuestra discusión.

Un primer planteamiento puede seguir la línea que pasamos a exponer. Si una obra literaria, un género o un modo literario constituyen una forma de

conocimiento, desde el punto de vista de la sintaxis para mantenerse dentro de los límites de la ciencia se deben desambigüar sintácticamente los enunciados —esto es una condición necesaria, aunque no suficiente—. Pero en el caso de la literatura, eso incluye una descripción sintáctica de los enunciados en función de su enunciador.

Esto nos permite consolidar los enunciados del texto literario en una a modo de teoría formal. Desde el punto de vista semántico, necesitamos una serie de criterios que nos permitan asignar modelos a la teoría.

Pero sucede que semánticamente —y ahora pensando en la ficción— el estatuto de los enunciados de ficción es bastante particular. Ni es histórico, ni es el de los enunciados con el cuantificador universal. Ni se refieren a individuos, ni a clases bien definidas. Ni tenemos una ciencia idiográfica, ni una ciencia nomotética. No parece que tengamos, pues, una situación en que sea posible llevar adelante el planteamiento que acabamos de hacer.

Sin embargo, nos encontramos ante el hecho de que la literatura refleja el mundo, en metáfora milenaria, sabemos que la novela es un espejo a lo largo de un camino, o que un esperpento es un espejo cóncavo deformante. El reto sigue y para tratar de afrontarlo comenzaremos por dar un tratamiento formal a los datos de partida.

6.9.1. Un formalismo para la representación literaria

Con objeto de plantear formalmente esta cuestión vamos a recurrir al formalismo de la lógica de los cuantificadores generalizados. Hacerlo así tiene como objeto la consecución y el mantenimiento de un rigor que un estilo exclusivamente discursivo quizá hiciera perder.

El lector puede volver al capítulo 4, desde donde puede proseguir el argumento. Un sintagma nominal cualquiera consta de un nombre común y un determinante que restringe su referencia. Tiene, por tanto, una representación general de esta forma:

$$\langle SN \rangle =df \langle \{t: P \wedge rest.\ det.\} \rangle$$

que podemos leer así: el sintagma nominal es el conjunto de propiedades t que denotan conjuntos de individuos para los que es cierto el predicado P y que está sujeto a la restricción del determinante. Con los ángulos significamos que se representa una estructura de enunciado y no un enunciado en particular. Demos un ejemplo, el sintagma "algunos pelotaris" se representaría así:

$\{t: C(P \wedge t) > 1\}$

donde $C(P \wedge t)$ denota la cardinalidad del conjunto intersección del conjunto de los pelotaris —propiedad representada por el predicado P— y el conjunto de individuos t. En otras palabras, aquellos conjuntos de propiedades que incluyen la propiedad P y son de cardinalidad (C representa la cardinalidad) mayor que 1. Notemos que no hace falta ingresar en el escurridizo ámbito de la ficción para constatar que un sintagma nominal no tiene referencia propia hasta que no está siendo usado *in actu*. O, por decirlo con *Strawson*, hasta que la *sentence* no se ha convertido en *utterance* y se ha postulado un universo de discurso.

Lo dicho se refiere a un sintagma nominal, pero una oración gramatical puede representarse de manera similar, porque extensionalmente añade a un mero sintagma nominal alguna que otra condición más, expresable mediante la intersección con otro conjunto y alguna determinación deíctica o, acaso, modal. Haciendo abstracción de éstas, podemos representar una oración gramatical de la siguiente forma:

$<\{r, s, t \ldots: P, Q, R \wedge det.\}>$

donde las minúsculas representan variables variables individuales que se combinan de cierta forma con los predicados simbolizados por las mayúsculas. De ahí a una serie de enunciados yuxtapuestos no se dan dificultades conceptuales ulteriores.

La ficción introduce un problema con el valor de los determinantes, problemas que a veces se han encarado con los recursos de la semántica de la lógica modal óntica. Existe una amplia literatura al respecto que ya hemos comentado.

Lo antes expuesto, junto con el fenómeno de la ambigüedad introduce, en nuestra opinión, una doble necesidad:

1) Aclarar el estatuto de los determinantes, esto es, saber cuál es el sentido de la deixis y fenómenos afines en los discursos de ficción. Ahora bien, más en el sentido de aclarar las posibles referencias de un sintagma nominal dado que una referencia singular concreta[44].

2) Añadir la operación de unión conjuntista a la de intersección y, en último término hablar para la referencia de sintagmas de clases de conjuntos y no de conjuntos bien especificados.

44. J. M. Cresswell, que es un lógico radical defensor de la semámtica de mundos posibles, señala, como vimos en su momento, que los personajes de una ficción no viven en un mundo posible, sino en una familia de ellos. Nos parece que algunos teóricos de la literatura debían tomar nota de esto, en particular cuando hablan de la ficción contemporánea como "creadora" y no mimética.

Si consideramos que un texto determinado añade un sujeto de enunciación, llegamos a que tal cosa es representable mediante el mismo formalismo:

<{r, s, t ...: P, Q, R ∧ det.}>

donde uno de los predicados se refiere a la propiedad de ser un narrador.

Si tomamos ahora las situaciones básicas de estructuración de una narración (mímesis y diégesis) podríamos decir que corresponden respectivamente a:

A —>B (q)

y

A(p) &Q(q)

insertadas en un contexto que intentaría expresar la narración real:

Autor —>?[(A —>B (q)) v (A(p) &Q(q))]

Esta formula a su vez podría representarse como

{r, s, t, ...: aut, A, B, Q ∧ det.}

donde puede dejarse sin cubrir el lugar para el lector (u oyente), por lo que hemos dejado el símbolo "?". Pero en cualquier caso hemos logrado expresar conocimiento y estructura en una sóla fórmula, lo que es fructífero si lector y autor se clasifican, esto es, se definen tipológicamente.

El Autor y el Lector como los A's y los B's, no pueden eliminarse de esta formulación sin que se le haga perder fuerza como representación de la literatura.

Sin embargo, la fórmula proporciona una objetividad sintáctica, dejando ahora de lado la no composicionalidad de las lenguas humanas y su variación diacrónica, diastrática y diatópica y los problemas derivados de la traducción..

Hemos llegado a la fórmula A —> {w} —>B donde {w} resume formalmente enunciado y enunciación de la obra literaria

El significado de A —>{w} y el de {w} —>B es más o menos que la especificación de {w} sólo se logra en los actos de lectura, etc. En otras palabras, la ficción realiza enclasamientos que dependen de autores y lectores, lo que hemos representado de esta manera.

Obsérvese que esta representación formal no alude a ningún mundo posible —metafóricamente, pero literalmente no se precisa recurrir a un dominio de

individuos— sino a una serie de posibilidades que se cumplen o no en las diversas interpretaciones. Cada interpretación corresponde a un mundo posible, pero el dominio de individuos que se hacen corresponder a estos se obtienen de una función especial que selecciona subconjuntos del conjunto de partes de ese dominio.

De hecho, lo que este formalismo hace es funcionar de una manera perfectamente composicional, por lo cual añadir una interpretación semántica se realiza según el más intachable de los isomorfismos, ¡a la vez que más o menos se preserva la estructura sintagmática de las lenguas reales!

Pese a lo que pueda parecer no hay todavía semántica en la formulación. En efecto, es necesario acoplar a esta sintaxis una semántica. Lo que sucede es que —como suele suceder en la teoría de modelos— la interpretación da lugar a expresiones, por decirlo muy informalmente, similares formalmente a las no interpretadas.

Tras haber añadido un cálculo para la interpretación, seguimos viendo que siguen sin eliminarse Autor, A, B y Lector, eliminación que no parece posible por cuanto:

– Autor no es plenamente clasificable.

– Menos clasificable todavía lo es Lector que además es hipotético.

– El lenguaje y la sociedad cambian, espacial y temporalmente.

Lo interesante es que el formalismo de los cuantificadores generalizados tal como lo venimos utilizando nos permite representar los fenómenos que se dan entre tópicos y ortogramas. En efecto, lo que hay que plantear en general es como se pasa de una interpretación de un sintagma nominal a otra. Es evidente que el formalismo diseñado permite hacer tal cosa y representar también como eso depende del lector, esto es, como pueden darse movimientos o transformaciones diferentes a partir del mismo material.

Igualmente, el formalismo soporta la representación de la determinación que una interpretación actualmente dada sufre desde la ideología o las expectativas con que se realiza la lectura.

A partir de este formalismo, vamos a replantear ahora la cuestión inicial del capítulo y ver si la literatura puede definirse como una ciencia.

6.10. Literatura como análogo de ciencia

Para poder plantear este asunto con algún sentido hemos de partir de una noción de ciencia —esto es de una teoría de la ciencia— que no convierta toda la argumentación en algo absurdo.

En general, las diferentes filosofías de la ciencia coinciden a la hora de formar extensionalmente el conjunto de las ciencias Son científicas las mismas disciplinas para todas ellas. Pese a ello, la concepción de qué es ciencia, la definición intensional del conjunto citado puede ser muy diferente e incluso incompatible entre dos filosofías determinadas.

Vamos a utilizar al efecto la llamada teoría del cierre categorial (el lector debe acudir, sobre todo, a Bueno 1992-1993). La idea básica de la misma es que una ciencia se constituye cuando se realiza un triple cierre: sintáctico, semántico y pragmático, términos que hacen referencia a los tres tipos de relaciones en que los signos pueden aparecer (signos-signos, signos-objetos, signos-usuarios) y que Morris delimitó. Estos cierres pueden ser de distintos tipos, en particular, se tienen los de tipo α, que corresponden a la neutralización de las operaciones; y los de tipo β, en que no se produce esa neutralización. Las ciencias humanas presentan la particularidad de que dentro de su campo se tienen sujetos gnoseológicos o análogos rigurosos suyos. Son ellas pues las que presentan situaciones conflictivas en cuanto al tipo de cierre producido.

Hemos visto que en la formulación {w} tenemos representado cualquier cosa, en particular propiedades y operaciones de agentes animados, de sujetos ordenadas en la facticidad de la literatura.

Desde el punto de vista sintáctico, nos encontramos con que existen muchos estudios acerca de cómo determinados géneros o formas literarias se construyen sobre un inventario cerrado de categorías. Piense el lector en la morfología del cuento ruso de Propp, como ejemplo primordial. Si no nos preocupamos por la extensión de las clases de que habla Propp, las condiciones para un cierre sintáctico dadas. Ahora bien, desde el punto de vista semántico, la cosa resulta mucho más problemática. En nuestra opinión el análogo de una ciencia que es un determinado tipo, modo o género de literatura presenta una anomalía semántica. El cierre semántico no se produce.

Que los enclasamientos realizados por autor y lector —junto con las demás operaciones de estos— no son eliminables del campo es un supuesto de determinadas teorías críticas. Sin embargo, no de otras.

De hecho existen tradiciones donde las operaciones son eliminadas. Es hasta cierto punto el caso del Naturalismo y de Greimas, que postula —en términos de la teoría del cierre y lo decimos analógicamente— cierres del tipo conocido como α1-II, etc. Sin embargo la situación que nos parece genuina es la de β1-II, esto es, las operaciones no se eliminan y vienen determinadas por otras. La literatura se "crea-ría" según metodologías muy diversas, pero su estructura sobrepasaría tanto su génesis intencional como sus interpretaciones.

En todos estos casos, las operaciones de los personajes se mantienen y entran en una situación próxima a la de un cierre de tipo β1-II. No pasan a una situación α por la peculiaridad semántica de la ficción. Esto es, los personajes no son términos que aparezcan en expresiones legaliformes ilustradas por la narración.

Que los personajes no sean términos quiere decir que no están bien enclasados. Cada personaje acaba siendo las operaciones que ejecuta, aunque esta formulación suene demasiado leibniciana. Pero si adoptamos la perpectiva de distinguir un subconjunto de operaciones y decir que todas son términos y las del subconjunto las operaciones propias de la narración (del lenguaje referencial, etc., cognoscitivas, planes de acción, etc.) la situación es, desde luego, que éstas no son eliminables pero son necesarias para cerrar el campo. Pasar de β2 a β1-II se producirá tentativamente cuando se consolide un género literario determinado.

6.10.1. La cuestión de los géneros literarios

Podría parecer que las consideraciones expuestas tendrían un alcance reducido sobre todo a cierta narrativa de ficción, quizá, para algunos, la ficción realista. Sin embargo, nos parece que todos los géneros pueden contemplarse bajo el prisma utilizado.

Si tomamos la lírica en general —en el sentido de los tres grandes géneros: épica, lírica y dramática, y dando por supuesto que aceptamos para épica y dramática la validez de nuestras tesis— podemos, si no demostrar, al menos hacer ver cómo ese prisma, el de la literatura como un cierto modo de conocer, con las derivaciones de orden estético que sean pertinentes y que veremos más abajo, resulta válido.

En efecto, la lírica está volcada hacia la interioridad, hacia la descripción de actitudes no directamente enlazadas con operaciones visibles. Esa relación es más indeterminada que en el caso de la épica y el drama. Ahora bien, esa indeterminación no afecta esencialmente al modo en que la literatura aporta representaciones. La situación podría plantearse en los siguientes términos:

El aparato categorial de la épica se supone compartido por emisor y receptores y se refiere sobre todo a la conducta intencional de los individuos, convertidos en agentes.

El aparato categorial de la lírica se refiere a operaciones de los individuos sin un correlato conductual claro o unívoco.

Partamos de una situación de ambigüedad épica como la que se da, aunque de hecho resuelta, en *Rashomon*. Nos referimos a la película de Kurosawa y no a las narraciones de Akutagawa. Lo que sucede aquí es, supuestamente, que hay diversas categorías para los mismos movimientos corpóreos: en el límite es Woody Allen diciendo que "golpée con mi nariz en su puño" donde la mala traducción del inglés (frente a "le di con la nariz en el puño") y el mantenimiento de los posesivos tiene la virtud de reforzar la inversión de los papeles de agente y recipiente.

No es este el caso de la lírica. Cada narrador —o focalizador— de *Rashomon* —y los ejemplos podrían multiplicarse— parte del principio de que sí existe un aparato de categorías adecuado para la conducta intencional. En la lírica ese supuesto se niega. El correlato objetivo es el límite paradójico de esta situación. En efecto, son disposiciones objetivas de objetos —que no son dudosas en cuanto hace a su representación— las que remiten a, por ejemplo, sentimientos pero eso tiene lugar más en cuanto operaciones añadidas en el terreno común de lector y yo lírico —si lo hay— que en cuanto relación biunívoca entre configuración y, digamos, estado de conciencia. Si esto es posible, lo es porque justamente se está hablando de situaciones en que no existe correspondencia entre operaciones (pasadas, presentes o futuras) y sus correlatos conductuales, corpóreos. Si la hubiera, el correlato objetivo no funcionaría literariamente porque correspondería una configuración objetiva dada (Eliot dice en "Hamlet and His Problems": "...the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlate'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (1972:100)"[45]). Esto es, las operaciones de los sujetos no encuentran un correlato

45. Es interesante comparar el texto de Eliot con las palabras de Hegel en sus *Lecciones de estética:* "El contenido de la obra de arte lírica no puede ser el desarrollo de una acción objetiva en su conexión que se explaya hasta una riqueza del mundo, sino el sujeto singular, y precisamente por eso lo aislado de la situación y de los objetos, así como el modo y manera en que, con su juicio subjetivo, su alegría, su admiración, su dolor y su sentir, el ánimo se hace consciente en tal contenido." (1989:800) Nos parece que la paradoja del correlato objetivo es simplemente un subrayado del aislamiento del yo. Al contrario que en la épica, la lírica problematiza las relaciones entre las intenciones y las operaciones del sujeto.

conductual unívoco en el que esas categorías concluyan, y se recurre a un correlato no conductual. En la lírica se da una distancia entre la acción humana y lo que se quiere representar. Así podría actualmente renovarse la exclusión aristotélica de la lírica.

El drama finalmente diferiría sobre todo según la oposición que se encuentra en Platón (*República*, III) entre diégesis y mímesis, en el sentido de representación en que voz y gesto son separados de los del narrador.

6.10.2. Literatura como ciencia frente a literatura como filosofía

Hemos analogado la literatura a una ciencia, cuando curiosamente es más frecuente el acercamiento entre literatura y filosofía.

Cuando se plantea el tema literatura y filosofía se suele entender el conjunto de cuestiones y problemas suscitados por el hecho de que aquélla se convierta en vehículo de ésta, o conversa y equivalentemente, que la filosofía y sus "verdades" hallen expresión poética o literaria. Sin embargo, que la literatura pueda ser vehículo de la reflexión filosófica ha de entenderse de dos maneras alternativas:

- Las ideas filosóficas se convierten en elementos de, por ejemplo, una narración. Es el caso de los mitos incluidos en los diálogos platónicos
- El texto literario pierde determinación o especificidad genérica y una bella expresión escrita deriva genéricamente a la especulación filosófica.

En ambos casos, encontramos la cercanía ente literatura y filosofía en el peculiar e inestable estatuto semántico de la literatura, por un lado, y en el hecho de que la filosofía sea una disciplina que no trabaja con conceptos sino con ideas, lo que le añade una suerte de indeterminación semántica si se la compara con una ciencia positiva.

6.10.3. Literatura, arte y estética

Mencionamos simplemente la cuestión de las relaciones de la literatura con las diversas artes. Un aspecto importante de esa relación es que el lenguaje y el lenguaje escrito en particular es metalenguaje de las demás artes, lo que incrementa la complejidad del entramado de relaciones posibles y efectivamente dadas.

A todo lo largo de este capítulo se ha dado con toda probabilidad la sensación de que la cuestión de la literatura se plantea de una manera fría, ocultando el aspecto estético de la experiencia literaria, aspecto que para muchos es esencial.

Sobre esto, nos parece ha de hacerse una primera distinción:

– Teorías de la literatura que no incluyen consideraciones estéticas.

– Teorías que las incluyen lateralmente.

– Teorías para las que el aspecto estético es esencial.

Ahora bien, la estética —y el jucio estético— plantea problemas muy difíciles y de los que en general puede decirse que dificultan la constitución de una teoría sistemática. En efecto, en la medida en que el juicio estético supone que aquello sobre lo que se juzga se escapa a las clases establecidas, la elaboración de teorías como las reseñadas en los apartados anteriores ha de llevarse a cabo sobre lo que nos atreveríamos a llamar una suspensión del juicio estético.

Por otra parte, los intentos de objetivar en otros planos los valores estéticos parecen abocados al fracaso en la medida en que son categoriales. Si esos intentos se quedan en un terreno más filosófico (los ingleses, Kant) nos parecerá que no se da demasiado compromiso.

Vamos a pergeñar en estas líneas un esbozo de nexo entre teoría de la literatura y estética, esbozo que mantendremos dentro de un horizonte vagamente kantiano (del Kant de la *Kritik der Urteilskraft*), y que ofrecemos a título de mera tentativa.

Partimos de que la literatura es una forma de conocimiento, esto es, un género entre otros de elaborar representaciones materiales referidas a la realidad. Ésta es la postura que hemos defendido más arriba. Hemos sostenido también que lo que diferencia la literatura de otras representaciones es su semántica. Vamos, entonces, a tomar esta diferencia como punto de apoyo para insertar nuestras consideraciones sobre la estética.

En nuestra opinión la peculiaridad semántica de la obra literaria conduce a que ésta supere las reglas de operación establecidas para cada género. Esta tesis puede expresarse en el lenguaje kantiano más ortodoxo. Ahora bien, no pretendemos que eso sea establecer unos principios de los que se deduzcan los juicios estéticos. Sólamente decimos que la posibilidad del juicio estético coincide con una característica objetiva —que puede aparecer en las teorías sobre los materiales de la obra, sobre el lenguaje— que responde a la inconmensurabilidad entre planos, el carácter no constructivo de la literatura, su semántica irregular, la, digamos, inexistencia de *Aufbau* en la literatura.

La distinción entre *creativity subject to rules* y *rule-changing creativity*, cen-

tral en la gramática generativa y que comenzó a tematizarse con la filosofía moderna es otra manera de formular lo que aquí está en juego.

La distinción, bajo otros ropajes, es también un lugar común de algunos románticos, precisamente porque expresa una convicción del Idealismo alemán posterior a Kant. Tomemos dos ejemplos de dos literatos ilustres en lengua inglesa, dos literatos además que son importantes para la historia de la crítica literaria, Coleridge y Poe.

Casi concluyendo el capítulo XIII de su *Biographia Literaria*, escribe Coleridge:

> The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealia and unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.
>
> FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites, The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empírical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association. (Coleridge 1979: 202)

En el fragmento *On Imagination* escribe Poe:

> The *pure Imagination* chooses, from *either Beauty or Deformity*, only the most combinable things hitherto uncombined; the compound, as a general rule, partaking, in character, of beauty, or sublimity, in the ratio of the respective beauty or sublimity of the things combined — which are themselves still to be considered as atomic — that is to say, as previous combinations. But, as often analogously happens In physical chemistry, so not unfrequently does it occur in this chemistry of the intellect, that the admixture of two elements results in a something that has nothing of the qualities of one of them, or even nothing of the qualities of either ... Thus, the range of Imagination is unlimited. Its materials extend throughout the universe. Even out of deformities it fabricates that *Beauty* which is at once its sole object and its inevitable test. But, in general, the richness or force

> of the matters combined; the facility of discovering combinable novelties worth combining; and especially the absolute 'chemical combination' of the copmpleted mass — are the particulars to be regarded in our estimate of Imagination. It is this thorough harmony of an imaginative work which so often causes it to be undervalued by the thoughtless, through the character of *obviousness* which is superinduced. We are apt to find ourselves asking why it is that these combinations have never been imagined before. Poe (1967:497)

Añade Poe a lo dicho por Coleridge —más sutil éste en general, pero menos expresivo— una analogía tomada de las ciencias naturales, de la química daltoniana en concreto. Pero lo que se plantea desde la perspectiva del sujeto—ya en el lenguaje de Poe, ya en el lenguaje a medias fichteano, a medias empirista o humeano (habla de "law of association") de Coleridge— es que los productos no son previsibles, que, fruto de una ἐνέργεια no asimilable a un sistema de reglas, el sistema mismo debe reflejar esta apertura.

Nos encontramos con que la obra literaria individual convoca una diferencia entre lo preestablecido y lo que ella misma establece. Juri Lotman lo ha formulado así:

> ...podemos dividir todas las formas de las obras literarias y de las obras de arte en dos clases tipológicamente en correlación, aunque históricamente existiera casi siempre una relación de continuidad.
>
> Forman la primera clase los fenómenos artísticos cuyas estructuras están fijadas de antemano, y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra.
>
> [...] Otra clase de estructuras [...] está constituida por los sistemas cuya naturaleza de código es desconocida por el auditorio antes de empezar la percepción artística. (Lotman 1978: 348-52).

Así, la excelencia de una obra puede medirse por su adecuación a los principios preestablecidos o por la manera en que supera a éstos. Pero además, la obra de arte, y la obra literaria en particular, se enfrenta a normativas en planos muy diferentes (desde el fonético y tipográfico hasta el plano de la sustancia del contenido, diríamos en términos de la glosemática). En tercer lugar, puesto que la obra es una realidad que se extiende en el tiempo y en el espacio, algunas partes suyas, tomadas de una división en un solo plano, pueden suponer una actitud respecto a las reglas y otras partes tomadas del mismo plano, la segunda actitud.

6.10.4. La moral, la ética y la política

La obra literaria ha de considerarse, entre otras maneras, como acto moral y como acto ético.

Definimos acto moral como aquél que se halla previsto tipológicamente en los códigos de conducta de sociedades constituidas y, en consecuencia, es relevante o posiblemente relevante para el mantenimiento de dichas sociedades.

Acto ético es el que se refiere a las relaciones entre individuos en los contextos universales, independientes de sociedades o instituciones determinadas.

No nos importa aquí tanto el que la obra literaria sea vehículo de tesis morales o éticas, o de conflictos entre deberes morales, políticos y jurídicos —el caso paradigmático es *Antígona*— sino más bien el cómo y el porqué de que tal cosa pueda producirse y, sobre todo, de una manera diferente a como se puede dar en otros géneros verbales no literarios (no literarios genuinamente: historia, biografía, etc.).

En nuestra opinión los conflictos, en cuanto mantenidos activos pese a su objetivación desde un pretendido plano superior[46] —el de Sófocles o el del espectador frente a Antígona; el de Shakespeare o el del espectador frente al príncipe Hamlet, donde parece que el conflicto moral se expresa patológicamente—, son producto de inconmensurabilidades entre la escala de la moral y la escala de la ética, la de la política y la de la religión, etc. y, al mismo tiempo, son la mejor materia para la literatura y es en la literatura donde reciben el tratamiento adecuado porque la literatura *per definitionem* no llega a ninguna conclusión, es el reino de la apertura.

Ahora la relación entre literatura y política creemos que, aunque distinta de las anteriores, se dibuja esencialmente en el conflicto entre planos. Relaciones accidentales por más importantes que históricamente sean son menos relevantes aquí. Casí podíamos hablar de alucinaciones sociales. En cambio cuando hablamos de relación esencial nos referimos a la que surge de la constatación de la literatura como ciencia incompleta o anómala, por tanto en algo similar a la política.

En efecto, la literatura somete una teoría a las apariencias de la práctica. El modo en que la realidad se nos presenta literariamente viene en muchas ocasiones acompañada del sentimiento de realidad. No es necesario operar una activa 'suspension of disbelief' cuando lo que se tiene es una identidad entre el modo habitual de conocimiento de las cosas y el modo en que la literatura habla de unas y otras cosas.

46. Entre otras cosas pretendido porque los personajes de la tragedia son superiores a nosotros, como es sabido.

Otra coincidencia entre literatura y política es el que viene determinado por la idea de toma de partido. De la misma manera que una interpretación es siempre parcial, toda actividad política también lo es. El uso, por así decir, de la literatura se hace siempre desde una posición determinada. La actividad política es siempre consecuencia de una toma de partido, intencional o no.

6.10.5. La religión

Como con la filosofía, la ética, la moral y la política —o, añadimos la ciencia, la técnica, etc. desde Hesíodo, etc.— no nos proponemos aquí el estudio de las ideas religiosas, teológicas, etc., a que la literatura ha servido. Incluso, hay que constatar que las religiones encuentran un imprescindible vehículo en la expresión literaria. No nos dedicaremos aquí al estudio de las formas en que esto ha tenido lugar.

Nos interesa más bien, y de una manera muy próxima a la que adoptamos cuando hablábamos de estética, investigar el porqué y el cómo de la literatura no en cuanto vehículo de esas ideas sino como medio que añade algo a lo que podían ser otros géneros no literarios, o no literarios *prima facie*. En nuestra argumentación atenderemos también a la causa de la constatación que apuntábamos al final del párrafo anterior: ¿Por qué la literatura es, si lo es, vehículo privilegiado para la transmisión de contenidos religiosos?

