RETÓRICA Y TEXTO



COORDINADORES:

ANTONIO RUIZ CASTELLANOS

ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ

JUAN SÁEZ DURÁN

SERVICIO DE PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

RETÓRICA
Y
TEXTO

Coordinadores:
Antonio Ruiz Castellanos
Antonia Viñez Sánchez
Juan Sáez Durán

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
1998

Retórica y texto / [III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación]; coordinadores Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez, Juan Sáez Durán. -- Cádiz : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1998. -- p.

ISBN 84-7786-629-5

1. Retórica-Congresos. 2. Análisis del discurso narrativo-Congresos. I. Ruiz Castellanos, Antonio, coord. II.Viñez Sánchez, Antonia, coord. III. Sáez Durán, Juan, coord. IV. Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (3°.1995.Cádiz). V. Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. III. Título.

82.085:061.3

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

I.S.B.N.: 84-7786-629-5
Depósito Legal: CA-623/98

Imprime: Servicio de Autoedición e Impresión
C I T I Universidad de Cádiz

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

CONFERENCIAS Y PONENCIAS

ALBALADEJO, TOMÁS: "Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna)"..... 3

ALBERTE GONZÁLEZ, ANTONIO Y ROCA BAREA, ELVIRA: "El estudio de las artes predicatorias *status quaestionis*"..... 15

CABALLERO LÓPEZ, JOSÉ ANTONIO: "Elio Aristides y la retórica en tiempos de la Segunda Sofística"..... 21

FERRÉS I PRATS, JOAN: "Televisión y seducción"..... 29

GARCÍA MORILLA, ANTONIO: "La modalidad en el cine: algunas cuestiones sobre la traducción subtitulada"..... 39

GUIJARRO MORALES, JOSÉ LUIS: "¿Personas dialogantes o diálogos personalizantes?"..... 47

KLINKENBERG, JEAN-MARIE: "Retórica de la argumentación y retórica de las figuras. ¿Hermanas o enemigas?"..... 61

LENS TUERO, JESÚS: "El *Diario del Primer Viaje* de Colón y la retórica grecorromana"..... 79

L'HUILLIER, MARIE-CLAUDE: "Des mots pour le lire: Les *Panegyriques Gaulois* et la constitution d'une mémoire active"..... 85

PARAÍSO ALMANSA, ISABEL: "Teoría psicoanalítica de la caricatura"..... 97

RUIZ CASTELLANOS, ANTONIO: "Horacio, *Sermones* 2.1. Análisis conversacional"..... 105

SÁEZ DURÁN, JUAN: "Composición y estructura del párrafo en textos didácticos castellanos del siglo XIII: *Libro de los doze sabios*"..... 125

VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO: "Verdad y narración en el discurso histórico"..... 133

VÍÑEZ SÁNCHEZ, ANTONIA: "El texto medieval como problema"..... 145

COMUNICACIONES

AGUILERA LINDE, MAURICIO: "Retórica darvinista en *Jude the Obscure*"..... 153

AMAR RODRÍGUEZ, VÍCTOR MANUEL: "El personaje fílmico a través del diálogo"..... 156

ARANZABE PÉREZ, IMELDA: "La retórica clásica en la obra de Fray Juan González de Mendoza"..... 160

ARCONADA CARRO, CARLOS: "El tema de la moralidad en Boccaccio: el 'vir bonus'"..... 163

ARENAS CRUZ, MARÍA ELENA: "La literatura argumentativa: un género olvidado" 166

BAENA GALLÉ, VIOLETA Mª: "Retórica del efecto y simbolismo negativo de la realidad en *La Statue de sel* de Albert Memmi" 170

BARCHINO PÉREZ, MATÍAS: "Retórica y escritura autobiográfica en el ámbito hispánico (siglos XVI y XVII)" 173

BAREA, PEDRO: "La ficción del espacio interpersonal mediante el sonido, como construcción retórica" 178

BARRANCO, JULIO E., CUADRA, F. JAVIER DE LA Y LOSCERTALES, FELICIDAD: "El eslogan como prototipo de texto persuasivo en publicidad" 183

BARROSO ASENJO, PORFIRIO: "Retórica y Ética" 187

BARROSO VÁZQUEZ, Mª DOLORES: "Lenguaje e imagen: las fuentes impresas de la arquitectura efímera gaditana" 193

BOCANEGRA VALLE, ANA Mª: "Aproximación al texto científico-técnico dentro del aula IFE. Análisis de un derrotero" 200

BRIOSO SANTOS, HÉCTOR: "La elaboración de repertorios de metáforas en los estudios del Siglo de Oro: el ejemplo de las águilas" 204

CAGIGAS BALCAZA, ÁNGEL: "Psicoanalés" 208

CALVO GONZÁLEZ, JOSÉ: "*Iudex Suspectus*. Semionarrativa y retórica de la imagen" 212

CARMONA GONZÁLEZ, ÁNGELES: "La represión como figura retórica en la novela del siglo XIX" 216

CEPEDELLO BOISO, JOSÉ: "El influjo *ideológico* en la retórica de Jovellanos" 219