No vamos a hablar de ninguna religión positiva concreta por cuanto eso nos situaría en un terreno de discusión que no es el que pretendemos. Más bien vamos a tomar una idea que nos parece la idea central de toda religión, la de transcendencia, sobre todo en la medida en que ésta puede tomarse como una realidad formalizable.

En efecto, si se considera la conexión entre literatura y sentido, no podemos dejar sin tratar el asunto de la transcendencia, incluso en un contexto más amplio que el de esta sección. Sin embargo, nos vemos obligados a hacerlo de un modo racionalista. Hemos de fijar de qué a qué terrenos se dibuja la trascendencia, si la hay, de la obra literaria. Nuestro razonamiento será entonces, más o menos, el siguiente: existen ciertas propiedades formales de la obra literaria que resultan análogas a la experiencia religiosa por cuanto se pueden definir como experiencias de la transcendencia de unos dominios a otros. No nos referimos a la llamada "religión de la cultura" en cuanto ésta sea portadora de valores que puedan eventualmente dar sentido a la vida. Nos referimos a propiedades formales que se resu-

men en que la obra de arte —y la literaria específicamente, aunque no sólo la obra de arte— presenta una serie de formalidades que nunca se cierran y nunca pueden agotarse en su aspecto inmanente. Hay que decir también que tomamos la experiencia religiosa como un *factum* aunque no describible en los términos en que suele hacerse desde perspectivas *emic*, ni incluso desde las posiciones más objetivistas y conductuales de algunos antropólogos.

La trascendencia de cualquier tipo puede ser intencional por parte de un autor o un lector, pero dentro de una teoría racional de la literatura hemos de distinguir entre transcendencia intencional y transcendencia efectiva, que se distinguirán probablemente porque una y otra relacionan planos que son disímiles en un caso y otro.

Dentro de lo que es transcendencia efectiva, se dan efectivamente sentidos no triviales pero relativamente poco problemáticos, al menos en apariencia, pero su tematización será la que nos lleve a un planteamiento adecuado. En efecto, la transcendencia ha de ser relativa a dos planos o dominios distintos, de tal manera que se diga que tal elemento en principio del plano A transciende al plano o dominio B. Hablar de transcendencia e inmanencia *in abstracto* no tiene, según esta formulación, demasiado sentido. De hecho, sucede que se sobreentienden los términos del proceso, por razones históricas, y en el Occidente cristiano, los dominios son el de este mundo y el del otro, una división estabilizada en la física aristótelica y que fue traducida por San Agustín en términos superficialmente políticos a una contraposición entre dos ciudades.

Si fijamos dos planos materiales, experienciables, podemos hablar de una trascendencia que, ciertamente, se asoma al lenguaje común, como cuando se dice, por ejemplo, que "una noticia ha trascendido", o se habla de "penas trascendentales a herederos".

Y tales ejemplos u otros similares pueden hallarse en la historia de la literatura, en la crítica literaria, etc., donde los planos suelen ser generacionales, culturales o nacionales.

Y éste es, finalmente, el momento en que podemos tematizar estas diversas trascendencias y construir una teoría, un esbozo al menos, de la trascedencia literaria. Hemos, para ello, de investigar las causas de la misma, la cual presupone el mantenimiento de una identidad a través de los cambios de plano. Y de una identidad que no puede ser categorial a todos los niveles por lo que antes se dijo. Aun así, el mantenimiento de un esquema de identidad a un nivel no garantiza que la identidad de la obra *qua tale* se mantenga. Ahora bien, si se postula su man-

tenimiento intencional y, al tiempo, se comprueban las posibles alteraciones sufridas en distintos planos, la única manera de dar cuenta del proceso es postular que la obra literaria posee una identidad que escapa de las definiciones dadas. Esta situación es similar a la que describíamos a propósito de la estética, pero ahora se plantea en el marco de una relación entre dos dominios diversos.

Que la identidad de la obra escape de los esquemas propuestos puede sonar a una formulación irracionalista, pero sólo si no se cae en la cuenta de que eso sucede en la medida en que, por decirlo en términos de la lógica, no se dispone de unos lenguajes y unos cálculos que nos permitan deducir la obra. Que los lenguajes y los cálculos a nuestra disposición no nos lo permitan, no implica que no podamos preparar otros que sí lo hagan. La diferencia, entonces, entre un teorema de un sistema lógico y una obra literaria es que ésta no es equivalente a un enunciado o conjunto de enunciados más que en función de quien los entienda. Por ello, nada garantiza conseguir algo así como el lenguaje definitivo para una obra dada.

Nos movemos aquí en un terreno que parecerá un tanto opuesto al que hemos reconocido en secciones anteriores. En efecto, hay que reconocer que:

- Una sentimiento de trascendencia concreto, psicológico, puede ser fruto de una mala lectura, de una lectura empobrecedora o sesgada ideológicamente.
- La objetividad de la obra literaria no queda sólo en función del receptor de la misma. Incluso en lo que hace a la trascendencia, ésta se da sobre configuraciones objetivas, generalmente sintácticas.

Ahora bien, la transcendencia se formula en cuanto la relación entre dos planos no ha sido prevista dentro de una teoría limitada que atienda incluso a las relaciones entre los dos planos en cuestión. Aquí es donde la relación entre estética y transcendencia se deja ver con mayor claridad. Ambas experiencias, la estética y la religiosa, proceden de la finitud de las teorías en relación con la obra. El suplemento de ésta no es entonces nada misterioso. Es una consecuencia necesaria de la constitución formal de la obra, que tiene lugar en múltiples planos, la cual, a medida que se reconstruye deja fuera materiales cuya formalización contradice todas las formalizaciones previas. Que a tales materiales se les dé una "lectura religiosa" de acuerdo con los contenidos de las religiones positivas, o bien que éstos jueguen un papel fundamental en su génesis es cuestión lateral con respecto a lo que aquí tratamos. Obsérvese que esta teoría que acabamos de pergeñar es suficiente para explicar conocidos fenómenos de la lectura y la interpre-

tación literarias. Así, por ejemplo, la alegoría es una figura que se convierte en recurso frecuente en la llamada poesía mística . La alegoría se establece a partir de una analogía entre dos planos, uno que se suele decir material o concreto y otro que se considera abstracto. Borges en un ensayo titulado "De las alegorías a las novelas" —incluido en *Otras inquisiciones*— se refiere a Croce y Chesterton como teorizadores contrapuestos de la alegoría. El escritor argentino señala que Chesterton defiende el arte alegórico porque un solo objeto puede ser símbolo de una multitud indefinida de cosas, que el lenguaje usual no bastaría a nombrar. Sin embargo, nos parece que la virtualidad mayor de la alegorías se da precisamente gracias a su carácter infecto, a que la homología y la analogía no son perfectas siempre entre dos lenguajes y dos sistemas de representación.

6.11. Conclusiones: La reconstrucción del concepto de literatura

Aquí no planteamos conclusiones de manera sistemática como alternativas a otras. Más bien buscamos una concepción dictada por la experiencia docente e investigadora propia y por la recepción y el estudio de la ajena.

El recorrido que hemos hecho a lo largo y a lo ancho del área de la teoría literaria ha sido inspirado no por un propósito deconstructivo, sino más bien por el objetivo de reconstrucción de una disciplina de estatuto ambiguo y que al tiempo contiene y se refiere a no pocos saberes positivos —aunque en muchos casos no universales, sino nacionales o particulares, sólo en segunda instancia recuperables desde una perspectiva más amplia— y se sumerge y se ve contaminada por las más insospechadas de las corrientes ideológicas.

La idea de reconstrucción puede entenderse como un intento de salvar esos conocimientos positivos para integrarlos en un proyecto racionalista.

Igualmente, es necesario disolver la oposición entre racionalismo y experiencia estética, una oposición cuyo origen histórico no es especialmente oscuro, que puede trazarse en el comienzo de la discusión acerca de lo bello y lo sublime y que alcanzaría su momento de evidente cristalización en ciertas interpretaciones del romanticismo, tanto en el sentido subjetivo como en el objetivo de la expresión.

Nos atreveríamos a decir que la idea de esa oposición se consolidó en la sociedad burguesa decimonónica, en la que el papel del artista fue progresivamente entendiéndose como una cuña inserta en los procesos productivos basados en la racionalidad económica e instrumental.

La literatura se nos aparece finalmente, definida desde la teoría cuyo lugar hemos acotado a lo largo de estas páginas, como una representación especialmente solidaria con el lenguaje y, al tiempo, relativamente separada o separable de los conocimientos sistemáticos que puedan informarla. Pero incluso la idea de representación puede superarse y podemos dar definiciones que no la incluyan en el *definiens*. Podemos decir que la literatura es un conjunto de diversos constructos teóricos —verbales por tanto— cuyo estatuto semántico se ha hecho autónomo con respecto a los conocimientos subjetivos que se encuentran en el origen de cada obra, pero no con respecto a los de aquéllos que la interpretan a cada momento, ni tampoco con respecto a las determinaciones materiales ocasionadas por el lenguaje y que aparecen formalmente a los diversos niveles de análisis. Y esto de manera sustancial, no accidental, como podría ser el caso en cualquier otro campo o disciplina. Además, los citados constructos (identificables a niveles diferentes con interpretaciones concretas, obras singulares, géneros, tipos, modos) se presentan de una manera especialmente asistemática y no sustituible por paráfrasis.

El origen de la posibilidad de una experiencia estética y otras experiencias conectadas a la fruición de la literatura se encuentra en, precisamente, lo que acabamos de decir.

Las ideas que hemos utilizado en los diferentes apartados de este capítulo son convergentes en el sentido de que hemos fijado nuestra atención, cada vez con mayor intensidad, en la literatura como compuesto de unas partes que no son:

- Determinantes en el sentido de la definición aristótelica de poíesis: imitación de la acción humana mediante la palabra o de la definición léxica: arte que usa la palabra. Esto es, aquéllas que delimitan el género y la especie de la literatura.

- Integrantes en el sentido que la literatura puede tener cuando el concepto se construye a partir de literaturas parciales, sean géneros cuya identidad se borra y se acumulan, en cuanto conjunto de obras en una clase más amplia, sean literaturas nacionales que se agrupan en una *Weltliteratur*.

En efecto, hemos deducido una serie de propiedades del principio de que en la obra literaria encontramos unas partes, que aparecen en distintos niveles de análisis y que son efectivamente pertinentes para el comentario literario: desde el rasgo fonológico —cf. Jakobson y sus comentarios de poemas— hasta el mito, o si se quiere el mitema o el mitologema, y aún más allá.

Sucede que la construcción de esos niveles es imposible a partir del más bajo. Las partes distinguibles en uno y otro nivel no son de igual dimensionalidad que el todo y se llaman constitutivas. El segundo punto que hemos visto es

que tales partes, en el caso de la literatura no se pueden definir unas a partir de otras ordenadamente. Y tampoco a partir de unos principios básicos. Y lo que es definitivo, frente a otros tipos de discurso y cuerpos de conocimiento: no responden a teorías sistematizables y semánticamente regulares.

Por último, el límite de los niveles de análisis es ilimitado en el sentido de que por encima de la obra —si vamos hacia géneros, tradiciones, ámbitos extraliterarios— no quedan éstos nunca delimitados.

Esta situación es homóloga a la de la peculiaridad semántica de la literatura de ficción. Si se operase un enclasamiento perfecto tendríamos una situación en que todos los términos de todos los niveles se dejarían definir constructivamente. Los sentidos de los textos, significados y referencias de los términos, se cerrarían igualmente tal como sucede o ha de suceder en una ciencia nomotética. Sin embargo, lo característico de la literatura es que tal cosa no se produce.

7. NOTA SOBRE TIPOLOGÍA TEXTUAL Y TEORÍA DE LOS GÉNEROS

Antes de concluir, nos parece de interés volver sobre un problema ya mencionado, el de la relación entre los conceptos semánticos y los elementos gramaticales con valor descriptivo.

A lo largo de este estudio no hemos utilizado categorías gramaticales o textuales. Sin embargo, la investigación empírica cuantitativa nos pone en contacto con textos y con sus componentes.

Una tipología de los textos narrativos habría de basarse, al menos parcialmente, sobre categorías semánticas como las que hemos definido y utilizado. Se imponen entonces dos tareas: la especificación de una serie de categorías textuales que puedan ser marcadas en los textos y el establecimiento de una correspondencia entre éstas y aquéllas.

Algunas categorías serían puramente formales —sin un correlato lógico-semántico necesariamente— y habrían de situarse en distintos niveles de descripción. Irían desde las prosódicas hasta las macroestructurales. Algunas caracterizarían todo un texto, otras habrían de encontrase con una frecuencia significativa.

Otras, en cambio, deberían corresponder a categorías lógico-semánticas cuya especificación corresponde a la investigación aplicada. Por ejemplo cabe establecer una aplicación algunas de cuyas instancias serían las siguientes:

operadores modales ——— operadores de predicados expresados con los verbos correspondientes.

descripciones definidas ——— sintagmas nominales con núcleo singular y oración de relativo.

variables de términos —— pronombres personales

Ahora bien, así como las categorías de la izquierda están bien delimitadas teóricamente, lo que podríamos llamar su implementación lingüística no queda en general reducida a una sóla forma gramatical, esto es, no se tendría una aplicaicón de un dominio al otro.

Otro campo abierto para la tipología sería el proporcionado por conceptos como el de las redes de transición (véase Bernárdez 1995) para una introducción.

La investigación podría enfocarse tanto deductiva como inductivamente. deductivamente se definirían géneros y sus características textuales en cuanto redes de transición. Se trata, por dar una idea muy general, de postular unas frecuencias de transición específicas entre elementos textuales determinados (léxico o de una escala mayor). Inductivamente, se clasificarían algunas obras y se procedería a su estudio cuantitativo. Se habría de buscar si los resultados obtenidos obedecen a lo esperable intuitivamente. O bien si para cada género, es posible distinguir un núcleo de obras prototípicas en que los rasgos específicos aparezcan bien marcados.

Las nociones de tópico y ortograma tal como las hemos definido hallan un correlato cognitivo y textual en los conceptos de frame, esquema y red semántica. Si en una obra determinada se propone explícitamente un cierto dominio de interpretación, podrá identificarse en el texto de acuerdo con las citadas categorías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H., 1953: 1971, *The Mirror and the Lamp.* Oxford: O.U.P.

ALBALADEJO, T., 1990, "Semántica extensional e intensionalización literaria: El texto narrativo", en *Epos.*

ALBADALEJO, T., 1989, *Retórica,* Madrid: Síntesis.

ALBALADEJO, T., 1985, "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual", en *Anales de la Universidad de Murcia.*

ALBALADEJO, T., 1989, "Texto y ámbito referencial: El componente de constitución de modelo de mundo", en *Dianium.*

ALBALADEJO, T., 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista.* Madrid: Taurus.

ALVARGONZÁLEZ, D., 1989, *Ciencia y materialismo cultural.* Madrid:UNED.

ANDERSON, B., 1975, *Cognitive Psychology: The Study of Knowing, Learning and Thinking.* New York: Academic Press.

ANDERSON, J. R., 1980:1990, *Cognitive Psychology and Its Implications.* New York: W. H. Freeman.

ANKERSMIT, F. R., y MOOIJ, J. J. A. eds. 1993, *Knowledge and Language vol. III Metaphor and Reality.* Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.

ARISTÓTELES, 1953:85, *Retórica.* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

ARISTÓTELES, 1974: 1988, *Poética de Aristóteles,* ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.

BAL, M., 1977 *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatres romans modernes.* Paris: Klinsieck.

BANFIELD, A., 1982, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge and Kegan Paul.

BEAUGRANDE, R. de y DRESSLER, W., 1981, *Introduction to Text Linguistics.* London & New York: Longman.

BENVENISTE, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard.

BERNÁRDEZ, E., 1995, *Teoría y epistemología del texto.* Madrid: Cátedra.

BOOTH, W. C., 1961, *The Rhetoric of Fiction.* Chicago & London: Univertsity of Chicago Press.

BREMOND, C., 1973, *Logique du récit.* Paris: Seuil.

BUENO, G., 1970, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber.* Madrid: Ciencia Nueva.

BUENO, G., 1972, *Ensayos materialistas.* Madrid: Taurus.

BUENO, G., 1989, *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión..* Madrid: Mondadori.

BUENO, G., 1992-93, *Teoría del cierre categorial* (5 vols. publicados).Oviedo: Pentalfa.

BUENO, G., HIDALGO, A. e IGLESIAS, M., 1987, *Symploké.* Madrid: Júcar.

COLERIDGE, S. T., 1979, *Biographia Literaria,* 2 vols. Oxford: OUP.

COSERIU, E., 1977. *El hombre y su lenguaje.* Madrid: Gredos.

COSTA, N. C. A. y R. LEWIN, 1995, "Lógica paraconsistente", en ALCHOURRÓN ed., *Lógica.* Madrid: Trotta, CSIC.

CRESSWELL, M. J., 1985, *Structured Meanings: The semantics of Propositional Attitudes.* Cambridge (Mass.): The MIT Press.

CRESSWELL, M. J., 1990, *Entities and Indices.* Dordrecht, Kluwer.

CHATMAN, S., 1978, *Story and Discourse.* Ithaca: Cornell University Press.

CHICO RICO, F., 1988, *Pragmática y construcción literaria.* Alicante: Universidad de Alicante.

DIJK, T. A. Van, 1971, *Moderne Literaturteorie.* Amsterdam: Van Gennep.

DIJK, T. A. van, 1976a, "Narrative Macro-Structures; Logical and Cognitive Foundations", PTL *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3.

DIJK, T. A. van, 1977:1982, *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse.* London: Longman.

DIJK, T. A. van, 1983:1989, *La ciencia del texto.* Barcelona: Paidós.

DIJK, T. A. Van,1972b, *Beiträge sur generativen Poetik.* München: Schulbuch Verlag.

DIK, S. C., 1981, *Gramática funcional.* Madrid: SGEL.

DOLEZEL, L., 1973, *Narrative Modes in Czech Literature.* Toronto: University of Toronto Press.

ECO, U, 1988, *De los espejos y otros ensayos.* Barcelona: Lumen.

ECO, U., 1992, *Los límites de la interpretación.* Barcelona, Lumen.

ELIOT, T. S., 1972, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Cristicism.* London New York: Methuen.

FAUCONNIER, G., 1994, *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, Cambridge: C.U.P.

GÄRDENFORS, P. ed., 1987, *Generalized Quantifiers. Linguistics and Logical Approaches.* Dordrecht: Reidel.

GARRIDO MEDINA, J., 1988, *Lógica y lingüística.* Madrid: Síntesis.

GENETTE, G., 1969, "Frontières du récit", *Figures II.* Paris: Seuil.

GENETTE, G., 1972, *Figures III.* Paris: Seuil.

GENETTE, G., 1979, *Introduction à l'architexte.* Paris: Seuil.

GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes* Paris: Seuil.

GENETTE, G., 1983, *Nouveau discours du récit..* Paris: Seuil.

GIBBS, R. W., 1994, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding.* Cambridge: C.U.P.

GIRARD, R., 1984, *Literatura, mímesis y antropología.* Barcelona: Gedisa.

GÓMEZ PIN, V. y J. ECHEVERRÍA, 1983, *Límites de la conciencia y el matema.* Madrid: Taurus.

GREIMAS, A. J., 1966, *Sémantique structurale.* Paris: Larousse.

HEGEL, G. W.. F., 1989, *Lecciones sobre la estética.* Madrid: Akal.

HJEMSLEV, L., 1976, *Principios de gramática general.* Madrid: Gredos.

HOBBS, J. R., 1990, *Literature and Cognition.* Stanford: CSLI

LAUSBERG, H., 1975, *Manual de retórica literaria* 3 vols. Madrid: Gredos.

LAKOFF, G., 1987, *Women, Fire and Dangerous Things.* Chicago: The University of Chicago Press,.

LAKOFF, G., y Johnson, M. 1980, *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press.

LEWIS, D., 1973, *Counterfactuals.* Oxford: Blackwell.

LÓPEZ GARCÍA, A., 1980, *Para una gramática liminar.* Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Y, 1978. *Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo.

LOZANO, J., PEÑA, C. Y ABRIL, G.,1982, *Semiótica del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Madrid, Cátedra.

MARTIN, R., 1987, *Univers de croyance,* Paris Presses Universitaires de France.

MCHALE, B., 1987, *Postmodernist Fiction* , London and New York: Methuen.

MORENO CABRERA, J.C., 1987, "Aspectos lógico-sintácticos de los cuantificadores en español". En Demonte y Fernández Lagunilla eds., *Sintaxis de las lenguas románicas.* Madrid: El arquero.

MORENO CABRERA, J. C., 1994, *Curso universitario de lingüística general* Tomo II. Madrid: Síntesis.

PAVEL, Th. G., 1986, *Fictional Worlds.* Cambridge (Mass.) London: Harvard University Press.

PEIRCE, Ch. S., 1988, *Escritos lógicos.* Madrid: Alianza.

PERELMAN, C. Y OLBRECHT-TYPECA, L., 1989. *Tratado de la argumentación.* Madrid: Gredos

PETÖFI, J. y GARCÍA BERRIO, A., 1979, *Lingüística del texto y crítica literaria.* Madrid: Comunicación.

POE, E. A., 1980, *Selected Writings.* Harmondsworth: Penguin.

POZUELO, S. M., 1988, *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

QUINE, W. V., 1988. *Las raíces de la referencia.* Madrid: Alianza.

RIMMON-KENAN, Sh., 1983, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* Methuen, London.

RYLE, G. 1946-47, "*Knowing how and knowing that", en Proceedings of the Aristotelian Society,* vol. 46

SCHMIDT, S. J., 1973:1977, *Teoría del Texto,* Madrid, Cátedra.

SCHMIDT, S. J., 1990, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura.* Madrid: Taurus.

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

STANZEL, F. K., 1984, *A Theory of Narrative.* Cambrigde: Cambridge University Press.

TURNER, M., 1991, *Reading Minds, The Study of English in the Age of Cognitive Science.* Princeton (N. J.): Princeton University Press.

VIEHWEG, T., 1991. *Tópica y filosofía del derecho.* Barcelona: Gedisa.

VILLANUEVA, D., 1992, *Teorías del realismo literario.* Madrid: Instituto de España / Espasa-Calpe.

WEINRICH, H., 1984, *Estructura y función de los tiempos del lenguaje.* Madrid: Gredos.

SEGUNDA PARTE: ESTUDIOS

DE APOCALYPSE NOW *A* HEART OF DARKNESS: *UN VIAJE ENTRE DOS MUNDOS DE FICCIÓN*[1]

José Díaz Cuesta

> Un río, cualquiera, lo mismo el Ganges que el Guadalquivir, es siempre un río de verdad y un río simbólico.
>
> Antonio Muñoz Molina, *La huerta del edén*

Navegando río arriba

Nos embarcamos en una travesía cuyo destino —lo adelanto ya, pues lo sabía incluso antes de haber proyectado una sola línea del presente artículo— no es otro que Kurtz. Encontramos a este mismo personaje en dos obras de muy diversa índole, una novela y una película, realizadas por autores diferentes en dos siglos diferentes: el XIX, si bien en sus postrimerías, vio la creación del relato conradiano, mientras que el XX, recién comenzado su último cuarto, alumbró la obra cinematográfica de Coppola. No ha de extrañar, por tanto, que nos refiramos a ambas obras como dos *mundos de ficción.* Para no entrar en disquisiciones vanas sobre el significado de la palabra *mundo,* bástenos la definición que en su tercera acepción da el diccionario de María Moliner (1990: 475) sobre esta misma palabra: "Cada porción, acotada o determinada de algún modo, en el conjunto de todo lo que existe o se puede pensar". Esta acepción nos resultará

1. Desearía expresar mi gratitud a Peter Evans por su revisión del presente artículo.

doblemente útil para aplicarla también al método con el que *viajaremos* entre la película y la novela.

Este viaje en el que ahora nos embarcamos lo vamos a realizar, como ya hicieran Marlow y el capitán Willard, río arriba. Con esto queremos decir que, en contra de lo acostumbrado en este tipo de análisis, estudiaremos en primer lugar la película para detenernos luego con la novela, y finalmente nos ocuparemos de ambas, pero partiendo de la obra de celuloide. La razón por la que seguimos este orden, además de querer seguir el *juego* de retroceso en el tiempo —hacia una época tribal, casi cavernícola— que cada obra presenta, no es otra que, en nuestro caso, la aproximación que hemos hecho hacia ambas, ya que primero vimos la película en la pantalla cinematográfica, años después del de su estreno, y más tarde leímos la obra de Conrad.

La creación del apocalipsis

Hablar de un autor, de un creador, en materia cinematográfica, resulta siempre discutible, y si el campo del debate se centra en una película de la industria estadounidense, la discusión podría acabar decantándose del lado del productor como autor final de la obra. En el caso que nos ocupa esa discusión parece baldía, ya que Coppola figura en los títulos de crédito no sólo como director, sino también como co-guionista —junto con John Milius— y dueño de Omni Zoetrope, la productora que inicialmente se encargó de todo el proyecto, para luego trabajar también con la United Artists. El film se estrenó mundialmente en 1979 y ese mismo año recibió la "Palma de Oro" en el festival de Cannes.[2]

La película presenta una tradicional, pero no por ello menos lograda, estructura tripartita. La primera parte sirve como introducción del capitán Willard, encarnado por Martin Sheen, quien se nos presenta como un combatiente inactivo de Vietnam en estado de extrema soledad. Willard sólo será sacado del cubículo en el que se ha autorrecluido para cumplir una misión: matar a Kurtz. Aunque en cine la cámara es quien narra, la narración se encuentra focalizada en el capitán Willard, gracias, en parte, a la voz en off que aparece en éste y en muchos otros momentos

2. Para conocer detalles sobre la odisea que supuso rodar *Apocalypse Now*, véase tanto el diario escrito durante el rodaje por Eleanor Coppola, esposa de Francis Coppola, *NOTES: On the Making of APOCALYPSE NOW*, publicado en 1979 por Limelight Editions (la versión que hemos manejado data de 1995 y ha sido publicada por Faber and Faber), como el documental realizado en 1992 por Fax Bahr y George Hickenlooper titulado *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, para el que utilizaron en parte el *diario* rodado de la propia Eleanor Coppola.

del film. En esta fase introductoria predominan los primeros planos y las tomas *desde arriba,* como veremos más adelante, al realizar el viaje entre película y novela. El viaje río arriba en la lancha patrullera constituye la segunda parte de la película. En ella Willard va leyendo el expediente de Kurtz mientras se suceden varias escenas en las que tanto él como sus acompañantes y los espectadores que estén viendo la película observan algunos de los diversos horrores de la guerra. La combinación de ambos factores, expediente y guerra, hace que vaya cambiando la opinión de Willard sobre el coronel Kurtz. Los planos de esta parte son más generales, logrando así dar una visión más de conjunto. La parte final está dedicada al encuentro con Kurtz. En ella se vuelve a una puesta en escena de nuevo más cercana e intimista, en la que se percibe de manera diáfana la intervención del director de fotografía, Vittorio Storaro, llegando a resultar tenebrosa por el juego de luces y sombras con que se presenta a Kurtz, como veremos más adelante.

La composición de lugar que el espectador se puede ir haciendo según avanzan los rollos de película se ve aderezada por la banda sonora, sobre todo por los temas que no fueron compuestos especialmente para ella, como el uso que se da a la canción *The End,* de los Doors, o el ejemplo de guerra psicológica —cuyos efectos hacen mella tanto en los atacantes como en los atacados— que se nos muestra cuando el coronel Kilgore, interpretado por Robert Duvall, utiliza *La cabalgata de las Walkirias* de Wagner como música de fondo para su ataque aéreo sobre los vietnamitas. Hasta aquí hemos visto algunos elementos del mundo de la película, adentrémonos ahora en el mundo de *Heart of Darkness.*[3]

El origen de la oscuridad

Conrad, a diferencia de Coppola, no viajó hasta África (las Filipinas en el caso del director italo-americano) con la decidida intención de crear un relato. Éste fue una consecuencia de sus viajes por aquellas tierras, mientras que la prolongada estancia del cineasta en Filipinas se debió a los problemas que halló en el proceso de elaboración de la película. Al señalar esto no queremos resaltar las diferencias entre ambos, sino que, antes al contrario, nuestra intención es la de poner de relieve que, para que ambas obras vieran la luz, sus autores hubieron de realizar sendos viajes a tierras más o menos remotas —desde el punto de vista de una persona que proceda de occidente. La experiencia de viaje,[4] junto con una

3. Aunque la edición consultada del relato, como aparece en la bibliografía, no lleva sólo ese título y hace referencia a "Other Tales", hemos preferido citarlo, de forma breve, como *Heart of Darkness.*

4. La idea de *viaje* adquirió proporciones de viaje interior durante el rodaje de la película, según relata Eleanor Coppola (1995: 126):

similar edad en el momento de concluir sus respectivas obras (cuarenta años en el caso de Coppola,[5] cuarenta y dos en el de Conrad[6]), además del talento que universalmente se les reconoce a ambos autores, les sitúan en el momento ideal para un contador de historias de presentar a crítica y público una obra maestra, fruto de su madurez creativa. Parece que así ha sucedido con Conrad, ya que *Heart of Darkness* suele ser catalogada como tal, como obra maestra, por una inmesa mayoría de críticos, y lo mismo puede aplicarse a Coppola y a su película.[7] Bien es cierto que ambos han originado relatos que superan a los que aquí estudiamos en perfección técnica, pero ninguno de ellos parece haberse adentrado de forma equiparable en las profundidades del, valga la expresión, corazón humano.

La novela —novela corta, relato largo o *novelle*, cualquiera de esos términos podrían aplicársele— aparece dividida en tres capítulos. El primero de ellos se dedica a presentar al que será el narrador durante la mayor parte de la obra. Para ello Conrad se vale de otro narrador que es testigo de lo que Marlow está contando. El mayor efecto que se logra con este recurso es, a mi juicio, el de proporcionar un mayor distanciamiento entre lo que Marlow cuenta haber ido experimentando y las opiniones que podríamos atribuir al autor de la novela. El procedimiento no resulta novedoso, pues en cierta medida este *contar lo que ha oído* del narrador inicial constituía una tendencia en la literatura inglesa anterior y

> *September 4* [1976]
> I was talking to Jerry. He said that it seems like almost everyone on the production is going through some personal transition, a "journey" in their life. Everyone who has come out here to the Philippines seems to be going through something that is affecting them profoundly, changing their perspective about the world or themselves, while the same thing is supposedly happening to Willard in the course of the film. Something is definitely happening to me and to Francis.

5. Para consultar la vida y obra de Coppola véase, por ejemplo, Payán, M.J., 1992. *Francis Ford Coppola.* Madrid: Ediciones JC, o Aresté Sancho, J.M. 1994. *Francis Ford Coppola.* Barcelona: Royal Books.

6. Para un estudio en profundidad de *Heart of Darkness* véase Santana Martínez, P., 1991. *Narración y conocimiento en* Heart of Darkness *de Joseph Conrad.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).

7. Algunos críticos, como por ejemplo John Naughton (1994:112), apuntan a que desde entonces Coppola no ha logrado realizar nada equiparable:

> Coppola's story since then is, of course, less happy. His luck ran out with his next film, *One From The Heart* [...]. Of his subsequent output, only *Bram Stoker's Dracula* has hinted at his true potential, while in his personal life, his eldest son Gian Carlo was killed in an accident in 1986 during the making of *Gardens of Stone.* Coppola intended *Apocalypse Now* to be a monument to his artistic powers. In the event, it may have proved to be his epitaph.

En su repaso, Naughton se olvida de *Cotton Club*, en la que Coppola se desenvuelve con un estilo que resume todo su cine anterior, pero es cierto que ahí tampoco ha logrado la profundidad alcanzada con *Apocalypse Now.*

no deja de asemejarse al manuscrito encontrado por casualidad al que suelen referirse autores medievales en la tradición anglosajona. Más interesante que entrar en disquisiciones literarias será establecer hasta qué punto esta aplicación concreta de la tradición escrita se acerca a la forma de narrar del cine, como veremos al aproximarnos a ambas obras simultáneamente. Una vez que Marlow ha comenzado su relato concluye esta primera parte, no sin que cuente haber oído hablar de Kurtz en un par de ocasiones. El segundo capítulo se dedica a narrar las peripecias del viaje y está dominado por la voz de Marlow. Concluye esta segunda parte con el primer encuentro con Kurtz, o, para ser más exactos, con la sombra de Kurtz, según lo ve Marlow. El último capítulo comienza con la intervención del hombre blanco ferviente admirador de Kurtz, en un comienzo metonímico, de la parte por el todo, ya que es a lo que se dedica la mayor parte del capítulo, a que Marlow dé cuenta de su creciente admiración por Kurtz. La novela concluye con Marlow, gran enemigo de la mentira, mintiéndole a la compañera de Kurtz.

El estilo que Conrad despliega en esta novela no es coloquial, como cualquiera podría esperar de una narración oral, sino más cercano a un relato escrito y reflexionado, pues las frases que Marlow utiliza suelen ser largas y en ocasiones cargadas de adjetivos. La idea de oralidad se logra mantener gracias a la introducción del narrador inicial, destinatario del "you" que de vez en cuando utiliza Marlow.

El encuentro entre dos mundos

Para realizar el viaje propuesto entre las dos obras que nos ocupan, dada la gran extensión de las mismas y la modesta pretensión del presente artículo, el método más aconsejable a utilizar es el de establecer varias *catas*, al estilo de los arqueólogos, donde concentrar nuestro trabajo. Dado que ambas obras se presentan divididas en tres partes, parece sensato establecer una cata en cada una de ellas. Haremos una excepción con la última, ya que comentaremos el primer encuentro con Kurtz, que en la novela aparece al final de la segunda parte. La elección se ha llevado a cabo entre aquellas secuencias de la película y secciones del libro que guardan una similitud narrativa, o al menos funcional, de los hechos que se cuentan. Si nos hemos referido a película y novela como mundos, según la definición prestada de María Moliner, estas catas que ahora vamos a analizar bien pueden considerarse subconjuntos de esos conjuntos, esos mundos, en las que se ven incluidas. Esos subconjuntos serán a su vez mundos en los que, como veremos a continuación, lo que existe y lo que se puede pensar varía, sobre todo si tenemos en cuenta el pensamiento de Willard-Marlow.

La primera secuencia que hemos escogido para nuestro análisis se refiere a la presentación de Willard en la película. Como comentábamos más arriba, ésta se hace con planos cercanos, muchos de ellos picados cenitales, que nos introducen al capitán Willard absolutamente hundido en su propia miseria. La primera imagen que vemos del capitán aparece montada en el mismo plano que las palmeras de una selva que está siendo arrasada por helicópteros. Este primer plano de la cara de Willard se muestra boca abajo, en una suerte de mundo al revés que se ve reforzado por la canción que suena, junto con el ruido de los helicópteros,[8] desde el principio de la película: lo primero que oímos, el comienzo oral de la película, es que "This is the end". Una vez que ya hemos visto por primera vez la cara de Willard, aunque sea boca abajo, se siguen sucediendo imágenes de destrucción que se podrían atribuir a recuerdos del propio capitán de experiencias anteriores, pero parece más adecuado relacionarlas con el final del film, donde vemos imágenes muy similares que significan la destrucción de la parte de la selva donde vivía Kurtz, destrucción que es ordenada por Willard. De esta forma la canción de los Doors no resulta contradictoria, ya que lo que estamos viendo es realmente el final, "the end". Finalmente se utiliza la banda sonora para enlazar la destrucción en exteriores con la miseria que vemos en interiores del capitán Willard, gracias al montaje del sonido de los helicópteros sobre la imagen del ventilador que da vueltas.

En la novela, lo primero que el narrador nos cuenta sobre Marlow es su aspecto exterior, si bien acompañado con algún reflejo de su carácter:

> He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. (136)

Esta comparación con un ídolo también se puede observar en la película, ya que en uno de los planos superpuestos, además del rostro de Willard se puede ver el de un ídolo como los que más adelante se encontrarán en el poblado de Kurtz. En cuanto al escenario —a la localización, por utilizar el término cinematográfico— donde se presenta a Marlow, podemos decir que aunque aparentemente se trata de una idílica puesta de sol, Marlow logra aniquilarla por completo —al igual que se hace en la presentación de Willard con la selva— cuando dice sus primeras palabras, referidas, aparentemente, a Londres, a la orilla del Támesis, donde el narrador y él mismo, junto con otros, se encuentran plácidamente sentados:

8. Para un estudio en profundidad sobre lo que supuso el helicóptero, con mención especial al ruido que éste producía en la guerra de Vietnam, véase Spark, B. 1989. "Flight Controls: The Social History of the Helicopter as a Symbol of Vietnam", en Walsh, J. & Aulich, J. (ed.). 1989. *Vietnam Images: War and Representation.* Londres: MacMillan Press. 86-111.

> "And this also," said Marlow suddenly, "has been one of the dark places of the earth." (138)

El encuentro entre estos dos mundos iniciales nos dice que en la película se acude directamente a mostrarnos el horror, que constituye las últimas palabras de Kurtz, repetidas en ambas obras de ficción: "El horror. El horror." En la novela ese horror sólo es sugerido cuando Marlow se refiere a una época de oscuridad en la que Londres no distaba mucho, en cuestiones de civilización —sobre todo desde el punto de vista de los romanos—, de tribus como la que había liderado Kurtz. El general no aparece mencionado en ninguno de los dos comienzos, pero su presencia en la película es anticipada por las imágenes del horror sobre las que al final se superpondrán sus últimas palabras, mientras que en la novela podemos asociarlo con la alusión al origen de la oscuridad, en la que al final parece haberse instalado. De manera que podemos concluir que sí existe una equivalencia entre ambos principios.[9]

La siguiente pareja de mundos se corresponde con el ataque con flechas que recibe la embarcación en la que avanza Willard-Marlow. Se trata de una acción que resulta muy similar en ambas obras, ya que se logra mantener la idea de un retroceso en la historia de la humanidad, al ser atacado el barco por oleadas de flechas de apariencia inofensiva, sobre todo si tenemos en cuenta la capacidad mortífera de las armas que portan los ocupantes del barco, en especial los de la película. En el libro Marlow dice:

> They might have been poisoned, but they looked as though they wouldn't kill a cat. (200)

En la película se refieren a las flechas como "palillos". A pesar de esa diferencia de armamento, los nativos logran matar a uno de los ocupantes con una lanza, dando a entender, por un lado, que la muerte, la destrucción, el horror, no necesita de armas demasiado sofisticadas, y por otro, que desde que el hombre es hombre ha matado con aquello que tenía más a mano. En la novela esta muerte

9. En este sentido hemos de discrepar con Kinder (1979-1980) cuando dice que "This opening sequence [...] was not in Milius's original script and has no parallel in the Conrad story", ya que, efectivamente, en el guión original el comienzo era muy diferente y constituía un *flash-back* en el que se mostraba a Kurtz en plena acción —véase la entrevista que Richard Thompson (1976) le hizo a John Milius con motivo del inicio del rodaje de *Apocalypse Now*—, con lo que se anulaba el interés que supone *descubrir* a Kurtz, un logro muy alabado de la novela que se consigue mantener en la película. La versión de Coppola, como hemos visto, no difiere tanto de la novela.

es la única y primera, antes de la de Kurtz, con la que se enfrenta directamente Marlow, mientras que en la película la muerte del patrón del barco se complementa con la de Limpio, que sucede unas pocas secuencias antes. Es en esta última secuencia donde se aprovecha un elemento de la novela que proporciona información muy importante sobre la personalidad, al menos en ese preciso momento, de Marlow. Me refiero a la anécdota en la novela sobre la preocupación de Marlow por la humedad que han cogido sus zapatos, que acaba arrojando al río, cuando lo que debería preocuparle es el hombre muerto que yace a sus pies. En la película no se dota a Willard con este rasgo negativo, ya que es otro de los ocupantes del barco quien, una vez que han herido mortalmente a Limpio, sólo se preocupa del cachorrito que han recogido de unos vietnamitas que ellos mismos han asesinado anteriormente. Esta secuencia nuevamente fue reelaborada por Coppola para acercarla más al espíritu y a la letra de la novela, algo que a mi juicio logra plenamente. De esta forma Willard-Marlow conoce un horror más de la guerra, que en la película se ve acrecentado por la mayor distancia en armamento entre indígenas y soldados y por el intento del piloto de la nave de llevarse al capitán consigo cuando se está muriendo. Este aumento del conocimiento supone también una preparación más para el encuentro con Kurtz, al que podemos equiparar con los nativos, ya que acaba utilizando sus mismos métodos, unos métodos que Willard dice desconocer cuando Kurtz le pregunta por ellos y que le serán revelados cuando le pongan la cabeza decapitada de su compañero de viaje en el regazo.

Llegamos por fin a uno de los momentos culminantes tanto de la novela como de la película: el primer encuentro cara a cara con Kurtz, expresión esta última que resulta completamente adecuada a la puesta en escena del film, en el que podemos ver inicialmente al capitán Willard y al coronel Kurtz en el mismo plano, después de que el capitán haya sido hecho prisionero por la gente del coronel. La imagen da un giro de 360 grados que nos remite a los planos con el ventilador del principio del film, y al giro de 180 grados que se da a la cabeza de Willard en esa misma secuencia inicial, de forma que pueda empezar el relato. A continuación se oye la voz de Willard que dice: "This was the end of the river". Los nativos conducen a Willard por la que podríamos denominar *cueva* de Kurtz, dada la oscuridad y la angostura que reinan en el lugar. Una vez en presencia del coronel obligan al capitán a arrodillarse, y la cámara gira en un *trávelling* panorámico de acercamiento hacia Kurtz, de tal manera que Willard queda fuera de campo, reducido a una voz en off y a los ocasionales contraplanos que se alternan con diversas tomas en claroscuro de Kurtz. La riqueza visual de esta escena se corresponde plenamente con el primer encuentro de Marlow con Kurtz en la novela, episo-

dio que no procede de la tercera parte sino de la segunda, como anunciábamos más arriba. Lo que, a mi juicio, resulta relevante de este primer encuentro para su comparación con la película es que Marlow se refiera a Kurtz como "la sombra de Kurtz", una descripción física y moral que encuentra un fiel reflejo en las imágenes que vemos de Marlon Brando en la película. Quizá ése haya sido uno de los factores que han contribuido a redondear la obra cinematográfica: la elección de Brando para el papel de Kurtz.[10] Aunque no aparenta la decrepitud física que se le atribuye en la novela, su totémica presencia llena de tal manera la pantalla que no resulta difícil para el espectador atribuir a su personaje una cualidad sobrehumana. Coppola apoya esta creencia con un plano en el que prácticamente sólo logramos ver uno de los ojos del coronel, que nos puede remitir a la tradicional representación del Dios de los católicos como un ojo que todo lo ve o a la figura del emperador en las cartas del tarot. El encuentro con Willard-Marlow se traduce en una suspensión del juicio por parte de este último: en la película le cuenta a Kurtz que le han dicho que el coronel está completamente loco, pero es incapaz de dar una respuesta conclusiva cuando se le pregunta su propia opinión, mientras que en la novela la opinión se manifiesta como mera admiración.

Un mundo nuevo

A la vista de los mundos o secuencias analizados podemos concluir que la adaptación cinematográfica de la novela de Conrad no se sitúa lejos del original, a pesar de haber sido realizada, dicha adaptación, tres cuartos de siglo después de la aparición de la novela, de encontrarse basada vagamente en la obra literaria —según se comenta en el citado documental sobre el rodaje, *Hearts of Darkness*— y de que en los títulos de crédito no aparezca mención expresa al texto conradiano. Aunque la acción, incluso en secuencias tomadas directamente de la novela, toma giros diferentes, se mantiene la mayor parte de la carga semántica de la película, gracias, en parte, a la formidable puesta en escena y composición de planos que conforman la película, aunque tampoco podemos dejar de lado la acertada interpretación de los actores. Hay un solo elemento, la voz en off, del que quizá se pudiera prescindir cinematográficamente, aunque con ello se redundaría en una mayor ambigüedad semántica de lo que se pretende transmitir. Además, la voz en off contribuye a una mayor cercanía entre novela y película, ya que si en la primera teníamos a un narrador inicial además de Marlow, en la película esa función

10. Un Brando que no logró meterse en el papel tal y como lo concebía, o creía concebir, Coppola hasta que no hubo leído *Heart of Darkness*, según se relata en Coppola (1995: 128).

la cumple en ocasiones la cámara, con lo que el paralelismo entre novela y film se ve acrecentado.[11]

El viaje entre estos dos mundos de ficción da como resultado un nuevo mundo que es intersección de ambos: una "porción, acotada o determinada de algún modo, en el conjunto de todo lo que existe o se puede pensar", volviendo a utilizar la definición de María Moliner. Ese nuevo mundo es distinto de los anteriores e incorpora características comunes a ambos, de tal manera que en él encontramos situaciones, submundos, repetidos pero no redundantes, que se complementan para formar un universo nuevo para quien, como yo, haya estudiado alternativa y paralelamente película y novela. Una vez realizada esta experiencia resulta muy difícil separar la una de la otra: el nexo de unión donde ambas obras chocan se encuentra centralizado en la figura de Kurtz, que no aparece más que como alguien del que se dice y se suponen ciertas cosas en la mayor parte de ambos relatos.[12] En palabras de Brooks Riley (1979: 26):

> Kurtz's absence from the screen throughout most of the film is the very thing that nurtures the mythical proportions of his identity, just as it does in the Conrad novel.

A pesar de la brevedad de su intervención su leyenda logra que, en ambos mundos de ficción, remontemos el río en su búsqueda, de manera que nos llega a resultar indiferente si nos hemos embarcado en la película o en la novela, siempre y cuando nos aseguren que al final del río encontraremos a Kurtz.

11. Linda Constanzo Cahir (1992: 181-182) va algo más allá en su apreciación cuando apunta lo que ya tiene de cinematográfica la novela de Conrad:

> Conrad's narrative structure is inherently cinematic. The recording eye of Conrad's anonymous narrator functions much in the same way as the camera functions in a film. [...] The recording eye of the camera and Conrad's interposed voice both function as narrative devices that create the *illusion* of an unmediated relationship betweeen the taleteller and the tale hearer. Perhaps both function as a warning: No interpersonal communication can ever be fully unmediated.

12. Ha habido otros intentos de adaptar *Heart of Darkness* a la pantalla, entre los que cabe destacar el de Orson Welles en 1940, quien, según Magny (1972: 23), pretendía colocar la cámara "constantly in the place of the hero, showing us things as they appear to him, without ever being allowed to see him except when he looks at himself in a mirror". Curiosamente éste es el método utilizado en una de las última adaptaciones hasta la fecha de la novela conradiana, un documental de la BBC, dirigido por Adam Low en 1995, en el que vemos imágenes actuales de los escenarios por los que discurre la novela, sobre las que se oye una voz en off que va relatando pasajes de la novela, pero sin hacer suficente hincapié en la figura de Kurtz y sin mostrárnoslo al final, con lo que la adaptación se queda también en mero intento. A la hora de realizar las últimas pruebas de imprenta he tenido ocasión de visionar en la cadena TNT (el 23 de enero de 1998) el telefilm, dirigido por Nicholas Roeg, *Heart of Darkness*, que, aunque permanece mucho más fiel a la novela que la versión de Coppola, es incapaz de transmitir el misterio presente en las dos obras que aquí analizamos.

BIBLIOGRAFÍA

ARESTÉ SANCHO, J.M. 1994. *Francis Ford Coppola.* Barcelona: Royal Books.

BAHR, F., Hickenlooper, G. y Coppola, E. 1992. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse.* Estados Unidos: ZM Production.

CAHIR, L.C. 1992. "Narratological Parallels in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*". *Literature/Film Quarterly* vol. 20, n. 3, 1992: 181-187.

CONRAD, J. 1990. *Heart of Darkness and Other Tales.* Oxford: Oxford University Press.

COPPOLA, E. 1995. *NOTES: On the Making of APOCALYPSE NOW.* Londres: Faber and Faber (originalmente publicado en 1979 en Limelight).

COPPOLA, F.F. 1979. *Apocalypse Now.* Estados Unidos: Omni Zoetrope, para United Artists Release.

COPPOLA, F.F. 1984. *The Cotton Club.* Estados Unidos: Zoetrope Estudios, para Orion Pictures.

KINDER, M. 1978-1980. "The Power of Adaptation in *Apocalypse Now*". *Film Quarterly* vol. 33, n. 2., invierno 1979-1980: 12-20.

LOW, A. 1995. *Heart of Darkness.* Londres: BBC (el documental se emitió en la BBC 2 el 22 de julio de 1995).

MAGNY, C. 1972. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetics of Fiction Between the Two World Wars.* Nueva York: Frederick Ungar (traducida al inglés por Eleanor Hochman).

MOLINER, M. 1990. *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos.

NAUGHTON, J. 1994. "Jungle Fever". *Premiere* vol. 2., n. 9., octubre 1994: 106-12.

PAYÁN, M.J. 1992. *Francis Ford Coppola.* Madrid: Ediciones JC.

RILEY, B. 1979. "'Heart' Transplant". *Film Comment* vol. 15, n. 5, septiembre-octubre 1979: 26-27.

SANTANA MARTÍNEZ, P. 1991. *Narración y conocimiento en* Heart of Darkness *de Joseph Conrad.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).

SPARK, B. 1989. "Flight Controls: The Social History of the Helicopter as a Symbol of Vietnam", en Walsh, J. & Aulich, J. (ed.). 1989. *Vietnam Images: War and Representation.* Londres: MacMillan Press. 86-111.

THOMPSON, R. 1976. "Stoked: John Milius interviewed by Richard Thompson". *Film Comment* vol. 12, n. 4, julio-agosto 1976: 10-21.

CÓMO, QUÉ Y POR QUÉ ENTENDEMOS AL LEER: SALINGER *Y SU* PRETTY MOUTH AND GREEN MY EYES

Rosario Hernando Manzanares

Este trabajo propone una lectura no inocente del relato de J. D. Salinger *Pretty Mouth and Green my Eyes,* una historia ejemplar, una argumentación moral cuyo contenido objetivo o valor de verdad es tributario de su intención ética. Puesto que en un estudio semántico es imposible aislar unidades no arbitrarias, se elige para este texto el análisis de la importancia de la actitud proposicional en los procesos de significación. En una perspectiva que abarca el periodo literario del relato, su género y subgénero, la innovación estructural del mismo y el estilema de su autor, se pone al descubierto el proceso mediante el cual J. D. Salinger proyecta sus nudos semánticos, inicialmente no lingüísticos, en un discurso cuya opacidad exige del lector la iluminación de las razones por las que lo ha entendido.

"sssh !"
Samuel Beckett. *Film,* 1963.

El período literario

Durante el período de tiempo en el que Salinger escribió su única novela y los escasos relatos que asume (1940 - 1961), el gran Realismo americano con su amplia extensión social, había alcanzado la cima de la aventura estética y se

había disuelto en el problema conceptual y sus diversas variantes: dirty-realism, neofabulismo, minimalismo...[1] Philip Roth, Premio Nacional de Literatura en 1960 por su colección Realista *Adiós Colón*, declaraba sólo un año después: "la actualidad sobrepasa nuestro talento constantemente y la cultura juega con metáforas que son la envidia de todo novelista". Así, cuando John Steinbeck obtuvo el Premio Nobel en 1962, los jóvenes escritores y los intelectuales en general demostraron su incomodidad con su forma de aproximación, tan realista, a la novela.

La intelectualidad, reciente clase emergente de esas dos décadas, asevera sin reparo alguno la opinión de Hauser en su *Historia Social de las Artes* de que tal clase siempre había mirado con desprecio a la novela Realista, una forma que se regodea en la miseria de la vida cotidiana y que está al alcance de la clase media. John Barth, ejerciendo de innegable intelectual, manifiesta: "Reality is a nice place to visit but you wouldn´t want to live there".

El papel de la crítica eminente es igualmente demoledor para el Realismo: Kenneth Burke inaugura en *Attitudes Towards History* "el Sí, el No y el reino intermedio del Quizá". Lionel Trilling organiza un entierro marxista a la novela fallecida en Francia. Para George Steiner, el orden burgués, base del género Realista, estaba en estado de crisis y parcialmente derrotado y Northrop Frye *ayudaba* a observar lo literario desde un esquema policéntrico con lo romántico, lo trágico, lo cómico y lo irónico como movimientos dentro de un mundo deseable o defectuoso.

Los escritores, con su fantasía amenazada por lo que todo el mundo leía en el periódico cada mañana, participaban en programas universitarios y debates televisivos y llegaron a la misma conclusión que Hamlet siglos antes: "The play is the thing"; el acto de escribir palabras era lo real y el mundo real, que pasó a llamarse "la llamada realidad", era lo ficticio. La vida era la que exigía la suspensión de la incredulidad.

Como ejemplo de toma de posición dentro de la trayectoria personal de autor y de los aspectos literarios de una época, el caso de J. D. Salinger se revela como neurótico y extremo: el reflejo hiperrealista de la caótica, fragmentada, discontinua, absurda pero no ficticia o irreal, sino simplemente hipócrita vida americana, le imposibilita para el gran Realismo de la generación precedente en la misma medida que "la facultad para hacer brotar de lo vulgar o lo minúsculo algo imprevisto, un sesgo absurdo, tierno o maravilloso"[2], le distancia de todos los ismos

1. En su discurso de aceptación al Premio Nobel, 1930, Sinclair Lewis, primer escritor norteamericano en recibirlo, convocó a sus compatriotas escritores a dar a Norteamérica "una literatura merecedora de su grandeza".