CHIVITE DE LEÓN, Mª JOSÉ: "El detective intertextual" 222

COCA RAMÍREZ, FÁTIMA: "La realización afectiva de la *persuasio* como determinante en la definición de un género híbrido del teatro del siglo XVIII" 227

DÍAZ HORMIGO, MARÍA TADEA: "Para una revisión de los conceptos praguenses *tema* y *rema*" 231

ESTIL·LES FARRÉ, JUAN EMILIO: "*Cronografía* y *cronotopo*: la reflexión teórica sobre el espacio en el tiempo" 235

ETXEBARRÍA AROSTEGUI, MAITENA: "Retórica y texto jurídico" 239

FLORES RUBIO, JOSÉ ANTONIO: "El arte de resumir: aproximación a la *peroratio* en la retórica antigua" 244

GARCÍA CASTILLO, PABLO: El modelo platónico del orador en el *vir bonus* de Quintiliano 247

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO: "Densidad retórica y creatividad" 250

GARCIA SEMPERE, MARINELA: "Sobre sonetos prologales en el primer Renacimiento español"..... 253

GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, MARIO: "La ditología sinonímica en Cervantes"..... 260

GIL-ALBARELLOS PÉREZ PEDRERO, SUSANA: "Algunos apuntes comparativos éntre el *Ars poetica* de Horacio y la interpretación de los poetas en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano"..... 267

GÓMEZ ALONSO, JUAN CARLOS: "Retórica e hipertexto: hacia la didáctica del siglo XXI"..... 270

GÓMEZ TORRES, ANA: "La tópica del *introito*: función técnica del prólogo dramático en el teatro contemporáneo"..... 273

GONZÁLEZ LÓPEZ, BEATRIZ: "La enumeración como recurso descriptivo en *Los sueños* de Quevedo"..... 276

GORDÓN PERAL, MªDOLORES Y RUHSTALLER, STEFAN: "El español coloquial en los textos publicitarios"..... 281

GUILLÉN DE LA NAVA, MANUEL: "El esquema Gorgiano y Fray Antonio de Guevara"..... 284

GUZMÁN ARMARIO, FRANCISCO JAVIER: "Aproximación histórica a la *Gratiarum Actio* de Ausonio"..... 289

HERNÁNDEZ MARCOS, MAXIMILIANO: "Estética y retórica en el siglo XVIII. El caso Baumgarten"..... 293

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, ANTONIO: "Retórica clásica, mito y transgresión"..... 296

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, DOMINGO: "Hegel sobre la metáfora. Unas notas sobre Hegel y Derrida"..... 299

INFANTE REJANO, ALICIA: "Análisis semántico-pragmático del discurso en el texto humorístico"..... 305

INFANTE REJANO, EDUARDO: "Aspectos psicosociales de la comunicación persuasiva: el lenguaje de las sectas coercitivas"..... 309

JIMÉNEZ GIL, PATRICIA Y LOSCERTALES, FELICIDAD: "Una mujer habla de mujeres: Lola Álvarez en 'Los Reporteros'"..... 315

JURADO MORALES, JOSÉ: "*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite: un texto complejo"..... 320

JUVIÑÁ VALENZUELA, Mª MAGDALENA: "La herencia retórica y lingüística en los trabajos lexicográficos. La cuestión problemática del fenómeno de la ironía"..... 323

LARA RUIZ-GRANADOS, PILAR: "Poesía y publicidad en la sociedad contemporánea"..... 326

LEIVA FERNÁNDEZ, MARÍA JOSÉ: "Retórica y texto surrealista"..... 329

LEÓN SENDRA, ANTONIO R. Y SERRANO REYES, JESÚS L.: "El uso de la retórica en *The*

House of Fame de G. Chaucer" 332

LLANOS GARCÍA, JESÚS: "La retórica clásica en la literatura de la Inglaterra Tudor y Estuardo" 339

LÓPEZ FOLGADO, VICENTE: "Ecos de colonización discursiva: objetivos del ACD" 342

LÓPEZ RODRÍGUEZ, ROSA MARÍA: "El discurso histórico-literario después de la retórica" 347

LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU, RAFAEL: "La importancia en el proceso textual de las denominadas 'partículas modales' en la lengua alemana" 350

LOSCERTALES, FELICIDAD, GUIL, ANA, NÚÑEZ, TRINIDAD Y MARTÍNEZ-PAIS, FELICIDAD: "Los diálogos en el cine como manifestación de estereotipos. La figura del docente" 353

LOSEY LEÓN, Mª ARACELI: "*A Little Piece of Ivory*: equilibrio orgánico, lenguaje-acción en la narrativa austeniana" 357

MAÑAS NÚÑEZ, MANUEL: "Retórica y Dialéctica en Lorenzo Valla" 360

MARÍN CALAHORRO, FRANCISCO: "La eficacia persuasiva de la propaganda de José Martí" 364

MARÍN MELLADO, GUADALUPE: "Retórica y poesía neolatina renacentista: comentario de una oda de Benito Arias Montano" 367