2. José Antonio Ugalde en El País de 13 de Diciembre de 1987.

posteriores que han sido muchos en el trascurso de la segunda mitad del siglo veinte aunque la mayor parte de ellos no hayan contado en el cómputo de la modernidad. Realismos socialistas, Realismos crítico y social, tardo expresionismos y restos decimonónicos disfrazados de hiperrealismo no han hecho sino confirmar el residuo del pasado y se oponen por ello a la obra de este autor fundamental del Realismo subjetivo capaz de asumir historia y tradición y de combinarlas, de un modo perdurable, con la modernidad.

Cuando autores tan dispares como Gore Vidal y Jay McInernay, desde distintas posiciones teóricas y prácticas, se interrogan sobre la dificultad de mantener una carrera literaria en Estados Unidos, nos revelan, de una parte, la tendencia a soslayar el tema humano más grande —la experiencia americana— con Henry James, Edith Wharton o Vladimir Nabokov residiendo en Europa, y por otra parte, de la obra eclipsada por las personas: Fitzgerald, Capote o Hemingway.

Sin embargo, la reducida obra de Salinger, retirado de la vida americana en algún paisaje americano, cada vez más famoso con cada libro que no ha escrito, sólo es eclipsada por su falta de obra. Como es generalmente reconocido, "the rest is silence".

Una variante de short-story: el casual

Resulta interesante comprobar la unanimidad de críticos y teóricos sobre la enorme influencia de la *short-story* americana en la literatura de este siglo así como de la clara línea divisoria que establece el límite con su clasificación más próxima, la novela. A pesar de la relevante información del adjetivo, la diferencia entre novela y *short-story* no es tan sólo una cuestión de longitud. Como Eichenbaum afirmara (1965: 202-210): "la novela es una forma sincrética mientras que el relato es una forma elemental, fundamental; en el relato corto como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión. El relato debe lanzarse con ímpetu, como un proyectil, con todas sus fuerzas desde un avión para hacer blanco sobre el objeto previsto".

Para Marcello Pagnini, quizá la mejor definición la haya dado C. Hamilton (1939: 243-244): "la *short-story* tiende a un único efecto narrativo mediante la máxima economía de medios". Es difícil no relacionar esta definición con la que Edgar Allan Poe, ennoblecedor del género, escribiera en su reseña a Nathaniel Hawthorne en *Works* (1899: 213-227): "unidad de efecto, brevedad, que permita una lectura sin interrupciones, economía verbal".

Poe, Hawthorne, Melville, Irving, etc. son para Walton Litz, compilador de *Major American Short Stories* publicado en Princeton, representantes de la primera fase del género (hasta 1916), que él denomina como *Search for form*; una segunda fase *Regionalism and Realism* tiene sus máximos representantes en Twain y Chopin y se extiende hasta 1947 y, a partir de aquí, con Crane, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner,... puede ser considerado como una *National Art Form.*

Medio siglo después de la definición de Poe y establecida ya su importancia como una forma nacional, los editores de *New Yorker*, que decían insistir en el estilo pero despreciar el Estilo, publicaban semanalmente *short-stories* de jóvenes autores que encajaban perfectamente en los dos subgéneros que la revista llegó a imponer como canónicos: *Snobbish* y *Casual.* Ambos géneros eran realistas[3], es decir, encontraban rasgos de tragedia e incluso heroísmo bajo los aspectos más cotidianos y dependían de la observación/selección de la realidad en lugar de hacerlo de la invención. Donde la invención hubiera podido resultar evidente, la escondían con enorme virtuosismo en el uso de los detalles: marcas, gestos, *turn-takings*, gustos estandarizados y casi catálogos de objetos.

Mientras que en la *Snobbish short-story* el sentimiento de vergüenza ante un error social o ante una emoción cualquiera reemplazaba a todas las demás emociones, la *New Yorker Casual* era una forma un poco más sofisticada de relato: una reminiscencia personal que poseía una forma establecida y una estructura que permitía a los lectores, desde el primer párrafo, una consciencia clara de que iban a aprender algo sorprendente sobre la naturaleza humana.[4]

Un *Casual* solía abrir con un pequeño exordio que contenía una excusa para recordar y que incluía un movimiento de la mente desde los grandes detalles hasta los más diminutos. El recuerdo se desarrollaba manteniendo una textura simple, un tono confesional y todos los engaños posibles para esconder la ficción: un *adtenuatum figurae genus* o estilo de baja densidad, es decir, casual. Podía terminar con un cierre drástico o caricaturesco o fuertemente marcado por lo común o de alguna manera más compleja determinada por el contexto. Aseveraba así la secuencia fundamental compuesta de tres funciones que Bremond propone para todo tema narrativo: abrir la posibilidad del proceso, realizar esta posibilidad y final del proceso en forma del correspondiente resultado o conducta.

3. Todavía realistas, cabría añadir. No olvidemos que la revista, aunque solapadamente, se dirige al gran público en oposición a los *happy few* para quienes los escritores más vanguardistas: Nabokov, Bellow, Barth... publicaban en otros medios.

4. Son los años del comienzo del filón psicoanalítico en Estados Unidos y de unas condiciones económicas en las que la sobreabundancia se traduce en catalogación más que descripción de objetos. Quizá ambas nociones: consciencia y catalogación estén en la base del final de la aventura estética del Realismo americano y constituyan el comienzo de la cuestión conceptual.

J. D. Salinger publicó gran parte de su reducida obra en *New Yorker* donde sus múltiples detractores dicen que aprendió a escribir adulando a los lectores. El relato *Pretty Mouth and Green my Eyes*, publicado en esa revista en 1951, casualmente el mismo año de publicación de su *Catcher in the Rye*, es, contra toda crítica negativa, un producto altamente experimental que fulmina la levedad temática y formal del *Casual* en tres aspectos claves del mismo: el tema, el tono y los caracteres.

Salinger manipula la historia predecible del *Casual* hasta convertirla en un documento imprescindible sobre la neurosis de su época y su ciudad de la que es considerado uno de sus fundadores míticos; el efecto del que hablan Poe, Pagnini, Eschebaum o Hamilton depende ya no sólo del tono casual, confesional, sino también de las salidas de tono de unos personajes que hablan con tanta sabiduría los ritmos coloquiales de la calle, las violencias del idioma metropolitano, las trivialidades que convierten lo particular en lo general, que el lector sabe y teme que lo que va a aprender sobre la naturaleza humana le concierne personalmente; y, contradiciendo la opinión de Donald Barr (1963: 37-38): "the story fails itself because it is not morbid enough remaining safely within the casual form, it imparts no sense of troubled depths in the narrator", el autor, en una clara exigencia formal de integración decide que el narrador, en lugar de personaje, sea una abstracta voz moral sin actitud que revela, sin juzgar, el doloroso ritual que trazan algunos acontecimientos. Una voz que se convierte en un bisturí que opera sobre lo más prosaico de la vida ordinaria mediante métodos que rozan la literatura del Absurdo.

Como en el resto de la obra de Salinger, existe en *Pretty Mouth and Green my Eyes*, la cuestión del equilibrio del autor entre el hallazgo imprevisto y la legítima reminiscencia, pero no hay duda esta vez de acuerdo con el citado anteriormente de que: "Salinger was not writing in the New Yorker tradition; he was writing in the Salinger's tradition".

El realismo ficcional

La noción de género expresada aquí no es la de la taxonomía estática sino la de un término que describe ese aspecto de la forma de los textos que se debe al efecto de su producción y a su valor interpretativo. Acerca del realismo como género[5] y en función de este valor interpretativo, reproducimos las palabras de Tomás Albaladejo (1991: 11): "Realismo ficcional es el fenómeno literario por

5. Se hace notar que hasta ahora se ha utilizado Realismo como perteneciente al movimiento preciso de la literatura que aparece como reacción al Romanticismo.

el que se caracterizan los textos narrativos construidos como representaciones lingüísticas artísticas que tienden al máximo grado posible de proximidad a la realidad dentro de los límites de la ficción y de la obra literaria".

En cuanto al primer límite y a diferencia de otras clasificaciones genéricas en las que el texto es el medio de la actividad imaginativa del autor, el texto es aquí el soporte de la realidad representada por el mismo. Representación es la palabra clave para que esta ficción que entiende por realidad no sólo lo que ha sucedido, también lo que podría haber sucedido, lo verosímil, sea realista.

La evidente contradicción de términos que presenta esta clasificación puede ser el reflejo de la tensión (¿irresoluble?) entre Realidad y Ficción, mimesis e invención. Quizá haya sido Foucault en el tercer capítulo de *Les Mots et les Choses* quien más haya ayudado a resolver este problema al establecer el concepto de *parecido* como el fruto de la presencia de un modelo —la Realidad— que ordena a partir de sí todas las copias —la Ficción— que se pueden hacer[6].

La tarea imaginativa de otros autores, se orienta en el caso de Salinger por su causa eficiente personalizada —mostrar crudamente todo lo *phoney* de la sociedad— a seleccionar la realidad, enfocarla, acercarla e incrementarla en ese máximo grado posible de proximidad hasta situar en un primer plano cinematográfico lo que habitualmente vemos diluido en una panorámica general. El resultado es una copia meticulosa y obsesiva de un muy particular fragmento del modelo. El parecido puede resultar grotesco por lo excesivo.

La invención se ha vuelto auxiliar del oficio y la única inspiración no desestimada es la Realidad. A esta mirada performativa del autor, le corresponde una causa formal que nos lleva al estilo entendido aquí como en Genette (1993: 122): "El fenómeno estilístico es el discurso mismo" y en Hymes (1960: 109): "Style implies a universe of discourse, a set and its stylistically differentiated components. Style may be investigated both as deviations from a norm and as a system of coherent patterns of doing things". Como puede observarse estas visiones se enmarcan dentro del segundo límite en la definición de Albaladejo, junto a la ficcionalidad. Consiste en:

La concreción de los hechos; la verdad se muestra no sólo en su forma ontológica sino también en su forma más humana y meticulosa: la exactitud.

Un lenguaje habitual, cuidadosamente neoyorquino, convencionalizado, casi ritualizado en los actos de habla y descripciones.

6. A través de los medios, estamos enfrentados hoy al problema de *faction* o la indistinción entre *fact* y *fiction*.

Crisis dramáticas y experiencias neuróticas en las que el tema básico es el extrañamiento emocional y la alienación contemporánea.

Una presentación *in progress* de mundo siendo imitado en la que sus personajes se entregan *in media res* al lector como parte de su propia sensibilidad a falta de densidad o conclusión en los caracteres. Gradualmente nos familiarizamos con ellos por un proceso de inferencia y asociación.

Junto a una textualidad muy fabricada, el sentido es abandonado a su suerte consiguiendo así una ambigüedad que exige una enorme involucración pragmática del lector.

Atrezzo de bebidas, teléfonos, tabaco, problemas psiquiátricos, profesiones liberales, céntricos apartamentos que ha posibilitado el irónico comentario de Andre Kazin: "Some day, there will be learned thesis on the Use Of The Ashtray in J.D. Salinger´s stories; no other writer has made so much of American lighting up, reaching for the ashtray with one hand while with the other they reach for a ringing telephone".

Una ilustración perfecta de estas características es *Pretty Mouth and Green my Eyes*, un texto narrativo de realidad ficcional en el que la representación de la realidad que Salinger selecciona llega a extremos desesperados al existir las voces sólo como comunicadores telefónicos que parecen confirmar lo que Seymour Glass, el único héroe realmente inocente de Salinger, pensaba: "The human voice conspires to desecrate everything on Earth". Este es, precisamente, el tema del relato: las voces humanas borran el significado de las palabras a la vez que destruyen la percepción de la certeza.

Lo cual puede ser cierto, pero también lo es que la única alternativa es el silencio y que los textos de Salinger están llenos de cosas dichas, de conversaciones, de comunicaciones verbales en una línea literaria que Foucault llama "posibilitadora de un discurso sobre la literatura" en *De Lenguaje y Literatura* cuando dice: "Me parece que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable, está hecha de algo no inefable, de algo que, por consiguiente, se podría llamar en el sentido estricto y originario del término fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que puede ser dicho, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón, finalmente a todos los prestigios de la

individualidad donde la crítica, hasta estos últimos tiempos, había arropado su inconsistencia".

Dichas por los caracteres de Salinger, palabras como Verdad, Sinceridad, Realidad, se convierten en términos que inauguran una nueva relación con el mundo: la falta de referente, el sinsentido. Aunque todos se habían dado cuenta de este simulacro y este desdoblamiento, posiblemente nadie lo ha hecho notar mejor que él.[7]

El análisis semántico

El estudio semántico del relato va a reflejar, de una parte, el análisis válido para todo texto, del tema y la forma de la narración y la interacción mutua de estos dos elementos, que resulta en el carácter específico del discurso. Por otra parte, sigue de la especifidad de este texto la investigación del constructo verbal de los caracteres por medio de los operadores que muestran sus actitudes y rigen sus universos narrados.

El Tema

Se dice en el capítulo anterior que el tema del relato es la destrucción de las palabras y la certeza por las voces humanas. Lingüístico y humano, por lo tanto; el Sinsentido de las palabras refleja en una isotopía perfecta la falta de dirección de las vidas que aparecen. Para su desarrollo, Salinger crea unos personajes en la frontera del cliché y presenta el triángulo compuesto por marido que sufre pasivamente, esposa agresivamente lasciva y amante oportunista en una escena que, el narrador, focalizado externamente pero con iluminadoras incursiones en el relato, cuenta sin vacilación alguna, casi sin pensar pero con algo muy preciso en la mente: mostrar el concepto determinado —la mentira— por medio del concepto necesariamente implicado —la verdad—. Con enorme veracidad ha diseñado un curioso juego de *role* que consiste en desvelar hasta el más mínimo detalle de las mentiras gratuitas que se suceden sin interrupción.

Las voces relacionan entre sí estos dos conceptos. En este sentido, la participación de estos hablantes no puede ser más colaborativa; podemos determi-

7. Deliberadamente o no, ni una sola vez se menciona en el texto el concepto Mentira, a pesar de que se extiende sobre él de un modo inevitable, casi con la misma fatalidad que un fenómeno atmosférico, casi como la nieve cae sobre Irlanda en el pasaje final de *Dublineses:* uniformizando todos los estados humanos.

nar uno porque disponemos del otro. Son nombradas como individuos pero representando a sus clases, son definidas como maduros profesionales liberales, casados con jovencitas o acostándose con ellas, que viven en bien provistos apartamentos ciudadanos, acuden a fiestas cosmopolitas y están *siempre* dispuestos a retirarse a una vida *más real* en su segunda residencia campestre de Connecticut. Y mienten a través del hilo telefónico o no se entienden en el *face-to-face*, cada uno de ellos encerrado en su propio código de inmoralidad: sexo, alcohol, hipervirilidad paternalista...

Por supuesto, el lector no asiste sin castigo a la intimidad del adúltero, el mentiroso, el autocompasivo fracasado profesionalmente, el experimentado *phoney* neoyorquino que Salinger tanto odiaba; el efecto que produce el relato es el de la escucha indiscreta, casi el espionaje. El precio de esta actitud (también *phoney)* es la culpa. El relato lleva incorporado un aura de pena, dolor, vergüenza ajena y también propia.

La Forma

El relato consiste en dos secuencias interrelacionadas entre sí, en la que una de ellas, aunque aparece en segundo lugar, funciona como el antecedente solidario o sujeto de la otra. En ninguna de las dos percibe el lector una sucesión lineal de términos, puesto que la primera que aparece enmarca, en un *flashback* extendido, el comienzo y el final de la segunda y se intercala sin interrupción en la misma, que consiste en una conversación telefónica en dos partes.

Este planteamiento funcional impone una distribución de pausas que se hacen coincidir con el sonido del teléfono y el momento de colgar, enfatizando las dos grandes articulaciones del relato. La primera secuencia es un consecuente de la segunda a la que complementa circunstancialmente. El *incipit* ético del relato: "Cuando sonó el teléfono...", esa especie de *fiat* del autor, funciona no como una marca genérica del tipo *Once upon a time...*, sino de una manera mucho más precisa y en varios niveles: en su oposición a la ficcionalidad, al presuponer la existencia de los hechos; en su indicación de focalización externa del narrador y en la eficacia con la que marca el tiempo; además, en las tres primeras líneas ya se nos ha explicitado el lugar y obligado a inferir el modo en el que transcurrieron los hechos.

La conversación telefónica, el cuerpo del *Casual*, que se desarrolla aquí en dos partes, es el elemento más significativo del relato puesto que los personajes

nombrados como Lee, Arthur y Joanie, cobran vida como sujetos a medida que les oímos hablar, a través de la habilidosa verosimilitud de su conversación y nos resultan importantes en proporción directa a nuestro reconocimiento de ellos como *sketches* genéricos de hombres y mujeres sumergidos en el caos y la fragmentariedad ciudadana, alejados de cualquier intercambio tranquilo de amor y afecto.

Sólo el tono confesional mantiene aquí la convención del *Casual*; las voces existen como sofisticados medios modernos y la secuencia se interrumpe continuamente con extensiones del exordio en la voz neutral pero meticulosa del narrador.

El párrafo de cierre, fuertemente influido por el contexto, es, en apariencia, abierto, ambiguo y adecuado a la experiencia neurótica vivida pero la frase coloquial que el autor subraya en itálica: "just sit still"[8], transmite todo el escepticismo y la indiferencia que Salinger atribuye a la clase social que describe.

Interacción de tema y forma

Tenemos entonces un tema lingüístico y humano y una forma de relato en dos secuencias una de las cuales es una conversación— en la forma de una conversación —y la otra la narración deliberada— por *motivos*[9] estrictamente personales —de esa secuencia. Se produce así en *Pretty Mouth and Green my Eyes* una interacción de tema y forma en un sistema que está abierto, una inferencia que concierne a la acción anterior del suceso y que fue su causa. Como Jakobson observó (1975: 14) "se ha dicho bellamente en otras ocasiones, no podemos realmente aislar los elementos; sólo podemos distinguirlos".

Concretar y aislar completamente los niveles del relato, responder a la pregunta del tema: ¿Qué podemos entender? o a la de la forma ¿ Cómo lo podemos entender ? es quizá menos interesante que responder a la pregunta que la interacción mutua de estos dos niveles plantea: ¿Por qué lo podemos entender ?

Citando a Donald Barr de nuevo, "Salinger has an ear not only for idiosyncracies of diction and syntax, but for mental processes". Así las cosas, lo que entendemos es el proceso mental de dos personajes demasiado conscientes de sus moti-

8. Atenuada en sus traducciones al castellano hasta : "...él le dijo que se quedara quieta, por Dios..."

9. Se sigue aquí la distinción de Curtius sobre Motivo y Tema en su crítica a Hesse. Para Curtius, Motivo es "lo que pone en movimiento y mantiene coherente la fábula. El motivo pertenece al lado del objeto. (...). El Tema pertenece a la esfera del sujeto. Es una constante psicológica, que el escritor halla dada en sí mismo".

vaciones personales superficiales, las únicas que pueden compartir y de sus intenciones ocultas, que jamás coinciden. Esta doble filiación de los mensajes se concreta en su elevada disponibilidad para el desastre emocional.

Lo entendemos así porque la dicción y la sintaxis, que se mantienen en una estructura de lengua hablada— espontánea, inmediata y coloquial —se contradice con la elección consciente de las palabras y la intencionalidad siempre presentes en una llamada telefónica. Es el tipo de comunicación compuesto de varios niveles:

1.– Me doy cuenta

2.– de que digo al teléfono:

3.– Diga.

Esta doble polaridad del lenguaje se superpone a la doble conciencia de cada personaje. En el conjunto final, altamente complejo, se obtiene bajo la apariencia de un diálogo realista un enorme sarcasmo funcional en la corriente de una tradición americana cuyo predecesor inmediato es Mark Twain. Para Arthur Mizener (1962: 80), "the impressive evidence of the way Salinger fits into a major tradition of American literature, what might be called the effort to define the Good American. For this tradition, American experience creates a dilemma by encouraging the individual man to cultivate his perception to the limit according to his own lights and at the same time committing him to a society on which the majority has firmly imposed a well-meaning but imperceptive and uniform attitude. People in this tradition of our cultural history have a highly developed personal sense of their experience".

Pero el logro de Salinger es, no que mantiene una idea abstracta de la experiencia americana, aunque esa idea pueda ser muy importante; sino que él ha puesto a trabajar esa idea en la vida contemporánea, en nuestras actividades habituales, en las palabras de nuestro discurso actualizado y, un paso más allá, ha concluido con Holden que sus caracteres no sólo están solos frente al mundo corrupto, también están solos frente a su propia corrupción.

En cuanto a nuestro relato, el sentido personal de la propia experiencia de los personajes, los encierra a cada uno en su propio universo de discurso. Lo que muestran es su enorme grado de compromiso con ese sentido personal de los escritores en esta tradición. Como consecuencia, el modo confesional del Casual americano, se traduce en este relato en una actitud de los hablantes literalmente invadida de creencias y opiniones personales y también, especialmente en el caso de Arthur, el *Good American* del relato, de las opiniones y creencias de los

demás, esa *well-meaning but imperceptive and uniform attitude* con la que él —inútil e inútilmente— trata de conectar.

Hay dos motivos para el abandono explícito del comportamiento estrictamente lingüístico en Salinger. El primero de ellos, ya mencionado, es el fallo comunicativo que produce el hecho de que los personajes estén aislados por su propio código. En su filosofía zen[10], el hombre aparece siempre separado de la realidad por símbolo interpuesto—la palabra.

En segundo lugar, está el hecho incontrovertible de la infravaloración del aspecto lingüístico por el propio autor al estar el texto compuesto de masas de palabras *ready-made*, de expresiones idénticas del tipo "*let me tell you the truth*" en un mundo al que a nadie le interesa saber la verdad y, hay enorme ironía en el esfuerzo por decir la verdad y la indiferencia que rodea el mensaje, en incesantes repeticiones simplemente de mantenimiento de contacto como "I know", en ejectivas interrupciones del *turn-taking* como "*Christ*" y "*Yeah*", en una demostración de pérdida de valor lingüístico que desemboca en un *wake-up pattern* semántico. En palabras de Greimas (1976: 194): "la limitación de la actividad sintáctica sólo puede provenir de las condiciones que le impone objetivamente la recepción de la significación. (...) Toda la sintaxis inmanente debe ser concebida como una disposición del contenido con vistas a su recepción".

La significación del relato, su recepción objetiva, el efecto de su producción, no se obtiene en este relato de lo que dicen sus personajes y lo que dicen —su *dictum*— no es, por tanto, lo que nos interesa; es cómo lo dicen, las manipulaciones modales, el *modus* que comenta su *dictum*, lo más significativo en este texto mimético sobre la base semántica de la verosimilitud.

Para Barthes (1970: 12) "En el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable"; verdaderamente notable y saliente hasta el exceso resulta en *Pretty Mouth and Green My Eyes* la cuestión del lenguaje siempre en carácter de Salinger. El límite comunicativo conversacional es sobrepasado por el actitudinal desde la primera intervención de los interlocutores telefónicos. La voz neutra del narrador sólo añade intensidad a la enorme circulación de los valores modales del emisor y el receptor en lo que se refiere a **la certeza, la posibilidad** o **las opiniones**, es decir, en lo que se refiere a una cierta visión del mundo.

10. El koan zen que Salinger ordenó imprimir en el encabezamiento de sus Nine Stories resulta especialmente esclarecedor en este punto: "We know the sound of two hands clapping. But what is the sound of one hand clapping?".

Siempre que tenemos que pasar de las opiniones, creencias y deseos de los personajes al saber verdadero del relato, se plantea el problema que Jakobson tuvo en cuenta al considerar (1960: 315): "The truth values, however, as far as they are —to say with the logicians— "extralinguistic entities", obviously exceed the bounds of poetics and of linguistics in general."

En este caso, el autor hace un uso autoritativo del narrador al que dota con la verdad ontológica de la historia y opone a esa verdad dos personajes en uso del concepto correlativo necesariamente implicado. Los tres discursos son muy marcados pero, lógicamente, el haz de rasgos distintivos que constituyen su marca, es muy diferente en cada uno de ellos, puesto que el contenido se dispone como la "manifestación" de lo que *parece* que forma con la "inmanencia" o lo que *es* una oposición clave en Greimas (1976: 82) en la base precisamente de su cuadro semiótico de la veredicción:

VERDAD

Ser — Parecer

SECRETO — MENTIRA

No Parecer — No Ser

FALSEDAD

que se adecúa así a nuestro relato: el narrador dice lo que es y parece, es decir la verdad. Lee guarda en secreto lo que es y dice lo que no parece. Arthur dice lo que parece y no es, es decir, la mentira, y ambos producen falsedad. Las aproximaciones semánticas que pueden establecerse de la comparación de los tres pueden ser extremadamente operativas para el carácter semántico de un aspecto de la lengua —**La Modalidad**— que se manifiesta doblemente dirigida, primero a la formulación y el control de los juicios y, segundo, a los sujetos que organizan los universos semánticos, y para conocer las claves de nuestra comprensión del carácter como constructo verbal cuando leemos.

Para producir este efecto, para no decir la verdad, sino su actitud frente a ella, los personajes se sirven de los operadores epistémicos dentro de esos conceptos de lógica semántica anteriormente mencionados: **Certeza, Posibilidad** y **Opinión.** A los tres les corresponde su negación; todos ellos serán representados así:

C+ C -

P+ P -

O+ O -

Hemos eliminado de la observación todos los elementos no pertinentes para el análisis y nos queda el inventario de la formulación y el control de los juicios que el narrador y los interlocutores telefónicos producen. Se obtiene del texto una permanencia obsesiva de los operadores —a modo de ejemplo: Lee repite siete veces, *I mean*; cinco, *as a matter of fact;* siete, *probably* y Arthur llega a preguntarle en quince ocasiones a Lee *Do you want to know the truth?*, todo ello sólo en la primera parte de la conversación telefónica—. Esta redundancia, que no podemos considerar gratuita, debe constar en la visión general del texto pero, para estructurar y simplificar el análisis, hemos reducido a una aparición el elevado número de operadores. Obtenemos así, el siguiente cuadro:

FORMULACIÓN DE JUICIOS

	Certeza / C+	**No Certeza / C-**
Narrador	(I say / state)	.....
Lee	As a matter of fact Well, do (Know) I honestly do (know)	.....
Arthur	I know	I don't know God, I don't know I'm not sure

	Posible / P+	**No Posible / P-**
Narrador	.....	.....
Lee	Certainly Actually Probably If I know I mean	I don't know Absolutely
Arthur	I mean Really Certainly Apparently Maybe I may (go)	I don't know It's impossible You can't reason

	Opinión / O+	**No Opinión / O-**
Narrador	(I say / state)	.....
Lee	The point is I honestly think It seems to me...	I don't think
Arthur	.....	.....

Una estructuración de sintaxis elemental, puesto que los operadores se dirigen a los juicios emitidos y a los sujetos que los formulan, nos informa así:

CONTROL DE JUICIOS

Sujetos	**Operadores**	**Predicados**
Narrador	C+	Segunda secuencia: Narración de la verdad ontológica
Lee	C+ P+ P- O+ O-	Primera secuencia: Información requerida Secreto Falsedad
Arthur	C+ C- P+ P-	Primera secuencia: Investigación Mentira

Valoración de la formulación y el control de juicios

El lector advierte en la alternancia de modos entre el narrador —despegado— y Lee y Arthur —subjetivo— que ambos personifican la simultaneidad de los diferentes planos de la experiencia, de las mentalidades heterogéneas. Deducimos a la vez que leemos, que el valor proposicional de las oraciones del narrador a cuyo cargo está la segunda secuencia es de *verdadero,* puesto que cumple una única función declarativa con el operador de certeza C + y el autor prescinde para él de operadores de creencia o de posibilidad. Esta certeza resulta de

eliminar en el texto cualquier información egocéntrica. El contenido objetivo de la enunciación del narrador es innegociable porque su *dictum* presupone todas las acciones narradas sin un solo valor epistémico que atenúe su valor de verdad (lo que es, es lo que parece) en el de las creencias, los deseos o las opiniones. La marca de este "Yo digo" es precisamente esta carencia de duda sobre lo que declara. Sabe tanto que puede decir cosas como:

The girl heard him as if from distance and turned her face towards him, one eye on the side of the light - close tight, the other...

He reached for the phone with his right hand...

In that instant, the light was particularly if vividly flattering to his gray, mostly white hair...

He glanced abruptly to his right, where a cigarette, lighted some time earlier in the evening, was balanced on the ashtray.

With his left hand, the gray-haired man shaped the ash of his cigarette on the rim of the ashtray.

The gray-haired man continued for a moment to hold the telephone to his ear, then covered it into its craddle.

She gave the back of his hand a short brisk, brushing stroke with the flats of her finger...

El resultado de tanto conocimiento es un modelo condensado de la sobreconsciencia contemporánea. Pero, más aún, sabe el contenido de las dos partes de la conversación telefónica. Y, más aún, lo declara. Y es precisamente esta declaración de algo privado —aunque sea cierto— la que nos hace llegar al acto lingüístico indirecto del que habla Searle. Este "Yo digo" puede transformarse en un "Yo denuncio" de la misma forma que "Son las cinco" puede significar "Hay que darse prisa".

El valor de *verdadero* que habíamos intuido en un principio se cualifica ahora[11] al sumarle la intención pragmática evidente en la prodigalidad de los detalles, la privacidad de lo que se enuncia y, sobre todo, por el deseo de denuncia del estado de cosas, entendido como "something which can be the case" Dik (1989: 89). Podemos decir que no sólo posee la verdad sino que la utiliza. Su fuerza moral se diluye en la arrogancia con la que se muestra.

11. No es sólo honestidad, es esa "peculiar honesty which in a world too frightened to be honest is peculiarly terrifying. It is an honesty against which the whole world conspires because it is too unpleasant". T. S. Eliot sobre Blake.

Se sigue de aquí que no hay verdad objetiva y que si la hay es irrelevante; la verdad se usa y es por eso que Salinger encarga a un narrador su representación lingüística. Como contraposición a ese modo despegado, pero pragmático y además utilitario, el modo subjetivo de Lee y Arthur transmite de una forma gradual, al compás de la lectura, pero obvia, el velamiento de la verdad.

En el caso de Lee, los operadores epistémicos que utiliza son especialmente reveladores de su situación, diríamos que **marcan** eficazmente su disyuntiva. Obligado a guardar el secreto desde su primera intervención telefónica, para su simulación de la verdad, va a necesitar alternar su uso de epistémicos con el de valores modales con los que quiere convencer y manipular a Arthur acerca de la seguridad, la mayor o menor certeza o la simple probabilidad de lo que dice. El grado de posibilidad de lo que enuncia resulta inaccesible para Arthur (no es posible en su mundo) y es entonces cuando debe decir no lo que es posible, sino lo que sabe o lo que cree.

Esto lleva al lector a constatar que su postura va de la probabilidad general de unos hechos (modal), a su opinión particular sobre ellos (epistémicos). En ambos casos, está guardando un secreto, velando la verdad cada vez más contracorriente como muestran los subrayados de sus operadores. Cuando los usa explícitamente, los niega —*I don't know*—, los subraya —*honestly*— o se decide a utilizar distanciados *mean* o *seem*. Pero más frecuentemente los omite deseando no tener que dar cuenta de su actitud mediante el verbo o simplemente volatilizarse con el pronombre *I*. Algunos ejemplos de omisión:

They all hopped in a cab and went down to the village...

They missed their last train.

All three of them barge in on any minute.

The two of them dragged Joanie bodily.

You go out of your way to torture yourself.

She's a wonderful kid.

You give that kid absolutely no credit.

We're all animals. Basically, we're all animals.

You're as tactless as it's humanly possible to be.

You talk like an absolute child.

Etc.

En cuatro ocasiones, Lee expresa la actitud de Arthur a quien muy tentativamente trata de transmitir su culpa:

It seems to me, though, that the one thing you seem to forget is that Joanie's a grown woman, I don't know, but it seems to me.

O, de subrepticiamente, sin operadores de nuevo, por lo tanto, dirigir su conducta:

What you want to be, you want to be right there on the spot when she waltzes in.

En los otros dos ejemplos, trata de hacerle consciente de su participación en la corriente general de inmoralidad:

You know the Ellenbogens.[12]

You know Leona. They all get this god-awful Connecticut gaiety when they get in New York. You know that.

El haz de rasgos distintivos que marca su discurso, que muestra su carácter, va de la posibilidad engañosa a las opiniones con distinto grado de compromiso: operadores explícitos o implícitos, pero siempre impidiendo que lo que *es* no aparezca, es decir, manteniendo el secreto hasta la manipulación de la actitud de un ser débil, especialmente debilitado por el acontecimiento.

La marca del discurso de Arthur —que carece de opinión— tiene un objetivo forzadísimo a los ojos del lector: sus posibilidades y certezas están destinadas a que su interlocutor crea que lo que *parece,* no *es.* Aunque parece un fracasado en su profesión, no lo es; aunque parece un marido engañado, no lo es. Para desplazar estas mentiras a un territorio próximo a la verdad, necesita la aquiescencia continua de su interlocutor a quien pregunta obsesivamente: *You know what I mean?*

El lector casi le oye las 20 ocasiones en que usa *I don't know* para expresar sus dudas. Demasiadas para hacer pasar algo por verdadero.

Cuando él mismo nota su debilidad, mucho más tarde que el lector y mucho más tarde que su interlocutor, quiere afianzar el simulacro produciendo un discurso que tenga un efecto de sentido verdadero y comienza a expresar o a deman-

12. Los Ellenbogens podrían haber reaparecido en el matrimonio de psicoanalistas que Bellow retrata y mortifica en *Humboldt's Gift.*

dar lo que él considera la opinión más importante o aceptada: la de Lee, la persona que tiene a su mujer y, probablemente, su futuro profesional en sus manos:

> I was wondering, Lee.
>
> I just thought you'd want to know.
>
> You think if I went in and talked to Junior personally, I could...

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, T. 1992. *Semántica de la narración: La ficción realista.* Madrid: Taurus.

BALAKIAN, N. & SIMMONS, CH. ed. 1972. *The Creative Present.* Nueva York: Doubleday and Company.

BARTHES, R. 1970. *Análisis estructural del Relato.* Comunicaciones n.º 8. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

BERNÁRDEZ, E. 1995. *Teoría y Epistemología del texto.* Madrid: Cátedra.

HYMES, D. 1960. *Style in Language.* Massachusetts: The M.I.T. Press.

GENETTE, G. 1970. *Análisis estructural del relato. Las fronteras del relato.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

GARRIDO MEDINA, J. 1988. *Lógica y Lingüística.* Madrid: Síntesis.

GREIMAS, A. J. 1976. *Semántica Estructural.* Madrid: Gredos.

JAKOBSON, R. 1960. *Style in Language. Closing Statement..* Massachusetts: The M.I.T. Press.

JAKOBSON, R.1981. *Ensayos de Lingüística General.* Barcelona: Ariel.

PAGNINI, M. 1975. *Estructura Literaria y Método Crítico.* Madrid: Cátedra.

SALINGER, J. D. 1991. *Nine Stories.* Boston: Little, Brown and Company.

SKOW, J. & the editors of *Time.*1962. *J. D. Salinger and the Critics.* Belmont: Wadsworth Publishing.

LA FICCIÓN OVAL.

REPRESENTACIÓN DEL FANTASMA EN D'ENTRE LES MORTS *Y* VÉRTIGO

Bernardo Sánchez Salas

A Francisco Robion,"Desastre", y su caballo fantasma *

> ... and, one instant, my nature melted into pity, but in the next I met the glance of her meaning eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddines of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.
>
> Edgar Allan Poe. *Morella.*

> Es en la forma, lo hemos dicho a menudo, donde hay que buscar la profundidad. Es ella la que está preñada de una metafísica latente. Importa pues que consideremos la obra de Hitchcock de la misma manera exactamente que la de un pintor o de un poeta esotérico.
>
> Eric Rohmer y Claude Chabrol.

* Versión española del personaje "Sans-Atout" creado por Boileau-Narcejac y de la novela *Desastre y el caballo fantasma* (Narcea, Madrid, 1972. Traducción de Georgina Batlle)(*Sans-Atout et le cheval fantôme, Edtions de L'amitié-G.T.Rageot*).

1. Dónde y cómo media un abismo

No cabe duda de que, en algunos casos, no nos saldría a cuenta el desmentir la siguiente advertencia que hacía Eugenio Trías en *El abismo que sube y se desborda*[1], su ya clásico ensayo sobre *Vértigo*: "Poco se ganaría atendiendo a las discretas novelas en que se basan sus mejores creaciones si esa atención no sirviera para tomar consciencia de la transformación operada por el genio hitchcockiano a partir de materiales tan poco prometedores". Inútil sería regatearle la razón en "la mayor"; es decir, en la constatación de que todos los (pre)textos que "tocó" Hitchcock se vieron amplificados en todos los órdenes y fueron reconstruidos de acuerdo a un sentido complejo y dominante que era patrimonio del director inglés. No ha lugar para agotar esta casuística concreta en el presente trabajo, pero parece evidente el abismo que media entre, por ejemplo, el *apunte* a que queda reducida el relato breve de Daphne du Maurier *The birds*[2] (*Los pájaros*, 1952), frente a la *ópera* homónima de Hitchcock o entre el muy limitado alcance dramático de un material tipo *Mistery Magazine* —dicho sea sin desdoro para este material, el cual ha abonado filmografías eminentes— como *Psycho*[3] (*Psicosis*, Robert Bloch, 1959) y las consecuencias que el director extrajo para componer su estudio sobre la personalidad de Bates y ciertas pulsiones espectatoriales.

Sin embargo, esta generalización a la sombra del genio y la *star* que era Hitchcock podría apuntar a un menosprecio literario generalizado poco defendible al detalle si se revisan desprejuiciadamente cada uno de los textos que usufructuó —no olvidemos que en la nómina bibliográfica aparecen Greene, Higsmith,

1. TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix- Barral, Colección Nuevo Ensayo, Barcelona, 1982, p. 87.
2. Ediciones españolas consultadas: volumen *Alfred Hitchcock presenta. Suspense especial*; Molino, Barcelona, 1975, pp. 35-64 (Traducción de Ramón Margalef) y Planeta, Colección Best-Sellers, n.º 49, Barcelona, pp. 5-44 (Traducción de Adolfo Martín). A propósito de Daphne du Maurier no debe interpretarse esta comparación, en modo alguno, como una devaluación global de su obra literaria, la cual personalmente estimo mucho y creo también claramente infravalorada, aunque no por Hitchcock, que recurrió a ella en tres ocasiones: *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940), y *The birds* (1963). La relación de Hitchcock con el mundo de las historias de la Du Maurier podría ser objeto de otro trabajo, pero es pertinente apuntar, en lo que compete a éste, la afinidad de tono entre el planteamiento de lo misterioso —y más concretamente de la femineidad misteriosa— propia de los mejores relatos de la autora y *D'entre les morts*, y si he de ceñirme más, no puedo dejar de asociar por razones como la mediación del espectáculo cinematográfico y de la muerte y la consecución de un fantasma amoroso, la novela de Boileau y Narcejac al relato breve de Du Maurier *Kiss me again, stranger* (1952) —traducido como *Bésame otra vez, desconocido* e incluido en el volumen de Planeta citado (pp. 213-238)—, el cual también podría intepretarse a partir de un referente pictórico como el oleo de Edward Hopper *New York Movie* (1932).
3. Edición española consultada: *Biblioteca del Terror*, vol. 1, Forum, Barcelona, 1983 (Traducción de Carlos Paytuví).

Woolrich, Steinbeck, Conrad, Uris, etc.— y, a mi juicio, resultaría especialmente injusta de ser aplicada sobre la que me temo escasísimamente leída novela de los franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac *D'entre les morts* (*De entre los muertos*)[4], en que está basada —veremos en qué terminos— ese objeto cinematográfico de culto que es la insondable *Vértigo* (*De entre los muertos*/ *Vértigo*, 1958). Cierto es que Trías, en su aviso, no aboga tanto por la devaluación particularizada *per se* de lo que él califica "discretas novelas" —muy discutible estimación según qué novelas— como por una especie de devaluación comparativa con las películas resultantes (hay que reconocer que esta relacción, tal y como la plantea el ensayista, suele ser bastante infrecuente en la opinión pública formada por algunos carabinas del "flirt" cine/literatura, donde suele ser él el corruptor de ella) pero sigue relegándolas a una inferioridad de condiciones puesto que su valor no pesa más que la fortuna de haber sido elegidas y re-escritas por Alfred Hitchcock. Sólo justificaría nuestra atención sobre ellas el comprobar cómo Hitchcock las venció. Pero, ya adelanto, no me parece el caso de *D'entre les morts* y considero descompensado el volumen de exégesis provocadas por *Vértigo* con la casi nula curiosidad atraida sobre *D'entre les morts*, cuya inspección resulta reveladora para la comprensión del trabajo de Hitchcock y arroja varias sorpresas; de entrada, la decisiva importancia de la imagen cinematográfica en la configuración del fantasma de Madeleine.

El vínculo interno entre el relato *D'entre les morts* y la película *Vértigo*, considero que es excepcional en la filmografía de Hitchcock y que no ha sido, ni mucho menos auditado. En ese vínculo media un "abismo", efectivamente, pero no referido al diferencial de calidades sino a que es el "abismo" —lección de Trías— el tema que bordean ambos textos con una continuidad poética que yo calificaría de emocionante y cómplice.

Habría que añadir que inédita. No hay manual de instrucciones sobre el modo de empleo de *Vértigo* que incluya el trámite una lectura de *D'entre les morts*. *Vértigo* figura como texto prácticamente exento, producido por generación espontánea y *D'entre les morts* como uno más de los papeles de los que Hitchcock sólo aprovechó una idea —"Y el original de *Marnie* es igual que el de *Vértigo y de Psicosis*..."[5]. Muy al contrario no falta alguna descalificación "cainita", paradójicamente firmada por quien tiene en su haber alguna de las más inspiradas páginas sobre la película: Cabrera Infante dijo de los autores sobre los que trabajó Hitchcock que eran autores de "novelas regulares" y concretamente de *D'entre*

4. La edición francesa consultada y citada en este trabajo es la última publicada por la editorial francesa Denöel, en su colección Folio. Se trata de una re-edición de la original de 1958. En portada lleva ya el título de *Sueurs Froides* y en páginas interiores aparece subtitulada como *D'entre les morts*. La re-edición es de 1996.

5. CAMERON, Ian, "Suspense y significado", *Film Ideal*, n.º 158, 1964, p. 853.

les morts que se trataba de una "novelata"[6]. Sin embargo le hubiera sorprendido saber a "Caín" —si no lo sabía ya— que aquellas bellas, pertinentes y luego muy secundadas[7] excursiones suyas sobre el mito de Orfeo y Eurídice[8] (junto a otros mitos) que él descubría como bastidores de *Vértigo*, ya fueron previstas por los "regulares" Boileau y Narcejac como imágenes cordiales y confesas de su historia.

[Tras el rescate de Madeleine de las aguas del Sena —toda la acción de la novela transcurre en el París previo a la ocupación nazi—, el ex-policía la "bautiza" con el nombre de Eurídice. Es la forma de convertirla en algo exclusivo para él, la forma de expropiar a su marido de Madeleine: convertirla en otra mujer, en Eurídice. Ésta es suya. Madeleine no:

> Depuis ce jour-là, il l'appelait Eurydice, par jeu. Il n'aurait pas osé l'appeler Madeleine (...) Madeleine, c'était la femme mariée, la femme de l'autre. Euriydice, au contraire, lui appartenait tout entière; il avait tenue dans ses bras, ruisselante, le yeux clos, l'ombre de la mort au creux des joues. (...) il y avait si longtemps qu'il l'attendait, cette jeune femme éblouie! Depuis sa treizième année. Depuis l'époque oú il se penchait vers le coeur de la terre, le pays noir des fantômes et des fées... (p. 60)

A partir de este momento, Eurídice será el sobrenombre de Madeleine: "A Eurydice ressuscitée" (p. 62), será la dedicatoria que le escriba en la tarjeta con que acompaña el regalo de una pitillera de cuero ruso. Incluso en acciones cotidianas —la despedida en un taxi—, Eurídice será la onomástica ilusoria, fantomática: "Eurydice chérie, vous ne savez pas quel bonheur vous m'avez donné" (p. 68). Madeleine/Eurídice aparecerá siempre en boca del protagonista en momentos relacionados con el tránsito a/de la muerte. En el del "suicidio" de aquella: "Pauvre petite Eurydice! Jamais elle ne remonterait du néant où elle avait voulu disparaître!" (p. 86) y en bastantes más situaciones claves del relato. Ajustándose al nuevo reparto de papeles que implica la superposición del mito de Eurídice, el ex-policia asume el de Orfeo: "Eurydice!... Comme c'est joli... C'est vrai que vous m' avez arrachée aux Enfers!" (p. 60)].

A Hitchcock sí debió parecerle "prometedora" en ideas la entrega de Boileau y Narcejac, aunque nunca fue muy explícito sobre la valoración que le merecían

6. "En busca del amor perdido", en *Un Oficio del siglo XX*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, p. 370.

7. BROWN, Royal S. "*Vertigo* as Orphic tragedy", en *Literature/Film Quaterly*, v. 14, n.º 1 (1986) y POZNAR, Walter, "Orpheus descending: love in Vertigo", en *Literature/Film Quaterly*, v. 17, n.º 1 (1989).

8. Vid. *Arcadia todas las noches*, Seix- Barral, Barcelona, 1980, pp. 74-83.

los libros que había moldeado. Este trabajo pretende romper la inercia[9] con que se ha venido arrastrando la falta de análisis de *D'entre les morts*, y revelarlo como constitutivo, de una manera fundamental, de lo que es *Vértigo*. Particularmente quisiera demostrar cómo estan marcados ya en el texto de Boileau y Narcejac elementos que configuraran lo que denomino "ficción oval" que se transfiere al texto audiovisual de *Vértigo*, entendiendo por "ficción oval" —permítaseme expander metafóricamente el adjetivo usado por Poe en su *Oval portrait*— la conformación de los signos de la fábula sobre los mitos comunicantes de lo pictórico y lo cinético.

Especialmente destacaré cómo, desde el instante de la novela, el cine opera de una manera radical en la creación de esta ficción radicalmente romántica y, en concreto, en la definición —fotográfica— del fantasma de Madeleine. Y si considero pertinente —y susceptible (por lo tanto no despreciable) de estudio— la instancia novelística es porque creo que *D'entre les morts* prolonga, en los terminos en que está planteado su fábula, el mito del "retrato animado" o "encantado", mito clave en buena parte del repertorio literario romántico y gótico[10], repertorio subyacente en bastantes obras de Boileau y Narcejac.

El conflicto entre la naturaleza del retrato y la de la figura o modelo y su transitividad óntica y el trastorno psíquico del espectador testigo de esta especulación abonará un buen número de ficciones análogas en dicho repertorio desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Al fondo de *D'entre les morts* y de *Vértigo* vuelve a haber un cuadro con una mujer —¿"prophetic picture"?, como los que inventó Hawthorne *The prophetic pictures*(1835)— que atraviesa la ficción literaria y cinematográfica, incluso en *D'entre les morts* hay más de un cuadro aunque no más mujeres. Theodore Ziolkowsky agrupó los relatos góticos de "retrato encantado" de acuerdo al área de influencia de la imagen retratada:

9. El reestreno de *Vértigo* en España incluida en el ciclo "Lo esencial de Hitchcok" (1984) fue ocasión para reproducir los tópicos sobre la novela y abonar su desprestigio. Véase cómo queda despachada por Quim Casas: "Estas consideraciones sobre la relación entre cine y texto literario son obligadas al hablar de Hitchcock, pero especialemnte si estamos tratando de *Vértigo*, ya que es la película más perfecta de su autor, inspirada precisamente en uno de los peores textos que tuvo entre manos, la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, escritores no caracterizados por la sutileza y fascinación que sí emanan de cada plano del film (...) La historia, el trazado argumental de la novela, está ausente de las múltiples sugerencias e interconexiones que se desprenden de la película (...) Hitchcock se sobrepone a los elementos más negativos del argumento, corrige los que se pueden salvar y crea algunos nuevos que orientan la película, definitivamente por caminos que en ningún momento pudieron soñar Boileau y Narcejac" ("Vértigo", en *Dirigido por*, n.º 115, Mayo/1984, p. 15). La intención del presente trabajo es desmentir precisamente el aserto sobre la falta de interconexión entre novela y película y la suposición de que entre los caminos seguidos por Hitchcock no había ninguno soñado previamente por Boileau y Narcejac.

10. Caro a Hitchcock, sin duda, y no solamente caro sino tratado por él precisamente a través de la adaptación cinematográfica de otro de sus epígonos, la novela de Daphne du Maurier *Rebecca*.

"genius loci" (impera en un lugar concreto, generalmente doméstico), "figura" (pre-figura acontecimientos, profética) y "anima" ("que pintado en el presente novelesco guarda una relación mágica con su modelo")[11]. El retrato de la antepasada en cierto modo maldita y la mujer del presente no solamente supuestamente pre-figurada fatalmente por aquella sino clausurada y codificada en términos pictóricos artísticos (hasta llegar a provocar una patología del arte) nos hace pensar en que los escritores y el cineasta "ovalizaron" su ficción entorno al segundo y tercer modelo. Al segundo en tanto en cuanto —como en las obras de Nerval, Rosseti y Novalis, según Ziolkowsky— "nos encontramos respectivamente, con casos de reencarnación única, dual y múltiple y el efecto que dejan en el observador, cuando se apercibe, va desde el sobresalto mortal hasta la anticipación eufórica pasando por el melancólico aturdimiento (...) ninguna interpretación racional puede dar una explicación lógica a las analogías de origen misterioso"[12] y al tercero porque los relatos con retrato como "anima", además de ser el que dramatiza la relación imagen-modelo, son propios —y así aparecieron— de un momento en que los procedimientos de reproducción visual, los fotográficos concretamente, se estaban perfeccionando, lo que abrió la puerta y el dorso del espejo, a pictorizaciones metafóricas, independientes del reflejo realista —encomendado a las calidades fotográficas— o subterraneás a él. Y desde luego, del lado del espectador diégetico (el protagonista) y extra diegético (nosotros) que se sitúa frente al fantasma, *D'entre les morts* y *Vértigo*, suponen una asimilación de la ficción romántica goticista pero ya pasada por el tamiz de Henry James, lo que permite "desplazar todo lo mágico a la conciencia del protagonista" y desplazar a la vez lo sobrenatural a "la conciencia de la persona que cree estar experimentando algo sobrenatural" alejándolo del "per se"[13]. Esta filiación quedará intensificada y ratificada por el lenguaje cinematográfico, el cual, permitiendo la visualización metafórica, accede a la representación a la vez que a cuestionar el significado y sintaxis de esa misma representación.

La teoría de que Boileau y Narcejac podrían haber escrito *D'entre les morts* pensando en Hitchcock podría explicar el decisivo concurso del cine. ¿Se trataba de un guiño al hombre de cine, al hombre-cine?

11. ZIOLKOWSKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980, p. 91.

12. Ibidem, pp. 100-101.

13. Ibidem, pp. 126.

2. Un texto para Hitchcock o la mujer del ex-teniente francés

La noticia de que *D'entre les morts* pudo ser escrita para el cine y más exclusivamente para el cine de Alfred Hitchcock fue destapada delante del propio director por Francois Truffaut[14] en agosto de 1962, a lo largo de sus ya legendarias conversaciones en la "Universal City". Ante la perplejidad de un Hitchcock que, de pronto, se supo destinatario predilecto aunque azaroso al fin y al cabo— "¿Y si yo no la hubiera comprado?", replica— de una novela después de cuatro años de haberla rodado, Truffaut expuso la hipótesis —no exenta de cierta simetría— de que Boileau y Narcejac, a su vez, habrían sido sabedores, en su día, de que el director inglés había querido comprar los derechos de una anterior novela suya titulada *Celle qui n'était plus* (1952), pero que este interés se había fustrado al haberse adelantado el director francés Henri-Georges-Clouzot, quien la convertíría en el hito de *Les diaboliques (Las diabólicas*, 1955). De esta especie de empatía remota entre el tándem de novelistas y Hitchcock[15] sin que, a tenor de los testimonios, mediara comunicación directa, pudieron generarse las doscientas páginas de *D'entre les morts* pero *Vértigo* hubo de precisar, en esta ocasión sí, de la agilidad de la Paramount para adquirir los derechos de adaptación. *D'entre les morts* fue publicada en Francia por primera vez en 1958 por Editions Denoël. Por cierto que el título del estreno francés de la película, *Sueurs froides*[16], se impondría en las posteriores ediciones de la novela sobre el original[17].

14. TRUFFAUT, Francois, *El cine según Hitchcock*; Alianza Editorial, 3ª Edición, Madrid, 1990, p. 209.

15. Sin embargo es discutido el grado de empatía paralelo entre Hitchcock y Clouzot, por ejemplo André Bazin se refiere en algunas ocasiones a las diferencias hipotéticas de intención y tono en ambos directores a propósito de historias que le serían presuntamente afines (Vid. BAZIN, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Colección Cinereseña, n.º 9, Bilbao, 1977. Traducción de *Le cinéma de la cruaute*, a cargo de Béatrice Meunier). También Cabrera Infante desconfía de la aptitudes de Clouzot frente a Hitchcock, precisamente entorno a *De entre los muertos*: "¿Qué hubiera sido *De entre los muertos* si esta novela necrófila cae, por ejemplo, en manos de Henri-Georges Clouzot? Habría corrido el mismo desastroso destino de *Las diabólicas*" (Op. cit, 1982, p. 370).