MARTÍN PASCUAL, LLÚCIA: "La inclusión de símiles de tema animal en la oratoria cristiana medieval" 373

MARTÍNEZ MORAGA, CONSUELO: "Una recepción ilustrada de la retórica griega: Mayans y Siscar" 378

MEDINA DÍAZ, FRANCISCO JOSÉ Y MARÍN SÁNCHEZ, MANUEL: "Análisis de contenido. Reflexiones sobre el uso de categorías" 383

MESTRE NAVAS, JOSÉ MIGUEL; GUIL BOZAL, ROCÍO, PERALES ALBERT, ALEJANDRO; LOSCERTALES ABRIL, FELICIDAD Y GUIL BOZAL, ANA: "Análisis descriptivo de la publicidad del alcohol y del tabaco en la prensa escrita" 388

MONTES DONCEL, ROSA EUGENIA: "Intertextos líricos renacentistas en la narrativa última de García Márquez" 394

MORALES SÁNCHEZ, ISABEL: "Actualización de la preceptiva decimonónica: la propuesta de Félix Sánchez Casado" 397

MORENO PESTAÑA, JOSÉ LUIS: "Foucault, Habermas y el problema de acción comunicativa" 401

MORILLAS SÁNCHEZ, ROSA: "La poética de Stephen Dobyns en *The Poet as Refugee* y *Communication*" 404

NÚÑEZ, TRINIDAD, LOSCERTALES, FELICIDAD Y MARTÍNEZ PÁIS, FELICIDAD: "El discurso periodístico sobre el rol docente" 407

ORTOLÁ SALAS, FRANCISCO JAVIER: "Aproximación a la retórica bizantina"..... 411

ORTS POVEDA, PALOMA: "La imagen en la presentación de la persona: metáfora y metonimia de la imagen"..... 415

OTERO ALVARADO, Mª TERESA: "Retórica, relaciones públicas y democracia"..... 419

PAREDES DUARTE, MARÍA JESÚS: "Metonimia y elipsis: Algunos casos de coincidencias semánticas y terminológicas"..... 423

PÉREZ CAÑIZARES, PILAR: "La prosa científica como texto artístico: estructura composicional del cap. 89 del tratado Hipocrático *Sobre la dieta*"..... 427

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, ANA SOFÍA: "El concepto de unidad en los *Cuentos del reino secreto* (1982) de José María Merino"..... 431

PINO GONZÁLEZ, EDUARDO DEL: "La retórica escolar y el texto renacentista: a propósito de una epístola inédita del humanista español Juan de Verzosa"..... 435

PIÑERO MORAL, RICARDO: "La retórica como estética de lo apócrifo"..... 439

PORRAS MEDRANO, ADELAIDA: "Mecanismos de creación de una retórica del efecto: *Les Bijoux perdus* de Maurice Barrès"..... 442

PRATA ALVES GOMES, LUÍS MIGUEL: "Metáfora y arte en Ortega y Gasset"..... 446

PULIDO TIRADO, GENARA: "Apuntes sobre la retórica audiovisual y la imagen"..... 450

REY, JUAN: "La publicidad: el cuarto discurso persuasivo"..... 454

RIBAS ALBA, JOSÉ MARÍA: "Homero y la Ley de las XII Tablas: poetas y juristas en la *Ciencia nueva* de Vico"..... 458

RÍOS VICENTE, ENRIQUE: "Martí, máximo comunicador del siglo XIX. Infancia y juventud"..... 462

RIVAS CARMONA, MARÍA DEL MAR: "Mujeres en busca de una identidad propia: estrategias narrativas en novelistas contemporáneas"..... 466

RODRÍGUEZ CENTENO, JUAN CARLOS: "Elementos de retórica en el proceso de creación publicitaria. Un análisis comparativo entre Jacques Durand y Henri Joannis"..... 470

RODRÍGUEZ MORENO, INMACULADA: "*Progymnásmata*. Diferencias y coincidencias entre Teón, Hermógenes y Aftonio"..... 473

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES Y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, FRANCISCO JAVIER: "Teoría fenomenológica de Gastón Bachelard. La imaginación poética"..... 478

ROMO FEITO, FERNANDO: "Algo más sobre la retórica de la paradoja"..... 482

RUBIO SANTANA, JUAN MANUEL: "El discurso lúdico y los medios de comunicación de masas"..... 485

RUIZ CAMPOS, ALBERTO M.: "La escritura especular. Homotextualidad e intertextualidad en la obra de Juan Goytisolo"..... 489

SÁNCHEZ CARMONA, MARÍA ÁNGELA: "Terminología de textos especializados e industrias del lenguaje"..... 493

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, JOSÉ MANUEL: "Literatura y estructura lingüística"..... 496

SÁNCHEZ MANZANO, Mª ASUNCIÓN: "Retórica e ideología: anticiceronianismo y Contrarreforma en Centroeuropa a fines del S. XVI"..... 500

SÁNCHEZ VERA, Mª LOURDES: "Juan Ruiz y los cuentos populares. Dos ejemplos de intertextualidad"..... 504