16. Título que, también por cierto, aprovechando el juego de palabras Froid/Freud podía haber constituido un filón para las interpretaciones freudianas de la película, que son abundantes (verbi gratia el artículo de Miguel Marías, "Mal de amores, Vértigo. De entre los muertos". publicado en el el press-book del ciclo "Lo esencial de Hitchcock", abril de 1984). No tengo constancia de que se haya sacado rendimiento teórico a esta broma —ni siquiera Cabrera Infante en sus dos trabajos sobre la película—, quien sabe si nada inocente por parte de algún distribuidor francés aficionado al diván. A buen seguro que el sobnretítulo *Sueurs froides*, no disgustó a los propios Boileau y Narcejac, ambos psiquiatras además —o antes— que novelistas.

17. El título de la traducción de *D'entre les morts* en EEUU fue *Death Enters*. En España fue publicada por primera vez en 1959 por la colección Libros Plaza de Ediciones G.P respetando el título

No es la pretensión de este trabajo analizar ni justificar literariamente la novela de Boileau y Narcejac, pero sí considero clarificador el dejar anotadas algunas pistas al respecto porque, de entrada, la primera y fundamental de ellas ya está escamoteada en su edición española. *D'entre les morts* se abre con una dedicatoria a Pierre Véry, dato interesante habida cuenta que Véry trasformó el "roman policier"/"roman problème" en "roman de mystère", terreno al que, sin duda, también trasladaron Boileau y Narcejac el caso policíaco de su novela. La descripción que estos dos mismos autores hacen del mundo novelístico de Véry —onírico, desconcertante, absurdo, poético e incluso infantil— en su manual *Le roman policier*[18] puede ser pertinentemente reconocida en su aplicación al "problème" planteado en *D'entre les morts*:

> Il a tout de suite compris qu'il y a aussi une logique de l'insolite, exactement comme il y a, en geometrie, une logique d'un universe à n dimensions (...) Roman de mystère, parce que les lieux, les personnages, l'intrigue, tout est choisi pour nous desconcerter, comme si nous entrions dans le monde d'*Alice au pays des merveilles* (...) Ce qui est absurde, dans le roman de mystère, c'est que des choses qui ne vont pas enssemble son réunies comme par un ensemblier facétieux (...) Máis ce désordre poetique des apparences devra, en fin de compte, être réduit et discipliné par une explication rationnelle (...) La mystère va plus loin que son élucidation, la nimbe de mélacolie et de tendresse.

original *De entre los muertos* y traducida al castellano por Alfredo Crespo (es la edición que yo he consultado). La razón de su publicación obedeció al doble premio que la película acababa de obtener en su presentación el VI Festival Internacional de Cine de San Sebastián —con el título americano *Vértigo*—, celebrado en septiembre de 1958: "Concha de Plata" (*ex-aequo* junto a la película italiana *I soliti ignoti*) y Premio a la mejor intepretación masculina a James Stewart. De hecho, la portada del libro consiste en una ilustración —firmada por Chaco— que realmente es una adaptación del *affiche*/programa de mano publicitario que había diseñado el gran cartelista Albericio para el estreno español de la película. Tanto el cartel como la portada incluyen el reclamo de la presencia actoral de la pareja Stewart-Novak y de su éxito en el Festival de San Sebastián. Hay que advertir que en la traducción al castellano se acusan algunas lagunas de texto respecto al original francés, lo que no nos permite afirmar que dicha traducción sea íntegra (además hay un errata: en la segunda parte se repite dos veces la numeración de Capítulo IV, invadiendo el V, que realmente va de las p. 48 a la 58). Crespo traduciría más adelante otras novelas de Boileau y Narcejac. En su exhibición comercial en España, casi un año más tarde que su presentación en el Festival, (Estreno en Madrid: 29 de junio de 1959; cines "Palacio de la Prensa" y "Roxy B") mantendría la traducción literal del título de la novela *De entre los muertos*. En el reestreno español del año 1984 dentro del lote "Lo esencial de Hitchcock" constaría también entre parentesis el título americano *Vértigo*, por el cual, definitiva y coloquialmente, es universalmente reconocida. No obstante, Eugenio Trías volverá a referirse a la novela con el título *Sueurs Froides* (Op. cit. p. 82). Hay que reseñar que en 1954, la legendaria "Série noir" de Gallimard había publicado con el n.º 251 de su colección la novela del americano Terry Stewart (qué casualidad onomástica) titulada —en francés— *Sueur Froid*.

18. Quadrige/Presse Universitaires de France, París, 1994, pp. 67-69.

Todo este cuadro se irá cumpliendo en *D'entre les morts*: un juego de especulación espacio-temporal, una obsesión mantenida por una pulsión infantil —juego, encantamiento, reconstrucción afectiva— un caso desconcertante, el plan de un "ensemblier", el descubrimiento final de ese plan racional y frío como pocos y un estado final de inconsolable melancolía[19].

A partir del momento en que Paramount se hizo con la historia de Rogers Flavières, un ex-policía parisino, acrófobo y antiguo aficionado al esoterismo y la psicología, complicado, ya fuera de servicio, en un caso de amor metafísico, la producción comenzó una peripecia guionística y Hitchcock, en paralelo, acabaría sufriendo una aventura espiritual que no desmerecería de la de Flavières al tener que convertir a Kim Novak en el fantasma suplente de Vera Miles, la primera actriz elegida para interpretar a la doble mujer del argumento[20]. De esta manera, Hitchcock tuvo su Madeleine/Judy particular. Tres guionistas más el propio director intervinieron en el proceso de adaptación de la novela de Boileau y Narcejac. Donald Spoto[21] relató los turnos en el tratamiento de la historia y, de paso, incidió en un cierto desprecio por el material original de la novela que se ha ido legando de un forma crónica.

Maxwell Anderson firmó la primera versión del guión, bajo el título de *Darkling I listen*, una versión que "no sólo era imposible de rodar sino también incomprensible", según Spoto. Una vez descartado el trabajo de Anderson, Hitchcock se enfrentó al texto desglosándolo en las escenas que más le interesaban. Del asunto tuvo siempre una visión topológica: cuadros animados en medio de una ubicación metropolitana singular, que, a falta del París suspendido y al borde del abismo de la invasión nazi, fue un San Francisco espectral y declaradamente "gothic". Sus proposiciones se recogieron bajo el título de trabajo *From amongst the dead*, homónimo del original, aunque "sabía que la Paramount nunca lo iba a aceptar". Spoto describió muy desfavorablemente las posibilidades de la novelita francesa: "La historia, sin embargo, no estaba demasiado clara para él (Hitchcock). Sabía que tenía que rechazar no sólo los poco atractivos personajes

19. Boileau y Narcejac parecen sentirse más afines al tipo de "roman de mystère", que representa Pierre Véry que al "roman jeu", la cual, a diferencia de la anterior, basada en una cierta ligereza o suspensión infantil —atención: en absoluto identificable con el infantilismo o la inocencia sino con un teatro singular y peligroso, sólo aparentemente fantástico— "s'est complu dans le bizarre, mais un bizarre d'adultes, laborieusement construit et encore plus laborieusement justifié" (Ibidem, p. 68-69).

20. Vera Miles se había casado con Gordon Scott/Tarzán en abril de 1956 y cuando se iba a iniciar el rodaje de *Vértigo* con ella como protagonista quedó embarazada de su tercer hijo.

21. SPOTO, Donald, *La cara oculta del genio. Alfred Hitchcock*, Ultramar, Barcelona, 1985, pp. 383-404.

de cartón de la novela, sino los mecanismos baratos de la acción central; pero exactamente el cómo realizar todo eso a través de una narrativa coherente era algo que no conseguía ver. Lo que sí veía era una serie de tableaux vivants".

Efectivamente, "tableaux" inspirados por el texto, que, a pesar de esta evaluación negativa, pasaron todas las cribas hasta llegar a la pantalla. Donde Boileau y Narcejac habían previsto el Teatro Marigny como escenario para el primer avistamiento que hace Flavières de Madeleine Gévigne[22], Hitchcock resitúa la acción en el Restaurant Ernie´s (aunque — y esto es indiscutible— el director proyectó poéticamente este espacio alternativo durante toda película como verdadero epicentro escópico, especular y afectivo mucho más allá que como una localización de trámite. Nada de esto sucede en la novela con el Marigny, desde luego); el cementerio de Passy se convertirá en el cementerio de la Misión Dolores, el "Family-Hotel" en el "Hotel Mckittrick", el Pont de Neuilly (y muelles de la Courbevoie) en el Golden Gate, el Louvre en el Museo del Palacio de la Legión de Honor y la Iglesia de Saint Nicolas[23] en la Iglesia de la Misión de San Juán Bautista.

El dramaturgo Alec Coppel fue el segundo guionista a quien Hitchcock confió un nueva nueva adaptación de *D'entre les morts* en febrero de 1957. Los resultados no solo no debieron ser buenos — de nuevo "imposible de rodar" (Spoto)— sino que sumados a una delicada operación quirúrgica y el abandono de Vera Miles casi consiguieron que Hitchcock dejar pasar sine die a Boileau y Narcejac. Un tercer guionista, también dramaturgo —el autor de la comedia *Sabrina Fair* (para entonces ya la película *Sabrina*, dirigida por Billy Wilder en 1954)— apareció como desatascador de la situación: Samuel Taylor, quien tenía la ventaja añadida de ser de San Francisco, dato importantísimo para Hitchcock

22. La correspondencia de personajes entre la Novela (N) y la película (P) es la siguiente: Roger Flavières (N)/John Fergusson "Scottie"(P); Gévigne (N)/Gavin Elster (P); Madeleine Gévigne (o Givors, apellido de soltera) (N)/Madeleine Elster (P); Renée Sourange (N)/ Judy Barton (P); Pauline Lagerlac (N)/Carlotta Valdés (P).
De toda la onomástica de la novela sólo pervivió el nombre propio de ella: Madeleine. Quizá porque un desglose fonético del nombre en inglés llevaba parejo un desglose semántico al desmembrarse en los términos "Mad" y "alone", lo que permitía asociar los conceptos de soledad y locura e iconizarlos en la imagen prestada por Kim Novak. Esta conjetura —nada descabellada— también la apunta Eugenio Trías (Op. cit., p. 103). No obstante, en francés, Madeleine admite también una interpretación poética de su desinencia, "-eleine", cuya pronunciación es muy similar a la de la palabra "élan", que presenta una acecpción como "impulso del corazón". "Mad" también podría verse como apócope de "madame", con lo cual tendríamos en Madeleine la mujer/señora que provoca una pulsión sentimental, una "corazonada".

23. Según Gévigne situada al norte de Mantes, "un petit village de rien du tout, entre Sailly y Drocourt" (p. 95). La localización coincide con la descripción de la trayectoria del "Simca" en que viajaron Flavières y Madeleine: salida oeste de París por Longchamps, Passy y Castillo de Saint Germain.

porque él, decididamente, tenía visualizada la ciudad como una topología generadora de toda la acción, hasta el punto de que prefería vaciarla de argumento e imponer como único material matriz en manos de Taylor la descripción de las escenas claves, los "tableaux". Taylor, de hecho, se encontró con la prohibición de Hitchcock de que leyera la novela original.

El plan, por lo tanto, era articular un bastidor narrativo y una dramaturgia para los personajes entorno a las piezas exentas que el director ya había preseleccionado del libro y a una idea de la ciudad de San Francisco. Todo lo cual, acerca la plasmación final de la historia en *Vértigo* a la primera y personal lectura que Hitchcock hizo de *D'entre les morts. Vértigo* —título a iniciativa de Taylor— resultará mucho más fiel a ese primer desglose coreográfico y escenográfico del texto de Boileau y Narcejac que lo que ha venido suponiendo la crítica fílmica. Habrá que concluir en que Hitchcock encontró en aquel texto más pistas de las reconocidas habitualmente y que aquel destino subliminal que pretendieron los franceses para su historia surgió, en buena medida, su efecto.

3. De entre los muertos (del cine)

Podría decirse que el principal recurso descriptivo utilizado en *D'entre les morts* para conformar el fantasma de Madeleine Gévigne es el reflejo cinematográfico, el modelo ontológico, fisiognómico y psicológico prestado por los arquetipos cinematográficos. El monstruo fantomático de Madeleine se revelará tanto en la ocasión de su descripción inicial como en el momento de su reconocimiento en la segunda parte de la novela —en ambos ausente físicamente— como una máscara de naturaleza cinemática, un fantasma creado con materiales de naturaleza espectral, subrogada a una pre-existencia iconográfica: pendientes de otra vida anterior estampada en la pantalla. Tenemos en Madeleine un fantasma de doble generación y hasta de triple porque, en el segundo momento, el referente cinematográfico servirá para vehicular un modelo pictórico que se superpondrá a la reconstrucción virtual de su imagen fílmica. El abismo —el panteón— del que Boileau y Narcejac extraen el fantasma de Madeleine es el cine: de entre sus muertos.

3.1 ¿Recuerdas Jacob Boehme?

Para la primera ocasión en que, en el curso del texto, ha de representarse diferida e idealmente el rostro Madeleine relacionado con su estado alterado de ánimo, Boileau y Narcejac inventan una analogía cinematográfica y la ponen en

manos del auténtico "inventor"[24] (el "ensemblier facétieux") de la trama, el marido de Madeleine y amigo de Flavières: Gévigne, industrial del Havre. Es su voz la que, en tercera persona, ofrece a su interlocutor, el teniente retirado Flavières, una descripción del rostro de su mujer remedada por un supuesto precedente cinematográfico. La cita convertirá al interlocutor (y al lector) en espectador de un "primer plano" que corresponde, además, no a una mujer sino a un paradigma masculino de misticismo y enajenación importado del cine alemán de entreguerras.

Boileau y Narcejac regalan al maquinador Gévigne una cita que es, en consonancia, todo un artificio. Un cita falsa, pero provista con la suficiente verosimilitud cinematográfica. Repasemos el pie de la letra: en principio —hay que hacer esta salvedad, porque al final (mucho antes en *Vértigo*) la conspiración se revela de otra envergadura—, Gévigne ha reclamado los servicios de su viejo amigo Roger para la extraña misión de vigilar a su esposa, deprimida de un modo indefinible. Flavières comienza preguntando:

> – Tu as eu l'impression qu'elle mentait?
> – Pas du tout. J'ai eu l'impression, au contraire, qu'elle était effrayée... Je vais même t'avouer une chose qui va, peut-être, te faire sourire: tu te rapelles ce film allemand que nous avous vu, aux Ursulines, vers 23, 24... *Jacob Boehme*
> – Oui.
> – Tu te rappelles l'expression du personage, quand on le surprenait au milieu d'une crise mystique et qu'il essayait de nier, de s'excuser, de cacher ses visions... Eh bien, Madelein... elle a le même visage que l'acteur allemand... ce visage un peu égaré, un peu ivre, ces yeux qui tâtonnent...(pp. 14-15)

Respecto a la memoria cinematográfica, Gévigne no miente dentro de la ficción ya que Flavières también parece ser testigo de la existencia de *Jacob Boehme.* Le corresponde —asintiendo— que recuerda aquella película, el haberla visto juntos y la sala (¿sí lo recuerda?). Será en lo único en lo que, a lo largo de esta escena, el amigo no mienta al amigo. Los que mienten son Boileau y Narcejac o, mejor dicho, mienten a medias puesto que son fidedignos en la recreación del modelo cinematográfico expresionista y en su "background"; pero inventan su exponente,

24. De igual manera, está función rectora del marido, Gavin Elster en *Vértigo*, queda reflejada en la puesta en escena teatralizante de la secuencia de su primera entrevista con Fergussson, como afirman Juan Miguel Company y Vicente Sánchez Biosca en su artículo "La imposible mirada" (*Contracampo*, n.º 38, 1985, p. 49): *"...su propio artífice, Gavin Elster. Personaje marginal en cuanto a su aparición en el relato, él es quien mueve los hilos de lo que va a desfilar ante nuestros ojos (y los de Scottie) durante una hora y media de película. Y Hitchcock, valiéndose de una sutilísima puesta en escena, explicita la dimensión teatral de su discurso..."*

aunque tampoco en éste mienten del todo porque están muy atinados en la elección de personaje protagonista. Veamos cómo estética y filosóficamente aquella sesión de *Jacob Boehme* irriga sentido a la ficción planteada *D'entre les morts*:

Hasta donde me ha sido posible repasar los repertorios filmográficos habituales del periodo que interesa, no consta ninguna película con el título de *Jacob Boehme* lo que no quiere decir que sea imposible que exista, pero no parece probable; a no ser que haya algún problema de re-titulación o que se tratara de una producción muy poco relevante, supuesto éste último que le quitaría visos de realidad al dato de que fuera proyectada en el legendario "Studio des Ursulines", capilla de la "avant-garde" cinematográfica europea. Claro que en los años a que se refiere Gévigne —1923 ó 1924— ni la pretendida *Jacob Boehme* ni ningún otro film real o imaginario pudo ser proyectado en dicho *studio* porque aún no existía como tal. Por aquellas fechas, la "salle de quartier" del 10 de la "Rue des Ursulines" era todavía el muy popular "Coquet Cinema" hasta que en 1925 lo cogiera Armand Tallier para transformarlo en el "Studio", que no abriría sus puertas hasta el 21 de enero de 1926[25].

Sin embargo, no será provechoso en esta ocasión, el sumarse al club de lo que el propio Hitchcock denominó con sorna "Amigos de la verosimilitud" porque se corre el riesgo de perderse las buenas intenciones que seguramente guiaban a Boileau y Narcejac cuando intentaron fabular una quimera cinematográfica y filosófica idónea de la que poder hacer descender ese fantasma óntico de Madeleine Gévigne; fantasma que acabaría consumando Alfred Hitchcock en la propia textura del cine. Lo que hay que destacar, de entrada, es que el dramatis personae de *Jacob Boehme* sí es histórico, si, como todo parece indicar, este Boehme con crisis místicas es un alter ego de Jacobo Böhme, uno de los representantes de la teosofía alemana luterana[26]. Un repaso somero a alguno de los temas, actitudes e ideas que Boileau y Narcejac debieron recordar del corpus filosófico del zapatero silesio Böhm nos aproximaría al dilema metafísico de Flavières: la nada eterna, el abismo del ser, los opuestos luz/tinieblas, naturaleza/espiritu, odio/amor, la imagen de lo divino y la caida del hombre. Debidamente secularizados es fácil detectarlos en *D'entre les morts*/ *Vértigo*.

25. CHENEBAULT, Cristophe y Marie Gaussel, *Guide des cinémas à Paris*; Syros Alternatives, Paris, 1992, p. 108.

26. Jacob Böhme (1575-1624). Autor, entre otras, de las siguientes obras: *Aurora Naciente* (1612), *Los tres principios de la esencia divina* (1619), *La triple vida del hombre* (1619-20), *Psycología vera (1620), La encarnación de Cristo* (1620), *Sex puncta theosofica* (1620), *Sex puncta mystica* (1620), *Mysterium pansophicum* (1620), *De signatura rerum* (1622), *Theoscopia* (1622),y *Mysterium magnum* (1623). Pertenecía al grupo de teólogos y místicos reformistas, donde le precedieron Felipe Melanchton, Sebastián Franck o Valentín Weigel.

Cuando los dos escritores galos idearon el film *Jacob Boehme* estaban pensando, además de (o a la vez que) en las implicaciones psico-filosóficas del sujeto modelo —recuérdese: un profeta del abismo como "objeto puro de melancolia", un "gran especulante del misterio", un inspector abismático de "la nada y su dialéctica circular"[27]— en las imágenes del expresionismo cinematográfico alemán y en la intepretación plastica y psicológica que hicieron algunos de sus directores de los mitos literarios románticos, principalmente del "doppelgänger" y del conflicto "faústico" (ninguno de ellos, se dirá, y con razón, es ajeno a *Vértigo*, sólo que la crítica suele vincularlos a la película a través de asociaciones más lejanas y caminos comarcales que no pasan por rastrear el texto base, de donde yo parto). No se podrá negar que esa secuencia tipo que describe Gévigne nos es familiar; que al leerla volvemos a visionar ese rostro, el de Emil Jannins, el de Conrad Veidt, el de Werner Krauss o el de Alfred Abel etc; que no podía habernos facilitado ni a Flavières ni a nosotros mejor atajo: una coartada visual. Antes de que el ex-policia —y ahora "inspector abismático"— conozca físicamente a Madeleine y, por ende, antes de que el lector pueda guiarse focalmente, planea sobre la diégesis una fantasmagoría muy aproximada de la mujer que el industrial se ha propuesto crear; una fantasmagoría que se ancla para regir y manipular —enrareciéndola— la percepción de lo que bajo especie única resulta ser un monstruo de dos mujeres solapadas —el recuerdo de la verdadera señora de Gévigne y de su impostora— fundidas en un personaje ensamblado y contorneado psíquicamente por Gévigne: la tal "Madeleine" (tras conocerla, Flavières aún tiene que cavilar un tiempo hasta ajustar este nombre "doliente" con la idea previa que se había fabricado de ella: "Madeleine, oui, c'etait un prénom fait pour elle" [p. 31]). Lo que consigue Gévigne es que Flavières la recuerde antes de verla. (Y nosotros).

Su condición de creatura injertada viene acentuada por el hecho de que Gévigne utiliza para su caracterización a un modelo masculino, siendo el resultado—Madeleine— femenino. No quiere ésto decir que Madeleine sea una creatura asexuada (del todo imposible en la encarnación de Kim Novak, aunque no diría lo mismo de la opción Vera Miles, sin duda menos carnal y más "vanished lady", más pictórica, más gótica), pero también se convendrá en que excede la sexualidad para culminar en un ideal femenino inaprehensible y turbador que participa de universales como el sentimiento de enajenación que Gévigne vislumbra en el recuerdo del actor alemán y Boileau y Narcejac en el inventario expresionista. Aunque prefieren inventar su propia película, no cabe duda de que conocían suficientemente el catálogo. En las temporadas de 1923 y 1924, a las que correspondería la apócrifa *Jacob Boehme*, se estrenaron películas con las que la fábula de *D'entre les morts* y

27. REGUERA, Isidoro, "Jacob Böhme: La razón melancólica", *El Urogallo*, 67, 1991, pp. 16-23.

Vértigo sintoniza en más de un punto. Por ejemplo *Mikael* (1924) de Carl Th. Dreyer. Esta historia del pintor enamorado de su modelo inevitablemente nos remite no sólo al Flavières aficionado del Louvre y pintor ocasional, no sólo al narrador que interfiere con disquisiciones pictóricas sino, más de lleno, al Fergusson que realiza operaciones obsesivas de sutura entre pintura y realidad confeccionando el fantasma de Madeleine y al director de cine que fija sus dos perfiles como dos retratos en dos películas que se encierran en una sola como una moneda de dos caras.

Orlacs Haende (*Las manos de Orlac*; Robert Wiene, 1924): no se olvide que el patético final de *D'entre les morts* consiste en que Flavières, con sus propias manos pero empujado por una voluntad extraña estrangula a Renée Sourange y que a Fergusson se le escapa entre el arco de sus brazos y empujada por un reflejo incontrolable Judy Barton, abismada hacia la muerte (¿De la que procede? En la novela; Flavières se despide del cadáver de Renée murmurando un bellísimo "Je t'attendrai" que indica que él aguardará con naturalidad el que ella regresa otra vez de donde una vez ya regresó: de entre los muertos, aunque es ese momento es difícil determinar cuál de los dos se siente más cadaver).

De ambos asuntos han hecho algunos ensayistas trasuntos de *Vértigo*, adjudicándoles sus correlatos literarios. Así, respecto a la fatalidad pictórica, Eugenio Trías señaló *El retrato ovalado* de Edgar Allan Poe (*The oval portrait*) como "una de las claves que deben tenerse en cuenta"[28] y sobre la neurosis no menos fatídica que conduce a la destrucción de lo amado, el mismo Trías apuntó vehementemente a *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1817) de E.T.A. Hoffmann, "obra literaria que de forma directa y sin mediación prefigura enteramente *Vértigo*"[29]. Pero yo diría que resuena antes, en la escena final de *D'entre les morts*. Cuando Flavières coge por el cuello a Renée, se vuelve completamente fuera de sí desesperado ante la imposibilidad de conocer la verdad sobre Madeleine/Renée y su relacción amorosa. La angustia se agudiza al ir afixiando la vida de quien puede desvelarla y al ir mezclando en el acto criminal odio y amor:

> Un amour qui a ressemblé à une tapisserie merveilleuse: à l'endroit, il racontait une légende extraordinaire; à l'envers... je ne se pais... je ne veux pas savoir... Mais quand je t'ai tenue dans mes bras, quand j'ai senti que tu serais la seule femme de ma vie... Madeleine... c'etait cela, l'endroit... Et nos promenades... tu te rappelles?... La campaigne pleine de fleurs... Le Louvre... le pays perdú... Madeleine!... Je t'e en prie... Dis-mois la verité. (p. 186)

28. Op. cit., p. 101.
29. Op. cit., p. 106.

Nathanael, el enamorado en el relato de Hoffmann, sufre de una manera súbita—mediante una trampa óptica servida por los gemelos del doctor Coppelius— una interferencia análoga entre la imagen de su anterior mujer, la muñeca Olimpia y su actual prometida, Clara. Nathanael se ve dividido entre la resurreción de Olimpia y la presencia de Clara, sin posibilidad alguna de discernimiento del anverso y reverso (o del pasado y presente) del objeto de su deseo:

> Sus venas comenzaron a batir con violencia, unas chispas brillaron en sus ojos, y empezó a rugir como un animal feroz. Después dió unas volteretas, riendo a carcajadas y diciendo:
>
> – ¡Muñeca hermosa! ¡Baila alegremente!... ¡Alegremente, hermosa muñeca!
>
> Luego cogió violentamente a Clara, y quiso echarla por encima de la galería..."[30]

A propósito del instrumento óptico de los gemelos, en la escena del Marigny en *D'entre les morts*, unos gemelos nacarados de teatro juegan un papel importante como objeto tensional. Los gemelos aparecen en manos de Flavières como la posibilidad de una cercanía casi táctil entre él y Madeleine, acomodados en localidades distanciadas, pero renuncia a ello por pudor y, quizá, por miedo de atravesar la idea que ha concebido de esta mujer. Prefiere un encuadre más general que retrase el contacto físico, una mirada oblicua, aparentemente involuntaria que no le comprometa. Si en *El hombre de la arena*, los gemelos son casi una linterna mágica, una fantasmagoría, en *D'entre les morts* son un tabú y una metáfora de la impotencia que le provoca la tenaza del miedo. En ambos casos se resalta que lo que está al otro lado de la lente no es inocuo:

> Je dois avoir l'air idiot", songeait Flavières. Il faisait semblant de jouer distraitement avec ses petites jumelles de nacre et cherchait à paraître important et blasé, mais il ne pouvait se décider à porter les jumelles à ses yeux pour regarder Madelaine.
>
> (...)
>
> Flavières en frissonna de dégoût. Honteusement, du coin de l'oeil, il chercha Madeleine.
>
> (...)
>
> Flavières faillit braquer ses jumelles, mais son voisin remua d'un air excédé; il baissa la tête, glissa ses jumelles dans sa poche, à petit gestes. A l'entreacte, il partirait.(p. 28-29)

30. *Obras maestras de la novela corta II*; Ediciones del Arce, Madrid, 1970 (pp. 249-297), p. 295.

Volviendo a las asociaciones cinematográficas a las que nos induce *Vértigo*, aún podría traer a colación un ejemplo próximo en fechas a los ya citados: *Phantom*[31], de Murnau (*El nuevo Fantomas*, 1923), sobre la novela de Gerhart Hauptmann. En ella se relata la historia de Lorenz Lubota (Alfred Abel, otro buen candidato al papel de Boehme), ex-presidiario y mal escritor que acaba enamorándose subsidiariamente de Melitta, la hija de una supuesta baronesa, porque se parece a su primer y verdadero amor, Verónika Harlan. Tanto la Harlan como Melitta estaban interpretados por la misma actriz: Lya de Putti.

En definitiva: Madeleine pre-existe para nosotros y para Flavières gracias al troquel de *Jacob Boehme* en cuanto es inventada como sedimento de los estilemas expresionistas. Al ser el lector consciente de este modelo, Boileau y Narcejac, cual doctores Coppelius, lo interponen delante de su fruición del texto con el objetivo de hacer emerger a Madeleine mediante proyección, dotándola de una ontología frágil e invocándola como una creatura atravesada por una luz pretérita. De esta manera, el truco —casi un *gimmick*—, la quimera ingeniada por Boileau y Narcejac, no sólo queda justificada sino que convierte al cine en la metáfora de la muerte, aunque habría que puntualizar —con Jean Cocteau— que se trata de "la muerte en acción:" eso ya es *Vértigo*.

3.2 ¿Alguna noticia de la esposa de Mr. John Julius Angerstein?

Una segunda intervención de la representación cinematográfica se responsabiliza, digamos a modo de rima interna al relato, de desencadenar la acción trágica de la segunda parte de *D'entre les morts*. Si en la primera, la evocación preambular de un fantasma cinematográfico había condicionado la clausura de la percepción posterior y global del personaje de Madeleine, en la segunda una imagen registrada por el cine —y nada más y nada menos que en el seno del código documental, patentado como embajador de lo real, de lo existente— provoca una anagnórisis —o un principio de anagnórisis— en Flavières: la recuperación del fantasma de Madeleine. No obstante, la agnición —aquello que "indica un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio", según la definición de Aristóteles[32]— se presentará complicada para el protagonista, como se verá, y tardará en resolverse si es que concedemos que se resuelve. Esta agnición hará de la fabula que se plantea en *D'entre*

31. BERRIATUA, Luciano, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana*; Filmoteca Española, n.º 7, Madrid, 1990, pp. 191-219.

32. *Poética de Aristóteles*; (Traducción de Valentín García Yebra), Gredos, Madrid, 1974, capit. 11, p. 164.

les morts una "fábula compleja y trágica"[33], de acuerdo a la clasificación de fábulas que se realiza en la *Poética*. Sigamos, paso a paso, el proceso trágico de Flavières, en el que mediará determinantemente el cine anotado a pie de foto por la pintura.

Un encadenamientos de "lances patéticos", impelirán a un peripatético Flavières a abandonarse al flujo indiscriminado de imágenes de un cinema parisino con el único fin de "matar" el tiempo. Después de que ha sabido a un mismo tiempo que su amigo Gévigne murió ametrallado por los alemanes en la carretera de Le Mans (Hitchcock, por su parte, preferirá matar a Gavin Elster cinematográficamente, por elisión), que la tumba de Madeleine en el cementerio de Saint-Ouen ha sido profanada (luego su espíritu está en condiciones de transmigrar... al cine) y que, por prescripción facultativa, su inmediato destino es un sanatorio mental de Niza "Il entra dans un cinéma. Peu lui importait le programme. Il cherchait simplement à oublier sa visite à Ballard, les questions de Ballard (p. 117).

Las primeras imágenes del programa no parecen contener más que un material documental bélico propio de la situación:

> L'ecran s'ilumina et une tonitruante musique annonca les actualités. *La visite du général de Gaulle à Marseille.* Des uniformes, des drapeaux, des baïonettes, la foule contenue difficilement sur les trottoirs. Des visages saisis en gros plan, la bouche ouverte, criant des acclamations qu'on n'entendait pas. (p. 117-118)

Pero, súbitamente, la información registrada en el documental del cual Flavières es espectador indolente y casi terminal revela un dato que pasará a ser procesado —fotográficamente: selección y ampliación— a tres bandas por el narrador, por Flavières y, subordinamente, por el lector:

> Une femme qui se retournait lentement vers la caméra: on voyait ses yeux très claires, son visage mince qui ressemblait à quelque portrait de Lawrence. Un remous la dérobait soudain, mais Flavières avait eu le temps de la reconnaître. A demi dressé, il avancait vers l'ecran une face terrifiée. (p. 118)

Boileau y Narcejac hacen retornar a Madeleine de la muerte del cine; vuelven a accionarla y nos encontramos con otra quimera cinematográfica: el código documental certificaría la presencia de un fantasma editado junto a un ser histórico que es el mismísimo De Gaulle (claro que, en la superficie del cine, ¿qué no es fantasma? ¿qué no es virtual?). Bien es verdad que, en este caso —cuando el lector todavía es crédulo ante el curso de la narración y permanece inocente a la trama criminal subyacente— Madeleine tiene un estatuto diferente para él que para Flavières. El lector cree que Madeleine ha muerto efectivamente, no tiene razo-

33. Ibidem, capítulos 10 y 11, pp. 162-65.

nes para pensar otra cosa, pero Flavières "estimez que Madeleine pourrait bien revivre, puisque'elle avait surmonté la mort une première fois" (p. 116) (como reencarnación de Pauline Largelac).

En esta escena, Madeleine, deambulando inmortalizada "gratia artis" del documental cinematográfico, es más fantomática para nosotros que para Flavières, conocedor de su naturaleza mutante. Otra muy distinta es la lectura, cuando releemos *D'entre les morts* avisados del revés de la trama. Entonces el lector aprecia el interés y la ironía de Boileau y Narcejac por desrealizar cinemáticamente a Madeleine en sus comparencencias claves, en convertir a su impostora en una actriz de cine como farsante que és —"Flavières avait l'impression de regarder un film mal doublé, avec une petite actrice perdue dans un rôle de vedette"(p. 130)— y en tratar poéticamente la pantalla como lugar abstracto de encuentro, espacio interpuesto, irreal, donde la coincidencia alcanza proporciones trágicas y nos hace pensar en que Madeleine/Renée se puso en Marsella a tiro de cámara con el deseo y la corazonada de ser reconocida por Flavières en cualquier sala oscura. Es decir, que quería hacer de su "primer plano" un mensaje. Trías, respecto a *Vértigo*, también consideró el efecto de lo que él llama "la segunda película", aquélla generada por el desvelamiento de la "lógica inflexible de la celada" y, en su ambivalencia, valora la posibilidad de que Judy, "esté poseída por su papel teatral, identificada con Madeleine hasta enajenarse y fundirse en ella (...) enamorada, en tanto que Madeleine, del detective, o Judy, más allá del papel que desempeña, enamorada, en tanto que Judy, la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de San Francisco, de Scotty"[34].

No deja de ser sintomático el que la noche antes de que Madeleine se haga acompañar de Flavières al campanario para representar el suicidio, éste también decida rematar el día en el cine. Es un acto que lo realiza con la misma inercia que su asistencia posterior tras la muerte de Madeleine y también se proyecta un noticiario de complemento con el mismo paisaje de guerra:

> Il echoua dans un cinema du centre, regarda distraitement les actualités. Tojours des troupes, des revues, des cantonnements, des manoeuvres. Les gens, autour de lui, sucaient placidement des bonbons. De tels spectacles n'interessaient plus personne (...) Flavières tomba dans une somnolence harassante, comme un voyageur perdu dans une salle d'attente. (p. 77)

Madeleine/Renée (sólo "Madeleine", para Flavières) quedará incluida y subsumida en una especie de paréntesis marcado por dos sesiones de cine. Y aún podríamos arriesgar más en la interpretación —a sabiendas de que Boileau y Narcejac, con toda seguridad, no arriesgan tanto—: el hecho de que Flavières esté

34. Op. cit., pp. 103-104.

a punto de ser vencido por el sueño (de ser visitado por el arenero de Hoffmann) podría hacernos sospechar que el resto de la narración es producto de ese sueño y Madeleine/Renée su objeto duplicado.

Respecto a *Vértigo* también se ha ensayado una hipótesis extrapolada y equivalente en significado aunque no en extensión puesto que alcanzaría a la práctica totalidad de lo que vemos: los hechos consistirían y quedarían comprimidos en un segmento de "tiempo anodado" (término que tomo prestado a Barthes[35]) de la semi conciencia de un Scottie igualmente suspendido físicamente sobre el abismo; es decir, que la película que sucede ante nuestros ojos sería una descompresión de aquella que, en una unidad indeterminada de tiempo transcurre, en la mente raptada del acrófobo, no como un recuerdo convencional sino como un recuerdo inventado, marcado por la presunción de muerte y simbolizado por el fantasma de Madeleine.

En este orden de cosas, el crítico Danny Peary, además de constatar lo evidente, que Scottie "has certainly withdrawn into a dreamlike state" y que tanto la tonalidades crómatica como musical resultas por Robert Burks (director de fotografía) y Bernard Hermann (autor del "score") respectivamente fantomatizan la pantalla "as if it were a series of events intepreted by the tormented Scottie while in the aforementioned dream state y una vez que we have left the conscious world", sugiere que, "To be precise *Vértigo* is not a dream but a mystifyng story of a man who while hanging on a collapsing drainpipe enters an existence between life and death"[36]. Para Jacques Gerstenkorn (fundador de la revista de cine francesa *Vertigo*), la doble caida que enmarca la película —la inicial del colega de Scottie y la final de Judy— componen una rima interna y un "jeux d'échos" que presenta la virtualidad de poner en suspenso al resto de la narración al habérsele sido transferido la cualidad de segmento de un círculo, de una eternidad: "Dans l' ultime scène de *Vertigo*, Scottie assiste impuissant à la chute de Judy, écho assourdi d'une autre chute qui ouvre le récit. Il faut cependant ajouter que cette double chute (narrative et diégétique) rappelle ágalement la chute de Madeleine et le rêve de

35. BARTHES, Roland, *La Cámara lúcida. Notas sobre fotografía*; Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, p. 167.

36. *Cult Movies. A hundred ways to find the reel thing*; Vermillion, Londres, 1982, p. 376. Peary, por cierto, se toma la molestia de citar algunos fragmentos de la edición inglesa de la novela, aunque me temo se equivoca con el nombre de la sosias literaria de la Madeleine cinematográfica llamándola Pauline: "In the novel in which *Vértigo* is based, the ex-detective gives Pauline, the Madeleine counterpart, the nickname of Eurydice" (Ibidem). Peary confunde a la —también— Madeleine de la novela con su antepasada Pauline Largelac. (Este lapsus nos hace sospechar que la trama de Gévigne traspasó el texto hasta contagiar a los críticos y exégetas venideros).

Scottie, comme si la chute, dans Vertigo, n'était qu'un éternel retour, en même temps qu'un aller simple pour l'eternité"[37].

En esta última consideración de Gerstenkorn diríase que parafrasea a Rohmer y Chabrol cuando, intepretando la "metafísica latente" del cine de Hitchcok animan a una lectura subyacente de los fetiches significantes, lectura que concluye en la revelación de una estructura geométrico-poética común a varias peliculas del director (lástima que, por fechas, Rohmer y Chabrol no llegaran al análisis de *Vértigo*, en la que hubieran visto la ratificación de sus ideas): "Se trata pues de seguir adelante, de no contentarse con descubrir cierto fetichismo de las situaciones y de los objetos, sino de buscar la relación que une esas situaciones o incluso esos objetos. Hay que volver hacia las esencias más puras de la figura y del nombre (...) Materialicemos pues la idea de cambio bajo la forma de una referencia, de un vaivén. Crucemos esa recta con un círculo, turbemos esa inercia con un movimiento giratorio"[38]. Gerstenkorn y los dos cineastas franceses estarían de acuerdo es que es el retorno, el círculo una figura constituyente de la dramaturgia de Hitchcock y paradigmáticamente la de *Vértigo*.

Podríamos remontar fílmicamente el mito "ovalado" —"framed"— de Pauline/Carlotta/Madeline a dos antecedentes cinematográficos en los cuales la estructura fictiva onírica está enunciada explicitamente o queda expuesta al posibilismo re-interpretativo. Se trata de dos películas que datan —qué casualidad— del mismo año: *The woman in the window*[39] (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944) y *Laura*[40] (Otto Preminger, 1944). En el primer caso, la mujer del cuadro, Alice (Joan Bennet) y todo el "plot" que genera la irrupción su personaje envolviendo al profesor Richard Vanley (Edward G. Robinson) y con él al espectador acabará marcado narrativamente como un lapsus oniríco, como una ficción enmascarada en la ficción[41], aunque ciertas huellas se encuentren intranquilizadoramente a ambos

37. GERSTENKORN, Jacques, *La métaphore au cinéma*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, p. 63.

38. Citados por André Bazin en Op. cit. p. 187.

39. El concepto de "window", en este caso ni se ajusta al de la traducción "cuadro" ni se reduce literalmente al de "ventana". "Window" disfruta de un campo semántico amplio que permite extenderlo a la idea de lo que está enmarcado y de lo que se puede visionar en el interior de un marco —lo que ya le presupone a lo enmarcado un valor añadido, una excepcionalidad, una singularidad, incluso un misterio—. Este "Window" de Lang —puesto que el relato original de J. H. Wallis en que esta basada la película se titulaba *Once off Guard*— se encontraría muy próximo en sentido al de "window" en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) de Hitchcock, donde se presenta figurado como metáfora de la pantalla cinematográfica.

40. *Screenplay* de Jay Dratier, Samuel Hoffestein y Betty Reinhardt sobre la novela homónima de Vera Caspary.

41. Vid. BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1991, pp. 56-58.

lados del cuadro. En *Laura* no se enseñará el envés del truco, sirviendo, en cambio, la opción de permuta de sentido al espectador en lo que vendrá a ser una especie de posibilidad interactiva. La narración está pautada de forma que el fantasma de Laura pueda producirse. No se sanciona esta posibilidad, pero tampoco se desautoriza: ¿Es Laura (Gene Tierney) sólo un sueño del teniente Mark McPherson (Dana Andrews)? Cuando menos, nada dice que no. De hecho, en el caso de *Laura*, Preminger mantuvo narrativamente una "dreamlike quality"[42] acorde con la primera idea de su productor Darryl F. Zanuck ("Twenty Century Fox") que era convertir la acción en en sueño de MacPherson. Incluso se llegó a rodar la secuencia en que éste despierta, pero no fue incluida en las copias.

En ambas películas, el umbral —el requisito— para ingresar en la ficción re-alimentada es el acto de "caer" en el sueño, puesto en escena de forma similar: el protagonista se duerme en un sillón de una casa o establecimiento ajeno (véase como la trampa está fuera y es continua amenaza de lo doméstico). Descubriremos con posterioridad a los acontecimientos que Vanley se ha adormilado en el Club leyendo un ejemplar de *El cantar de los cantares* y que esta lectura, mezclada con el deslumbramiento que le ha producido un cuadro visto en una galería cercana y con las bebidas espirituosas de la sobremesa le ha hecho crear la pesadilla. Cuando McPherson cede al sueño —del que supuestamente se espabila— Laura aparece y la acción se desencadena. Flavières, hundido en una butaca de cine, es susceptible de estar en el mismo trance que Vanley o que su colega de profesión McPherson y "en trance" de animar a su mujer del cuadro.

Pero volvamos al punto en que, por el contrario, nuestro protagonista intenta "despertarse" de lo que parece una ensoñación: el sueño del cine. Flavières tendrá que tomarse un tiempo para descodificar en su fuero interno este mensaje de Renée, "la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de Marsella" y rescatada por el cinematógrafo. Su reaparición es una imagen fugaz que la mirada excitada de Flavières no tiene tiempo ni de congelar pero se mantendrá en su retina lo mínimo para incoar la agnición y reclamar un segundo visionado y hasta un tercero. En el proceso de identificación de la mujer del documental, el narrador incluye una pista iconográfica que, justificada por la afición pictórica del ex-policía, facilita al lector la focalización haciéndola cómplice de su competencia personal en este campo cultural. Se trata de una suerte de juego de "veo-veo": resulta que la mujer de la película se parece a un retrato de Lawrence.

La referencia, como antes con *Vértigo*, está muy bien orientada por Boileau y Narcejac. No se trata de ningún retrato en concreto; como en el caso del cine

42. Peary, Op. cit., p. 202.

expresionista, en que los autores no comprometieron las imágenes de ninguna película reconocible, al remontarse ahora a la escuela retratista inglesa del XVIII, sólo les interesa imaginar un ejemplo. También a nosotros nos es lícito el hacerlo. Al fin y al cabo, el narrador pretende eso literalmente: que pensemos en esa mujer como en un modelo de Thomas Lawrence[43]. Pues bien, se me ocurre uno que a Boileau y Narcejac les quedaba tan cerca como a Flavières, un cuadro de Lawrence expuesto en el Louvre: *M. John Argestein y esposa*[44].Y pienso en Lady Angerstein como modelo para la sosias de Madeleine por caracteres como su cabellera plateada y bien recogida y su rostro iluminado. Aunque también sería el figurín perfecto para Pauline Largelac. Lo que, en cualquier caso, parece que creó escuela fue la peluquería de damas como Lady Angerstein. El principal "punto de fuga" de la

43. Thomas Lawrence (Bristol, 1769- Londres, 1830). Contemporáneo de otros retratistas de la misma escuela como Reynolds, Gainsborough (1727-1788) —cuya retrato de Lady Sheffield (1786), por cierto, inspiraría la Lady Lyndon de Kubrick (*Barry Lindon*, 1975)— o Rommey (Vid. DE SANTI, Pier Marco, "La cultura planetaria degli apolidi: Kubrick", en *Cinema e pittura. Art Dossier*, n.º 16, Giunti, Firenze, pp. 58-61). Lawrence pertenece a la escuela de pintores ingleses que tomó el relevo de la generación, por ejemplo, de William Hogarth (1697-1764), a quien es pertinente traer a colación por una cierta y curiosa asociación que ahora explicaré: de la obra de Hogarth es recordada sobre todo la serie titulada *The Rake's progress* (1733-1735), compuesta por 8 piezas grabadas o *plates* que relatan algunos episodios de la vida del "caballero a la moda" Tom Rakewell. La octava y última de esas piezas lleva el epígrafe *Bedlam. Plate 8* y muestra el ingreso de Rakewell en el manicomio de Bedlam (Moorfields, Inglaterra). En el grabado se puede ver al caballero semidesnudo, rapado, apresado de pies y manos y rodeado de otros inquilinos de la institución, dementes y lunáticos. En 1946, el director americano Mark Robson dirigió para la R.K.O. la película *Bedlam*, que según sus propios créditos iniciales —los cuales presentan como fondo la serie citada—, fue sugerida concretamente por este grabado de Hogarth (*screenplay* de Carlos Keith y Mark Robson). Lo interesante es que el arranque de esta película guarda una evidente similitud con la secuencia inicial de *Vértigo*. Los planos de apertura de *Bedlam* muestran a un tipo pendiente de la cornisa de un edificio. El primero de los planos es un plano general con *travelling* en avance y el segundo ya es un contraplano corto picado sobre el tipo que hace esfuerzos sobre humanos para agarrarse. Este segundo plano es muy parecido al de Scottie en el inicio de *Vértigo*. La acción de Bedlam transcurre en el Londres de 1761 y el personaje referido es un tal Colby, poeta tenido por lunático, medio protegido por Lord Mortimeer pero odiado por Sims, el siniestro boticario del St. Mary's Bethelem Asylum (Boris Karloff). Sims organizará el asesinato de Colby que consistirá en dejarlo escapar aparentemente del "Asylum" —un manicomio, como el de Bedlam— pero atacarlo cuando esté a punto de conseguirlo. Colby caerá al vacío con resultado de muerte cuando un guardian del Asylum le pisa las manos que le aferraban a la cornisa.

44. Aunque Boileau y Narcejac, a la búsqueda de un prototipo pictórico idóneo, podían haber aludido a otro retrato de mismo fondo del Louvre. Pienso en el retrato que Tomas Gainsborough realizó a Lady Gertrude Alston. También hubiera sido buena candidata: Lady Gertrude, vestida de azul cobalto, tocada con toquilla de encaje negro y capa de seda blanca, aparece figurada sobre un bosque sombrío, romántico, cuya penumbra sólo es abierta por un punto de luz que proviene del fondo. Diríase que se encuentra posando en el Bosque de sequoias de *Vértigo*. Sabemos que Gainsborough la pintó de noche, sin otra iluminación que la luz de las velas.

caracterización de la secuencia Pauline/Carlotta/Madeleine es el cierre de su peinado: el moño (le chignon).

"Le chignon prenait forme, renforcé, soutenu par trop d'epingles" (p. 160). Así relata el narrador la emergencia del moño ante un Flavières de estirpe frankensteiniana. O cómo espera ansioso, días después, que ella salga de la peluquería: "Madeleine sortit. Elle sembla surgir du trottoir, comme une apparition. Elle était tête nue, les cheveux noués sur le nuque et délicatement teints au henne..." *(p. 173)*. Flavières, claro, reconoce el acabado retroactivamente puesto que ve el retrato de Pauline después que Madeleine ha desaparecido —"Le coiffure était celle de Madeleine" (p. 88)— pero Fergusson puede completar el anverso y el reverso del peinado en el primer seguimiento de Madeleine al Museo y con Fergusson el espectador, quien está sometido a un proceso de construcción del fantasma paralaleo al del protagonista.

Para Boileau y Narcejac el moño, la cabellera es pintura. Alcanzaría, como mucho, el volumen y la tridimensionalidad de la escultura, pero no dejaría de ser una estructura estática, "lacada" —nunca mejor dicho— cuya incidencia psicológica en Flavières no se hace visible, no se representa. Hitchcock y Saul Basss, no contradiciendo la consideración anterior, aplican al dibujo de la cabellera anudada en la nuca una vuelta de tuerca representacional y semiótica. El moño, tansformado en fetiche óptico reversible —se ve y te ve—, en "fondo de ojo", depurado como ornamento, alcanzará autonomía semántica, icónica y cinematográfica mediante una intervención cinética. Hitchcock siempre se pone en el lugar del espectador —aquí Fergusson y nosotros— y no podía desprovechar la oportunidad de asomarse/nos a través de ese moño pintado o esculpido, igual que imitando la rotación circular de un espectador en torno a *El Beso* de Rodín, su escultura preferida, pudo coreografiar —la intuición se debe a Spoto[45]— alguna de las "secuencias-beso" más hermosas de su filmografía, entre las que ocuparía un lugar en la cumbre ese beso centrípeto que Scottie y Judy se dan a través del tiempo y del espacio.

El moño de Madeleine, en definitiva, en *Vértigo* ya no es pintura ni escultura sino puro cine, con efectos secundarios. Ese moño será metáfora del abismo y de la delineación del vértigo. Hitchcock y Bass jalonarán la narración con otras versiones del moños metamorfoseados en ojo —secuencia créditos—, en banda de Moebius —créditos y affiche diseñado por Saul Bass—, en sección de una sequoya —metáfora natural del abismo temporal, escultura silvestre de las edades concéntricas, bosque de sequoyas como cementerio del tiempo, en "rac-

45. Op. cit., p. 397.

cord" con el cementerio humano que ella acaba de visitar— o en dédalo de escaleras. Este moño siniestro, abisal, está fundado para la historia de la mirada en *Vértigo* y volverá a formarse en la nuca de Marnie, en la de la madre de Norman o en el desagüe de la ducha de su poco recomendable Motel.

La pictorización en *Vértigo*[46] no es inmotivada y sería aconsejable cotejarla con el tono de comentario pictórico que continuamente desliza el narrador de *D'entre les morts* (comentarismo que no dudaría en identificar con algunas digresiones al respecto provinientes de narradores de Poe). No se trata ya únicamente de datos de la personalidad de Madeleine Givors, quien —según su posterior marido y homicida— estudiaba pintura en Roma antes de convertirse en una de esas esposas parisinas a la que le falta tiempo para todo, o de su remedo Renée Sourange, la cual afirma pintar sólo en los ratos de ocio, o de Flavières, *amateur* de la pintura en general (préstese atención a cómo en *Vértigo* está eximido de esta cualidad, que se transfiere a la diseñadora Migde Wood, de una manera fatal, pues en un momento crítico para Scottie ella cortocircuita involuntariamente su proceso sentimental, pictórico y fantomático al posar para un autoretrato con la vestimenta de Carlotta Valdés) sino que la pintura es una forma de configuración de la ficción que se narra, incluidos sus agentes.

La ficción en la novela y en la película quedarán fijadas como una "ficción oval", Flavières/Fergusson como su "autor" y Madeleine será su "mujer del cuadro". Esta pictorización —un "ovalización", por seguir el adjetivo de Poe— será traducida en la película *Vértigo* como escenificación dominante del objeto de deseo, escenificación –composición visual— inferida de la focalización de Scottie. La mirada de Flavières, en el palco del Marigny, instaurará en la novela el "enmarcado" de la ficción por pregnancia con el estatus estético concedido por la narración a Madeleine:

> Dans le pénombre dorée, elle se détachait à la manière d'un portrait. Des bijoux scintillaient sur elle, à son cou, à ses oreilles. Ses yeux aussai paraissaient lumineux. Elle écoutait, le visage incliné, immobile comme ces inconnues admirées, au passage, dans les musées, la Joconde, la Belle Ferronière... Elle portait sur la nuque une savante torsade de cheveaux où couraient des reflets acajou. Mme. Gévigne
>
> (...)

46. Vid. TRIAS, Op. cit., pp. 97-102; COMPANY y Sánchez Biosca, Op. cit., pp. 48-49 y CASTRO DE PAZ, José Luis, "Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión (a propósito de una secuencia de *Vértigo)*", en GONZALEZ REQUENA, Jesús (Comp.), *El análisis cinematográfico. Teoría y Práctica del análisis de la secuencia*; Editorial Complutense, Madrid, 1995, pp. 254-269.