SANCHIS LLOPIS, JORGE L.: "La *hypókrisis* en la evolución de la oratoria y el teatro griegos del siglo IV a. C"..... 507

SEOANE PARDO, ANTONIO MIGUEL: "La retórica filosófica de Gorgias de Leontini"..... 511

SIERRA DE GRADO, Mª CRISTINA: "Expresiones de tiempo y estructura de la argumentación en el tratado *De prisca medicina* del *Corpus Hippocraticum*"..... 515

TOBÍAS RUBIO, MÁXIMO JOSÉ: "La Ciencia-ficción: ¿Género literario o subliteratura?"..... 519

TORRES SÁNCHEZ, Mª ÁNGELES: "La función lúdica como función comunicativa del lenguaje"..... 523

TÚRREZ AGUIRREZÁBAL, ITZIAR: "Fuentes retóricas de *De la antigüedad y universalidad del Bascuenze* del P. Larramendi"..... 528

UTRERA TORREMOCHA, Mª VICTORIA: "Verdad, ficción y verosimilitud en el mundo clásico"..... 532

VARELA GESTOSO, MÓNICA INÉS: "Los *loci* retóricos en el soneto II de los *Sonetos Sacros* de Quevedo"..... 535

VARO VARO, CARMEN: "Sobre algunas figuras retóricas del área de la antonimia"..... 538

VEGA MADROÑERO, Mª DE LA FE: "La poesía heroica de Quevedo y la Retórica"..... 542

ZAMORA PÉREZ, ELISA CONSTANZA: "Dialogismo y tematización: Tratamiento del héroe. (La figura del Cid en la canción pop y rock)"..... 545

PRESENTACIÓN

Con ésta, hacemos llegar la tercera entrega sobre Retórica[1]. Habiendo reflexionado esta vez sobre las relaciones entre Retórica y Texto, el abanico de posibilidades que pudieran resultar de esta asociación es inimaginable. Un repaso a las Ponencias y Comunicaciones presentadas nos abre un sinfín de planteamientos que, de alguna manera, nos conducen nuevamente al origen.

"Soli homini datum fuit ut loqueretùr", dice Dante Alighieri[2] (*De Vulgari Eloquentia*). Y la vigencia de esa afirmación nos sigue produciendo una infinita curiosidad que cada cual aborda según su particular visión e interés.

Si el marco es el **Texto**, las páginas que siguen nos van a ofrecer, ante todo, la dificultad de establecer límites acotados de definición, que nos demostrará una vez más la necesidad humana de analizar el fenómeno textual como un problema caleidoscópico que adquiere nuevas dimensiones según el modelo a que trate de adecuarse. Una convergencia de esferas muy distintas entre las que los márgenes, más difusos o más nítidos, nos conducen, en ocasiones, a la misma irritación que a Greimas, cuando al hablarnos sobre el "sentido", afirmaba: "Dramatizando un poco, cabría decir que el hablar metalingüístico del hombre es simplemente una serie de mentiras y la comunicación una serie enojosa de incomprensiones"[3].

Pero hay que decir que la inquietud es creativa. Y que con este III Encuentro vuelve a producirse la tarea común de perfilar objetivos, de establecer resultados, de comunicar, en definitiva, nuestra necesidad de saber por qué nos seguimos haciendo las mismas preguntas.

La ciencia actual de la Retórica -así lo explica Lotman- combina acepciones distintas que abarcan desde el enfoque propiamente lingüístico en un nivel suprafrástico a la dimensión social del texto y las relaciones intratextuales en un nivel semiótico. Abarca cuestiones acerca del "texto abierto" y del "texto cerrado", pero, en todo caso, el centro de deliberación es el **Texto**, por antonomasia. Es lo que, en las últimas décadas, desde manuales recientes, se reclama como la necesidad de creación de una **Retórica General Textual** (García Berrio, Pozuelo Yvancos). Una ciencia que equilibre sus partes, no atendiendo tan sólo a la *Elocutio*, sino también a la *Inventio* y a la *Dispositio*. Este reclamo ha de desarrollarse en un marco forzosamente más amplio. En palabras de Pozuelo Yvancos "La Retórica puede actuar como horizonte en el que concretar la necesaria interdisciplinariedad de los estudios humanísticos"[4].

1. Esta publicación recoge las intervenciones del III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación, celebrado en Cádiz del 13 al 15 de diciembre de 1995.
Cada autor es responsable del contenido de su trabajo.

2. *De Vulgari Eloquentia*, I, IV, 1. Edición de M. Gil Esteve y M. Rovira Soler, Madrid, 1997.

3. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, 1973, p. 9

El grupo de Investigación "Retórica, Texto y Comunicación" agradece la colaboración de las Áreas de Teoría de la Literatura, Griego, Latín e Inglés de la Universidad de Cádiz y del Área de Psicología Social de la Universidad de Sevilla, especialmente la de los Profesores J. A. Hernández Guerrero, Mª del C. García Tejera, E. Ramos Jurado, J. Ritoré Ponce, F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez por su asesoramiento y ayuda. Igualmente agradecemos la colaboración de las Profesoras Elsa Vinardel e Isabel Morales García.

BIBLIOGRAFÍA

Greimas, A. J.: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, 1973.
Lotman, I. M.: *La Semiosfera, I, Semiótica de la cultura y del texto, M*adrid, 1996
Pozuelo Yvancos, J. M.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, 1988.

4. J. M. Pozuelo Yvancos: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, 1988, p. 160.

Conferencias y Ponencias

TEXTUALIDAD Y COMUNICACIÓN: PERSISTENCIA Y RENOVACIÓN DEL SISTEMA RETÓRICO (LA *RHETORICA RECEPTA* COMO BASE DE LA RETÓRICA MODERNA)

TOMÁS ALBALADEJO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

I

Al observar las líneas generales del esquema teórico de la retórica a lo largo de los siglos de su desarrollo, nos damos cuenta de que la constitución fundamental del sistema retórico a finales del siglo XX no difiere de la que tenía en Grecia y en Roma en la Antigüedad. Las retóricas de diferentes épocas se parecen entre sí mucho más de lo que un tratado de poética de un periodo determinado se parece a otro de un periodo distinto e incluso del mismo periodo. Esa homogeneidad en la configuración general de la retórica hace de ésta una disciplina en cuyo desarrollo histórico[1] es determinante la persistencia de los principios generales de la comunicación persuasiva.

Este entendimiento de la retórica me ha llevado a elaborar la noción de *rhetorica recepta*[2], con la que he tratado de explicar que el sistema retórico es un sistema histórico que recibimos de la etapa más consolidada de su desarrollo: la representada por el periodo de algo menos de dos siglos de duración en el que están situadas las decisivas aportaciones que son la *Rhetorica ad Herennium*, la obra de teoría retórica de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano, conjunto tripartito para el que la retórica griega, principalmente con la *Retórica* de Aristóteles, es imprescindible base. Es, pues, el sistema retórico latino de origen griego[3] y su representación, lo que, como legado retórico de la Antigüedad, las generaciones posteriores, desde la amplia y a él próxima de los «Rhetores Latini minores»[4] hasta la nuestra, ya en el umbral del siglo XXI, hemos recibido y tenemos como *rhetorica recepta* para nuestra explicación del discurso oratorio, para nuestra elucidación de la influencia comunicativa en los receptores por medio del arte de lenguaje, pero también para nuestra utilización en la creación de discursos. Esto confirma la gran importancia que para la retórica de nuestro tiempo tiene la recuperación del pensamiento histórico, como ha propuesto Antonio García Berrio[5].

Hay suficientes razones para defender la condición sistemática de la retórica. Aron Kibédi-Varga expone que la retórica ofrece una apariencia de sistema y que los tratados

1. Para una síntesis comprehensiva de este desarrollo, véase J. A. Hernández Guerrero y M. del C. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.

2. T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 29.

3. T. Cole, *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991; A. López Eire, *Actualidad de la retórica*, Salamanca, Hespérides, 1995, pp. 9 y ss.

4. C. Halm, *Rhetores Latini minores*, Leipzig, Teubner, 1863 (reimpr., Frankfurt, Minerva, 1964).

5. A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», en: *Estudios de Lingüística*, 2, 1984, pp. 7-59, p. 9

retóricos ofrecen parcializada y sin jerarquizar la disciplina[6] y propone convertir el desarrollo histórico-curricular de la retórica en un sistema, es decir, sistematizar la ordenación pedagógica que los conceptos retóricos presentan en los tratados escritos a lo largo de la historia de la retórica, puesto que ofrecen el desarrollo del proceso de educación retórica pero carecen de sistematismo. Para Kibédi-Varga, la mencionada ordenación didáctica corresponde a la concepción de la retórica como disciplina orientada a la enseñanza de la producción de discursos, mientras que una concepción de la retórica como método crítico-analítico requiere su transformación en sistema[7]. Su propuesta -«our main task should be, and in fact has been for several centuries, to "translate" this *story* into a *system*, to translate this chronology of consecutive activities into a hierarchy of levels»[8]- consiste en organizar el sistema retórico. Se trata de transformar una presentación curricular (*story*) de la retórica, que se encuentra en los tratados que componen la historia de la retórica, en un sistema explícito, pero ese sistema no es una creación artificial, sino que está implícito en los tratados de la disciplina. El sistema retórico subyace en todos los tratados retóricos, aparentemente -pero sólo aparentemente- asistemáticos.

Una reordenación sistemática es lo que han hecho autores como Volkmann o Lausberg[9]. La monumental obra de Lausberg tiene el valor de una sistematización crítica que establece una situación que, lejos de estar cerrada, constituye un estado de la investigación dirigido a su continuación. Es una esforzada y fructífera labor de determinación y explicitación de conceptos y relaciones. Estos grandes tratados sistemáticos de retórica no son construcciones alejadas de la realidad[10], sino que responden a un sistematismo implícito en las obras de retórica, aunque éstas se presenten con una organización que responde antes al desarrollo del aprendizaje de la retórica que a una construcción sistemática de niveles y jerarquía. La presentación sistemática de la retórica no hace otra cosa que reordenar conceptos y relaciones que ya son sistemáticos. Hay que tener en cuenta, además, que, si bien los tratados retóricos pueden seguir un orden no sistemático, en ellos están presentes con frecuencia de manera explícita unas consideraciones plenamente sistemáticas al indicar cuáles son las *partes artis*, las *partes orationis*, los géneros de la causa, los géneros retóricos, los tipos de figuras, etc., aunque la posterior ordenación, exposición y desarrollo de estos conceptos en dichos tratados pueda hacerse atendiendo a criterios propios de la pedagogía retórica. Por otro lado, no hay que olvidar que muchos tratados retóricos muestran una organización plenamente sistemática.

6. A. Kibédi-Varga, «Rhetoric, a Story or a System? A Challenge to Historians of Renaissance Rhetoric», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1983, pp. 84-91, p. 85.

7. *Ibidem*, p. 86.

8. *Ibidem*.

9. R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig, Teubner, 1885, 2ª ed. (reimpr., Olms, Hildesheim, 1987); H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1967-1968, 3 vols. Este planteamiento sistemático se encuentra también en A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, París, Didier, 1970.

10. A. Kibédi-Varga, «L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres», en *Rhetorica*, III, 3, Summer, 1985, pp. 201-221.

En un artículo que, significativamente, abre el primer volumen de la revista de la Sociedad Internacional de Historia de la Retórica, James J. Murphy plantea la problemática de la historia de la retórica, señalando las carencias y los caminos que conviene seguir. Este historiador de la retórica considera que las explicaciones de la retórica de un periodo, de un espacio cultural o de un autor tienen que ser integradas en la comprensión global de la actividad de la retórica[11]. Entiendo que la conducción de las explicaciones retóricas concretas a la globalidad de la retórica es posible gracias a la existencia del sistema retórico, dentro del cual tienen cabida, por el antes mencionado sistematismo implícito, aportaciones retóricas aparentemente dispares.

II

Para el estudio de la persistencia y la renovación del sistema retórico greco-romano, es preciso hacer algunas consideraciones metateóricas. Es necesario, en primer lugar, distinguir entre sistema retórico y modelo retórico.

El *sistema retórico* es el conjunto de relaciones y elementos que subyacen en la realidad de la comunicación retórica, es decir, en la realidad de la producción, emisión y recepción de discursos lingüístico-artísticos persuasivos. El sistema retórico es la organización del hecho retórico[12] y de él forman parte el discurso o texto retórico, el orador, el oyente, el referente y el contexto de la comunicación del discurso, así como el código y el canal[13].

El *modelo retórico* es la representación del sistema retórico, por lo que habrá tantos modelos retóricos como representaciones de aquél se hagan, esto es, tantos como actos científicos de representación del sistema subyacente tengan lugar. Con cada modelo retórico se intenta explicitar bien el sistema retórico en su totalidad, bien una o varias partes del mismo; en este sentido, la explicitación más exhaustiva del sistema retórico sería la ofrecida por el conjunto de modelos retóricos existentes. Algunos de éstos, de acuerdo con lo anteriormente dicho, dan cuenta de la globalidad del sistema, mientras que otros representan uno o varios aspectos o partes del mismo; estos últimos pueden ser conjuntados e incluso superpuestos en aras de una visión o representación plena del sistema.

Así como con los modelos retóricos se representa la realidad de la comunicación retórica, o más exactamente el sistema subyacente de la misma, es posible representar, a su vez, las representaciones de dicha realidad; quiere esto decir que se puede

11. J. J. Murphy, «The Historiography of Rhetoric: Challenges and Opportunities», en *Rhetorica*, I, 1, Spring, 1983, pp. 1-8: «Our task, then, is not simply to comprehend "Quattrocento rhetoric" or "Slavic rhetoric" or "Melanchton's rhetoric", but to grasp all these individual historical phenomena thoroughly enough to understand them not only as unique and time-bound events but also as episodies in a common human endeavor stretching over thousands of years. Rhetoric as a universal human activity has naturally left its records in a wide variety of cultures and languages over thousands of years of civilization.», p. 8.

12. T. Albaladejo, *Retórica*, cit., pp. 43-53.

13. Su composición es similar a la del esquema de la comunicación lingüística, según es presentado por R. Jakobson, «Lingüística y poética», en R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395. Una adaptación de este esquema lingüístico a la comunicación literaria, al hecho literario, en T. Albaladejo y F. Chico Rico, «La Teoría de la Crítica lingüística y formal», en; P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 175-293, p. 176.

construir un modelo de los modelos de explicitación del sistema retórico[14]. Se establece, de este modo, el *metamodelo retórico*, que contiene la *categoría modelo retórico* o *modelo retórico émico* (de acuerdo con la propuesta de Kenneth Pike de la noción de «émico» («emic»), opuesta a la de «ético» («etic») o concreto[15]). Esta categoría es resultado de un proceso de abstracción a partir de los diferentes *modelos retóricos éticos*, es decir, concretos.

En el modelo retórico émico o categoría modelo retórico se encuentran las siguientes categorías:

1) El discurso retórico émico (categoría discurso retórico).

2) El orador émico (categoría orador).

3) El oyente émico (categoría oyente).

Por su parte, el metamodelo retórico está formado por:

1) El modelo retórico émico (categoría modelo retórico).

2) El constructor émico del modelo retórico (categoría constructor del modelo retórico).

3) El destinatario émico del modelo retórico (categoría destinatario del modelo retórico).

Así pues, en el metamodelo están representados los teorizadores retóricos, que en su función de elaboración del modelo retórico actúan con una determinada finalidad, con una idea de lo que debe ser el modelo retórico, con unos conocimientos de otros modelos anteriores, con una conciencia de la situación y de la función de la retórica en la sociedad, etc. Asimismo, están representados aquellos a quienes va dirigido el modelo retórico, que cuentan igualmente con unos conocimientos, con una idea de lo que es la retórica y de cuál es su finalidad, etc. Es de gran interés tener en cuenta también que, en la medida en que forman parte del modelo retórico émico como categorías de éste, también están incluidos en el metamodelo retórico no sólo los discursos retóricos émicos, sino también los oradores émicos y los oyentes émicos, con sus conocimientos, intenciones, fines, concepciones de la retórica y del discurso, actitudes ante la comunicación retórica, etc.

El metamodelo retórico comprende, en la construcción teórica que es el modelo retórico émico, la totalidad de componentes y categorías del sistema retórico, de la realidad de la comunicación retórica, en la medida en que dicho modelo émico es resultado de la conjunción y superposición de los diferentes modelos retóricos existentes. En el metamodelo retórico se da, de este modo, la explicitación de las constantes del sistema, integradas en la categoría fundamental que es el modelo retórico émico; éste tiene una organización plenamente fiel al sistema retórico, con el

14. En T. Albaladejo, «Productores, receptores y procesos en el exterior del modelo de la comunicación lingüística», en *Lexis*, VI, 2, 1982, pp. 203-212, he ofrecido una explicación de la representación de la realidad de la comunicación lingüística, con la categoría que he denominado modelo del modelo de la comunicación lingüística, de su construcción y de su utilización.

15. K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, La Haya-París, Mouton, 1967, 2ª edición revisada, pp. 37-38.

cual se relaciona a través de los modelos retóricos concretos en los que es representado dicho sistema; estos modelos concretos son, a su vez, representados en el mencionado modelo émico. Por consiguiente, el metamodelo retórico se encuentra en condiciones de dar cuenta de las distintas desactivaciones y activaciones de componentes y categorías que han tenido lugar en los modelos retóricos concretos a lo largo de la historia de la retórica, las cuales han sido llevadas a cabo por los constructores de dichos modelos concretos. El modelo retórico émico incluye aquellos componentes y categorías que han estado activados al menos en un modelo retórico.

Del metamodelo retórico forman parte, por medio de su pertenencia al modelo retórico émico, todas las *partes artis* u operaciones retóricas, muchas de las cuales han permanecido desactivadas durante largos periodos: piénsese en la reducción de la retórica a la operación de *elocutio* que se produce en el siglo XVIII[16] (aunque es deudora de los planteamientos de Juan Luis Vives y de Petrus Ramus en el siglo XVI) y persiste hasta hace unas pocas décadas. En esta reducción son desactivadas las operaciones de *inventio*, *dispositio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*, pero ello no quiere decir que estas operaciones desaparezcan o se extingan, ya que se mantiene la posibilidad de su reactivación al formar parte del sistema y, consiguientemente, de la categoría modelo retórico, la cual cuenta con todas las operaciones, incluidas las que son desactivadas. Esas operaciones son objeto de un borrado cultural[17] y gracias al mantenimiento de su silueta teórica, de su huella, en cualquier momento pueden ser restauradas a pesar de su desaparición, temporal por larga que ésta sea. Las operaciones pueden ser borradas, tachadas, pero en el modelo retórico émico, que está implícito, en la medida en que lo está el sistema retórico, en la elaboración de modelos retóricos éticos o concretos, su lugar no es ocupado por nada; no son sustituidas, su puesto permanece vacío, lo cual es testimonio de que allí hay un componente desactivado. Junto a modelos retóricos reducidos, encontramos modelos completos como el de la *Retórica* de Gregorio Mayans, de 1757[18], que contiene las operaciones principales (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*), así como las operaciones de *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*. Por otro lado, hay que tener en cuenta que en Francia, junto a la retórica reducida, en el mismo siglo XVIII hay tratados en los que están presentes dichas tres operaciones principales[19].

Gracias a las categorías constructor émico del modelo retórico y destinatario émico del mismo, en el metamodelo pueden explicarse las causas y circunstancias de las desactivaciones y activaciones, tanto en lo que respecta a las decisiones de los teorizadores retóricos como en lo relativo a las expectativas de los que emplean los

16. G. Genette, «La rhétorique restreinte», en G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 21-40.

17. A. García Berrio, «Il ruolo della retorica nell'analisi / interpretazione dei testi letterari», en *Versus*, 35-36, 1983, pp. 99-154.

18. G. Mayans y Siscar, *Retórica* (Volumen III de sus *Obras completas*, edición de A. Mestre Sanchis), Oliva-Valencia, Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia y Conselleria de Cultura, E. C., 1984. Véase A. Mestre Sanchis, *El mundo intelectual de Mayans*, Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1978; H. Beristáin, «La Retórica de Gregorio Mayáns y Siscar», en *Anuario de Letras*, XXV, 1987, pp. 91-113; J. Pérez Magallón, *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1991, pp. 102 y ss.; D. P. Abbott, «Mayans' *Rhetórica* and the Search for a Spanish Rhetoric», en *Rhetorica*, XI, 2, Spring, 1993, pp. 157-179.

19. A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, cit., pp. 16-17.

modelos retóricos construidos para elaborar sus discursos o para analizar textos oratorios y literarios. La categoría modelo retórico reproduce no sólo la presencia de componentes y elementos en los distintos modelos retóricos éticos, concretos, sino que también tiene en cuenta las ausencias y las trazas teóricas de los componentes y elementos ausentes en estos modelos concretos.

La construcción del metamodelo retórico hace evidente que el modelo retórico émico es posible gracias a la consolidación del sistema retórico de la Antigüedad y a su persistencia como *rhetorica recepta*, la cual consiste tanto en el sistema retórico greco-romano como en su representación en los modelos retóricos ofrecidos por Cicerón, por el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y por Quintiliano, con el precedente del modelo retórico de Aristóteles.

III

El modelo retórico émico se asienta sobre dos factores fundamentales de la retórica: la textualidad y la comunicación, constantes que se encuentran en el sistema retórico como estructuradoras del mismo. En la retórica, la textualidad está presente como imprescindible condición objetual y metodológica de la disciplina. Como Antonio García Berrio ha explicado, la retórica tiene plena conciencia del texto y esta conciencia produce en la disciplina una sólida vocación textual[20], a la que se corresponden su propia organización y la de sus componentes. Además, en la retórica el texto y la textualidad, como objeto y cualidad, están necesariamente unidos a la dimensión pragmática representada por la producción, la emisión y la recepción como integrantes de la compleja actividad de la comunicación persuasiva, lo cual ha permitido a Teun van Dijk considerar, en una de las obras fundacionales de la lingüística del texto, la retórica como un antecedente de la teoría textual y de la pragmática[21]. En relación con estos factores, en el modelo retórico las operaciones implican una actividad comunicativa por la cual son conectados orador, discurso y receptor en la dirección de la producción de discurso, pero también en la dirección de la respuesta que supone la comprensión e interpretación del discurso por el oyente. Es decisiva en la actividad del orador, en su control de las reacciones a su discurso durante la pronunciación de éste, por lo que afecta a ambas direcciones comunicativas, la función de la *intellectio*, presente de manera explícita solamente en unos pocos modelos retóricos, como, entre otros, las *Institutiones oratoriae* de Sulpicio Víctor y el *De rhetorica liber* de Aurelio Agustín, pertenecientes a los «Rhetores Latini

20. A. García Berrio, «Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual», en János S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, pp. 243-264; A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª edición revisada y ampliada, pp. 198 y ss.

21. Teun A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya-París, Mouton, 1972, p. 25: «The body of instructions given served however, as in classical poetics, not only an internal goal, but above all the external conditions of effectiveness on the public. In this respect rhetorics is not only a theory of texts but also a pragmatics *avant la lettre*». Sobre la vinculación pragmática de la retórica, véase D. Breuer, *Einführung in die pragmatische Texttheorie*, Munich, Fink, 1974, pp. 142-209, y J. Kopperschmidt, *Allgemeine Rhetorik. Einfürung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart, Kohlhammer, 1976, 2ª ed.; A. López Eire, *Actualidad de la retórica*, cit., pp. 135-177

minores»[22].

Con la textualidad y la comunicación están relacionadas las causas de la persistencia del sistema retórico greco-romano, que son base y guía del modelo retórico émico y tienen implicaciones de primer orden en la constitución del metamodelo retórico:

a) La homogeneidad de los discursos retóricos. La clase textual propia de la retórica es el texto argumentativo oratorio, frente a la diversidad de las clases textuales literarias, esto es, de los géneros literarios[23]. El arte de lenguaje, que comprende el discurso oratorio y el discurso literario, tiene gran heterogeneidad, pero dentro de este conjunto los textos retóricos forman un grupo altamente cohesionado tanto en lo que respecta a sus operaciones de constitución discursiva y de actualización comunicativa como en lo que atañe a su estructura referencial y a su organización textual. Una caracterización específica de la textualidad y una comunicación centrada en la acción perlocutiva sobre el oyente constituyen el fundamento de la diferenciación de los discursos oratorios con respecto a los demás discursos lingüístico-artísticos.

b) La propia naturaleza del discurso o texto retórico, que es de configuración más rígida que el texto literario, especialmente en