> Il ne manquait qu'une signature, au coin du tableau, et Flavières, une seconde, crut lavoir, en petites lettres rouges: R. F...Roger Flavières. (pp. 28-29)

Flavières, tras la muerte de Madeleine Gévigne, encontrará pronto el espejo en que volver a admirarla: un autoretrato al óleo de su bisabuela Pauline Lagerlac —también pintora—, que se conservaba en el domicilio conyugal de la Avenida Kléber junto a otras obras extrañas salidas de la paleta de la propia Madeleine:

> Au-dessus de la chimenée, il y avait le portrait d'une jeunne femme dont le cou, un peu frêle, s'ornait d'un collier jaune, aux grains allongés: le portrait de Pauline Lagerlac. La coiffure était celle de Madeleine. Mais le vissage, élégamment tourmenté, exprimait une sorte d'absence à la fois poignante et exténuée, comme si l'âme se fût meurtrie contre quelque obstacle connu d'elle seule.(p. 88)

A diferencia de Fergusson, Flavières no tiene la oportunidad de ver proyectado el retrato de la antepasada sobre la figura viva de Madeleine, como sí la tendrá aquél, en el Museo de la Legión de Honor, con el cuadro de Carlotta Valdés. Flavières tiene que proyectar a Pauline sobre su recuerdo de la que ya está supuestamente muerta y sobre los supuestos antecedentes en que le puso Gévigne en su entrevista: "Madeleine demeure des heures entières en contemplation devant ce tableau, comme si elle était fascinée. Mais il y a mieux: je l'ai suprise, il y a quelque temps, alors qu'elle avait posé ce tableau sur le table du salon, à côté d'un miroir. Elle avait mis le collier à son cou, et elle essayait de se coiffer à la facon du portrait" (p.18). Sin duda, la opción de Hitchcock se adapta a las posibilidades espectatoriales del cine, permitiéndosele al espectador participar activamente en la fusión entre Carlotta y Madeleine.

A lo largo de la novela, la imagen de Madeleine que Flavières va "iluminando" en su recamara atravesará varios formatos: el grabado, la pintura y la escultura:

> ...un livre de Kipling, inoubliable: *La Lumière qui s'enteint...*[47] Sur la première page, il y avait une gravure représentant une fillete et un garconnet. Ils étaint penchés sur un revolver. Et une absurde phrase, qui avait tojuours le don de l'émouvoir jusqu'aux larmes, lui revenait: C'etait le Barralong qui faisait route vers l'Afrique australe... La fillette habillée de noir, il en était sûr, maintenant, resemblait à Madeleine...(p. 42)

La reconstrucción que Flavières quiere hacer de Madeleine es cirugía "plastica" en un sentido que casi podríamos calificar de siléptico (literalmente: desea el

47. Referencia a la primera narración larga de Kipling titulada *The light that failed*, publicada en enero de 1891, en el *Hippicott's Monthly Magazine* (Philadelphia).

modelado directo; desea ser el escultor que da forma con sus propias manos a la masa y figuradamente: aspira a imitar un canon estético, a imitar los modelos sublimes)[48] y, que, en su complejidad psicológica, supone la consecución obsesiva de lo que Gerstenkorn denomina "programme métaphorique"[49] de Scottie. Véase cómo se esfuerza en rectificar la fisiognomía de Renée pasando del pincel al cincel:

> Il désirait seulement reconstruire cette noble et pudique masse de cheveaux qui donnait au portrait de Madeleine la grace sereine d'un Vinci. Les oreiles, dégagées, montraient maintenant leur délicat dessin. Le front retrouvait sa courbe, son modelé. Flavières se pencha pour achever son ouvrage. Il lissa le noeud serré des tresses, lui conféra, d'un coup de peigne, uns souplesse, une onctuosité dont il corrigea aussitôt la sensualité. Il fallait modeler une tête de statue, à la fois fine et froide. Il placa une dernière épingle et se redressa, cherchant en face de lui, dans la glace, le nouveau visage. Ah! Ce visage! Il le voyait enfin, tel que Gévigne le lui avait dépeint si souvent. Il n'y avait plus, à la surface de la glace, touchée de biais par une lame dejour et brillante comme une aquarelle. (p. 160-161)

Eric Rohmer, en su espléndida crítica de *Vértigo* titulada "L'helice et l'Idée"[50], llegaba incluso más lejos, incluyendo a esta película en una "tríptico arquitectónico" junto a *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) y *The man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1955):

> *Vertigo* m'apparait donc comme le troisième volet d'un triptyque (...) Ces trois films sont des films d'architecture. D'abord par la abondance que nous rencontrons, en tous trois, de motifs architecturaux, au sens propre de term. Ici, toute la première part demi-heure est même una sorte de documentaire sur le décor urbaine de San Francisco. La toile de fond nous est fournie par un certain

48. Es inevitable referir, dentro del cine, otro caso de patología/paranoia amorosa y de fantomización conectable perfectamente con *Vértigo*. Se trata, por supuesto, del caso de Archibaldo de La Cruz, en la película de Luis Buñuel *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955). En ella, Archibaldo especula sexual, fetichista y afectivamente entre la mujer Lavinia y la mujer reconstruida y remedada, la Lavinia-maniquí de cera (forma de escultura y por lo tanto, como el retrato, procedimiemto performativo). Ambas son objeto de su pulsión y deseo. La conexión de Hitchcock con Buñuel es mucho más honda que lo que aquí he apuntado refiriéndome tan sólo a *Ensayo de un crimen*, pero sin alejarnos mucho más, también podemos asociar *Vértigo* a la otra película de lo que, por ejemplo Victor Fuentes (Vid. *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1993) llama "díptico sadiano" de Buñuel: *Él* (1952-1953), en la que —a mayor coincidencia— el protagonista, Francisco Galván de Montemayor, intentará arrojar a su amante, Gloria, desde un campanario.

49. GERSTENKORN, Op. cit., p. 99.

50. *Cahiers du cinema*, 93, pp. 48-50.

> nombre de demeures style 1900 sur lesquels l'objetif de la caméra aime à se reposer, de la même facon qu'elle se'etait reposée jadis, dans *La Man au collet*[51], sur les sites de la Cote d'Azur. Leur raison d'être immédiate, pragmatique, est qu'elles créent une impression de dépaysement dans le temps. Elles symbolisent ce passé vers lequel se tournent les regards du detective, en même temps que ceux de la folle supposée.

Esta observación de Rohmer ratifica la idea apuntada en el apartado anterior de que Hitchcock trabajó para "edificar" *Vértigo* con "tableaux" claves, que diseñó una "toile de fond" que fuera no sólo indicativa para el desarrollo de la acción sino significativa para el alcance de su dimensión dramática y poética, uno de cuyos ejes principales es la fractura temporal. Esa arquitectura europeizante de San Francisco será el signo de este abismo.

Un asunto interesante —al igual que el del sexo de las fantasmagorías, ya apuntado— es el del cromatismo de las mismas. Los dos iconos cinematográficos que nos son servidos en la novela como referente de Madeleine son dos primeros planos en blanco y negro, uno extraído de una película expresionista alemana y otro de un noticiario. Frente al color, código que pasa por inscribir más datos de lo real (lo deíctico) y de lo diurno, la fotografía en blanco y negro parece demostrar más capacidad para la abstracción y la vigilia. Madeleine es, en la (sub)conciencia de Flavières, fundamentalmente una creatura recordada, luminosa, de cualidad onírica. Y el color de los sueños para Flavières es el acuñado por la escala de grises del cine, según confiesa en una conversación con Madeleine, precisamente camino de El Louvre, donde, por cierto, no pasaran de las primeras salas en las que se recrean arcanos paisajes y "ruines énigmatiques autour desquelles flottait une odeur de cire" (p. 65) (la impresión de "dépaysement dans le temps" que decía Rohmer):

> A deux heures, il l'attendait place de l'Etoile. Elle était toujours exacte au rendez-vous.
>
> – Tiens, dit-il, vous êtes en noir, aujourd'hui.
>
> – J'aime beaucoup le noir, avoua-t-elle. Si je m'ecoutais, je ne porterais que du noir.
>
> – Pourquoi? C'est lugubre, le noir.
>
> – Mais non. Au contraire, cela donne de l'importance à tout ce qu'on pense. On est bien obligé de se prendre au sérieux.

51. *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955).

– Alors, si vous portiez du bleu, ou du vert?

– Je ne sais pas. J'aurais l'impression d'être un ruisseau ou un peuplier... Quand j'etaits petite, je croyais que les couleurs possédaient un pouvoir magique... C'est pourquoi j'ai voulu peindre.

Elle lui prit le bras, de ce geste plein d'abandon qui le bouleversait de tendresse.

– Moi aussi, dit-il, j'ai essayé de peindre. Mais je dessine mal.

– Que'est-ce que ca peut faire? C'est la couleur qui compte.

– J'aimerais voir vos toiles.

– Oh! Elles ne valent pas grand-chose. Elles ne ressemblent à rien. Ce sont des rêves... Es-ce que vous rêvez en couleurs?

– Non. Je ne vois que du gris... comme au cinéma.(pp. 62-63)

Con la excepción de sus ojos —azules— Madeleine recorre la escala de grises para culminar en el negro: pelo negro y traje negro. Su rostro es un mapa de claroscuros desde la primera fijación óptica de Flavières en el teatro:

Il retrouvait sans peine le visage de Madeleine, ses chevaux noirs, discrètement passés au henné; il s'attardait aux yeux très bleus, si clairs qu'ils ne semblaient pas vivre, qu'ils ne pouvaient sans doute exprimer aucune paasion. Les joues se creusaient sous les pommetees saillantes, abritaient un creux d'ombre qui ne manquait pas de langeur. La bouche était mince, à peine fardée, une bouche de fillette rêveuse(p. 30-31)

Entonces —la pregunta es obvia— ¿Por qué Hitchcock la ve en color?[52] Si para la Madeleine de la novela en el pasado los colores tuvieron otro significado,

52. Muy curiosa, verdaderamente curiosa la apreciación al respecto de uno de los críticos de guardia del "rotativo gráfico semanal" *Dígame*, quien finalizaba su crítica del estreno en Madrid de *Vértigo* con la siguiente afirmación: "Y la fotografía en color es de calidad, aunque con un asunto así sobraba el colorido" (?). Por cierto, que no tienen desperdicio algunas de las reseñas y gacetillas con que fue recepcionada la película en su estreno español. No me resisto a reproducir dos de ellas, el texto de la inserción publicitaria en prensa para el estreno en Ávila — "Hitchcock, el extraordinario director norteamericano, creador de un nuevo cine de aventuras, policiaco, el CINE SICOLÓGICO... el mago del suspense... el hombre que enerva al espectador con dudas, con pesquisas angustiosas, en logradísimos climas de terror vuelve a Ávila en *De entre los muertos*, estrenada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con el título de *Vértigo* y que le mereció el premio al mejor director... es una película de técnica inigualable en atrevidísimos movimientos de cámara, pero difícil en su concepción enmarañada y misteriosa" (Vid. GARCÍA FERNANDEZ, Emilio C., *Avila y el Cine. Historia, documentos y filmografía*, Tomo I, Diputación provincial de Ávila-Instituto Gran Duque de Alba, Ávila, 1995,

la Madeleine de la película está significada por los colores de ese pasado (por uno de ellos: el verde). Si a la primera le gustaba imaginar que los colores "qui se touchent, qui se mangent, qui se boivent, qui vous pénetrent totalement" y que los seres se confunden con los colores que los iluminan, "ces insectes qui se confondent avec la feuille qui les supporte y ces poissons qui ressemblent à des coraux" (p. 63), la segunda, en consecuencia, no tiene otra consistencia ni razón de ser que ser color. Color, no obstante, sin brillo; color atenuado, brumoso, cerúleo: muerto. Esta tonalidad no rebaja ni un ápice la condición de ensoñación diurna que tiene *Vértigo*. Muy al contrario, la mantiene y además la imbrica con el sueño de la muerte "en acción". Los colores que Hitchcock le saca a Madelaine provienen de la reanimación de un cadaver en blanco y negro.

A la postre de estas consideraciones, me resta describir los resultados del segundo y tercer visionado del noticiario por comprobar si Flavières culmina o no su agnagnórisis vía cinematográfica. Acudamos al texto:

> Non, ce n'était pas elle... Flavières était resté à la deuxième séance; il s'était obligé à regarder froidement l'ecran; il avait attendu l'apparition du visage, toute son attention concentrée, prête à capter et à retenir l'image. El l'image avait surgi, l'espace d'une seconde...
>
> (...)
>
> Il revint le soir. Tant pis, il prendrait le train du lendemain... Et le soir, il fit une découverte: l'homme dont le visage, en plan rapproché, précédait celui de l'inconnue, était visiblement avect elle; mari ou amant. Il l'accompagnait....
>
> (...)
>
> Flavières s'amusait seulement à reconstruire l'image du film; il y avait si longtemps qu'il n'avait pas cédé à sa manie de raisonner...
>
> (...)
>
> Quant à cette ressemblance... Eh bien, oui, cette femme ressemblait un peu à Madeleine. Et alors?... La belle affaire! Était ce une raison pour être bouleversé?(p. 119-120)

Flavières iniciará la busqueda de esas razones. Flavières procede a una tarea analitica, detectivesca: es ahora un detective de la imagen empeñado en recom-

p. 244)— y el de la ficha de censura de "FILMOR-CINE", que le clavó un 3: "El accidente que sufre un comisario de policia durante la persecución de un malhechor, se traduce en un desequilibrio nervioso que le aparta de sus actividades profesionales. Y entonces surge el problema sentimental, cuyo desenlace es sorprendente. Pese a su magnífica dirección e interpretación, la película no alcanza la fuerza y calidad de otras producciones del mismo género. Morbosidad de ambiente, violencias y ligereza de costumbres, con insinuación de unas relaciones peligrosas" (Ficha 980-20-7-59).

poner el cuerpo (fantasmal) del delito. Ya no es un espectador pasivo; sino activo, apelado e implicado. Es un espectador crítico que observa el texto de la proyección como un mensaje cifrado. Como si se aplicara a sí mismo cierta discrección y displicina policiaca propia de su abandonado empleo no dará por cerrado el caso —no ratificará el reconocimiento absoluto del rostro de Madeleine, no clausurara la agnición— pero obrará en consecuencia de las pistas visualizadas. Llevado de los "visos", del "élan", emprenderá el viaje a Marsella para atender la llamada del mensaje y hacer coincidir su plantilla de mujer con la provista por las precarias imágenes fílmadas.

Para acabar, sobre los cánones dictados por el estagirita, en los que me he apoyado a la hora de tratar la anagnórisis, aún me gustaría detenerme en determinar qué tipo de agnición supondría el reconocimiento a través del cine que propone *D'entre les morts*. Vaya por delante que la extrapolación de los tipos es difícil e impreciso, pero lo intentaré. El tipo de agnición de que es sujeto Flavières es complejo y por lo menos se articularía sobre dos especies de las catalogadas por Aristóteles y por este orden: la tercera, "que se produce por el recuerdo, cuando uno al ver, se da cuenta" y la cuarta, "que procede de un silogismo"[53].

En la primera etapa de la secuencia agnitiva, Flavières opera reconstruyendo el recuerdo: "Flavières se contractait, essayait de comparer le souvenir récent (el recuerdo del primer visionado del noticiario) au souvenir ancien (su recuerdo primordial de Madeleine)" (p. 119) —no olvidemos la interferencia del modelo femenino de Lawrence, aunque esté cruzada con el objetivo de modelar el recuerdo del lector más que el de Flavières— y en la segunda ya operará asociativamente; ya procesa datos documentales no fictivos inscritos —en la película— alineados con la presencia de Madeleine, o sea, de la mujer que ya ha asumido identificar como tal. A partir de este momento interpreta esos datos —realmente un conjunto, una escenografía: un hombre y un hotel en la Marsella visitada por De Gaulle— como extraídos de una realidad comprobable que viene a garantizarle la existencia análoga de Madeleine en el mismo plano de realidad. El procedimiento me parece en gran medida silogístico: Si Marsella, De Gaulle, el Hotel Astoria y el hombre existen (más seguridad acerca de los dos primeros que de los dos segundos) y Madeleine figura junto a todos ellos, Madeleine existe y es comprobable. Una vez más la quimera inventada por Boileau y Narcejac nos llevaría a reflexiones metacinematográficas en cuanto a que en virtud del montaje, todo lo que aparece editado participa de un mismo grado y supuesto de *imitatio*, es decir de ilusión de realidad, de "realia" fantomatizada.

53. Op. cit., pp. 184-185.

Siguiendo la tabla Aristótélica, nos encontraríamos, en cambio, con que la agnición conclusiva de *Vértigo*, el descubrimiento, mediante el reconocimiento del collar, de que Judy es la misma persona que "su" anterior Madeleine —descubrimiento que también se produce en *D'entre les morts* pero sin más valor que el de una sospecha sin resistencia— sería de la especie de las "menos artísticas y usadas por la incompetencia", una agnición por "señales adquiridas fuera del cuerpo"; es decir, "como los collares o como en la Tiro mediante una cestilla"[54]. De todas formas, esta aplicación de la tabla de la *Poética* no ha de hacernos pensar que ese reconocimiento es simple o pueril. Nada más lejos, ya que el mecanismo asociativo que dispara el apercibimiento del collar reproducirá en *Vértigo*, de nuevo, un mecanismo de agnición silogística, además, en este caso, complicado con una operación metafórica puesto que —como señala Gerstenkorn— en paralelo, Scottie producirá "la lien métaphorique" entre una secuencia de objetos: "Scottie n'étant pas pour rien un ex-policier reconverti en détective privé, il fait immédiatement le lien (métaphorique) entre le portrait de Carlotta, la bijou porté par Madeleine (héritière de Carlotta, comme Elster avait pris soin de le lui préciser) et le pendentif de Judy... châine associative exploitant la propriété de transitivité de la relation métaphorique (si *z* ressemble à *x* et *x* à *y*, alors *z* ressemble à *y*) qui prend dans le texte filmique la forme d'un fulgurant montage subjectif restituiant le choc de Scottie"[55].

Me acabo de referir a la agnición conclusiva con no ser la más importante. Al decir conclusiva me refiero a técnica, a la que atañe a la conclusión del "caso" policíaco, del "MacGuffin" (en *D'entre les morts*, la solución del caso no viene facilitada por una agnición de él sino por una confesión de ella), porque la agnición que yo considero más importante en *Vértigo*, aquella estimulada por el cruce casual entre Fergusson y una vulgar dependienta de Kansas en Grant Avenue —una de aquellas "manchas de tiempo" de que hablaba el poeta Wordsworth—, consistirá poco más que en un impulso y permanecerá sólo alimentada por el misterio y por la obsesión de Scottie en prorrogar su ilusión rectora. Se trata de una agnición irresoluble, que sólo admitirá la solución parcial de descubrir que una farsante en connivencia con un amigo, representando el papel de una mujer oculta, se transformó ante los ojos de un tercero —Fergusson— en otra mujer que era el monstruo de un eterno. El fantasma de esa mujer, el fantasma de Madeleine quedará intacto, sellado; y el cierre del "caso" detectivesco no proveerá de consuelo a John "Scottie" Fergusson. Su vértigo será sustituido por una suerte de horror, en el sentido que le atribuye Roland Barthes al horror del espectador enamorado: "El

54. Op. cit., capit. 16, p. 183.

55. GERSTENKORN, Op. cit., p. 100.

horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla"[56].

Los mecanismos internos de esta agnición sostenida por pura inoculación son inefables y —en lo que nos incumbe como espectadores— materia reservada cinematográfica. Pero esta especie o subespecie agnitiva ya no la pudo predecir Aristóteles, si acaso el "cineasta" Platón, que imaginó un espectador condenado a contemplar copias sombrías de los modelos mayores.

Y recuérdese que, para Flavières, Madeleine "ne pesait plus qu'une ombre à son bras" (p. 67).

4. Conclusión

Considero a *D'entre les morts* y a *Vértigo* una secuencia, dos estados de un texto en continuidad. Si *D'entre les morts* imaginaba al cine como una naturaleza metafórica de Madeleine, se diría que Hitchcock, en *Vértigo*, legitima y fija esa naturaleza, convirtiendo a Madeleine en carne de cine y al cine en un formato sintáctico y poético de la ficción romántica, en el óvalo donde se inscriben sus fantasmas. Si para Boileau y Narcejac, la imagen cinematográfica era un recurso intertextual y analógico para Hitchcock es la superficie misma, es el discurso neto, es ya el referente adherido, que diría Barthes: "la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre"[57]. Los materiales de Hitchcock ya no son prestados sino que trata con en primera instancia con la misma "fotogenia del alma", en término de Lotte H. Eisner[58]. De esta forma, *Vértigo* supone, también, una fábula sobre el cine como fenómeno esencialmente idealista porque la especulación cinematográfica "sigue planteando y explorando aquellos problemas de realidad, percepción, significado y conciencia que constituyen un aspecto vital de nuestra herencia literaria del romanticismo"[59].

[5. Un segundo final

Si todo en esta historia parece duplicado —dos novelistas, dos mujeres y, como se verá, dos finales y dos versiones— no será impertinente, tras habernos

56. BARTHES, Op. cit., p. 161.

57. Ibidem, p. 33.

58. *La pantalla demoniaca*; Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1988, p. 123.

59. McCONNELL, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*; Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 12.

ocupado de la "carpintería" dramatúrgica que convirtió la denostada novela en la idolatrada película, una coda para aportar alguna noticia de última hora al respecto. Tan a última que el presente trabajo ya estaba cerrado, pero nada nos impide reabrirlo, como el ex-policia reabre el "caso" de aquella primera mujer muerta a la vista de su doble. La comparación, además, tiene su sentido. Veamos: afortunadamente, el re-estreno mundial en 1997 de una versión restaurada de *Vértigo*[60] ("versión"/resurreccion que por su pulcritud y rigor morfológicos conduce de una manera turbadora y reveladora al "original" —desfigurado entre los muertos hasta la fecha, incluido el re-estreno de 1984—, lo que en cierto modo reproduce en esta última peripecia de la textura de la película la fábula que contiene en su espacio interior) ha ayudado también a restaurar en parte la visión de la novela y la consideración de sus autores como teóricos y prácticos de una transformación interna del género policiaco. Así, Christian-Marc Bosséno, en un folleto publicado por la revista francesa *Vértigo*[61] con motivo del estreno de la nueva copia en París y bajo el título de "Vertigo de A à V", reconocía en su artículo dedicado a la letra "D" —"D comme Deuil", lo subtituló— que en "*D'entre les morts*, Alec Coppel et Samuel Taylor, los scénarites, ont gardé l'essential (l'envoutement, la filature, le clocher, le double), en ajoutant l'episode de la fausse noyade, indispensable à ce mythe d'Orphée revisité, et en retranchant curieusement une très belle idée, que les auteurs avaient sans doute voulu souffler à Hitchcock: dans le livre, c'est au cinéma, en regardant distraitement des actualités sur la visite de De Gaulle à Marseille, que le détective croit revoir pour la première fois, sur l'ecran d'une scène de foule, la femme tombée du clocher".

Igualmente la filiación Órfica de la fábula vendrá a ser advertida en la novela por Bill Krohn, en *Cahiers du cinema*, que va aún más lejos al afirmar que hasta

60. Delicadísimo trabajo de reconstrucción del campo visual (1: 1, 85/Vistavisión), cromatismo y sonido originales realizado para la Universal por Robert A. Harris y James C. Katz sobre película de 70 m/m y banda sonora en estéreo-digital (DTS). Yo he visionado una copia que respetaba todas estos requisitos de la restauración en el cine L'Arlequin de París, donde se estrenó "en exclusivité" el 5 de marzo de 1997. En Londrés se estrenó el 25 de abril. Por las mismas fechas y distribuida por Carles Balagué se presentó en España, en un único cine de Barcelona, en el que, al finalizar su metraje, se proyectaba en vídeo el famoso "otro final" de *Vértigo*, el que recoge un posterior encuentro, tras los hechos, entre Madge y Scottie y la noticia radiofónica de la demanda de extradición de Gavin Elster (Vid. CASAS, Quim, "*Vértigo*: restauración y doble final", *Dirigido por*, 256,1997, p. 97 y KROHN, Bill, "L'autre fin de *Vertigo*", *Cahiers du cinema*, 511, 1997, p. 26)

61. Hay que recordar que en España, y concretamente en Galicia, se creó otra revista homónima —*Vértigo. Revista de cine*— en diciembre de 1991 auspiciada por el Ayuntamiento de de La Coruña y el Ateneo de A Coruña. En varios de sus números pueden encontrarse artículos dedicados a la película —por ejemplo "El delirio de la mirada" de José Luis Castro de Paz, en el n.º 2 (marzo, 1992)— y, en general, está inspirada por una vertigofilia militante.

ella llega vía Cocteau: "Que la vision furtive du plan divin refusé à Scottie vienne sous la forme d'une voix à la radio, ne peut que nous rappeler qu'*Orphée* de Jean Cocteau fut la principale source d'inspiration cinématographique du roman *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac, dont *Vertigo* est l'adaptation"[62]. Peter Wollen, en *Sight and Sound*, investigará, precisamente, en el posicionamiento teórico y práctico de Boileau y Narcejac ante el "roman policier" a través de su estudio monográfico homónimo; describirá su alineación final al misterio (incluso al "uncanny") frente al suspense — "The way forward, Boileau-Narcejac concluded, was to change the nature of the problem. The old intellectual-puzzle type of plot, once the mainstay of the detective, was long outmoded, as the genre had begun to focus first on suspense and then on the psychology of the victim. Boileau-Narcejac proposed that the puzzle to be solved should now be a metaphysical one, so to speak: one which could not be unravelled simply by fact-finding and reasoning, but which involved elements which were profoundly «enigmatic and inaccesible to reason»"— y su consciencia de estar apelando a Hitchcock desde el momento de la escritura —" *Vertigo* was so close to Hitchcock's heart precisely because Boileau-Narcejac had been able to understand the historical logic of his development as an artist, as he too moved towards fusing the detective story with the mistery tale (...) Vértigo soon leaves the detective history behind, taking us instead into the realms of the uncanny"[63]—.

La actual digitalización de los fantasmas de *Vértigo* le ha procurado a la película —y en qué pocas ocasiones la mención a la piel que encierra el término adquiere tal pertinencia poética, en qué pocas ocasiones ha logrado el cine densar una metáfora más dramática de su propia naturaleza dérmica— una segunda vida, a la vez que ha permitido, a quien quiera verlo, descubrir en la novela *D'entre les morts* datos analógicos de su fantomatización.]

62. KROHN, Art. cit.

63. "Compulsion", *Sight and sound*, Abril, 1997, pp. 14-16.

CONTENIDOS:

PRIMERA PARTE: Teoría.
Pedro Santana Martínez

1) Introducción. Narratología, métodos e interpretación 11

2) Esbozo de una caracterización semántica de la narrativa de ficción 15

3) El estado de la cuestión: narratología, semántica formal, teoría del texto y lingüística cognitiva 29

4) La semántica formal y sus alternativas 39

5) Hacia una narratología alternativa 51

6) Aspectos cognoscitivos de la ficción 71

7) Nota sobre tipología textual y teoría de los géneros 119

SEGUNDA PARTE: Estudios

1) De *Apocalypse Now* a *Heart of Darkness:* Un viaje entre dos mundos de ficción. José Díaz Cuesta 129

2) Cómo, qué y por qué entendemos al leer: Salinger y su *Pretty Mouth and Green my Eyes.* Rosario Hernando Manzanares 141

3) La ficción oval. Representación del fantasma en *D'entre les morts* y *Vértigo.* Bernardo Sánchez Salas 161

UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA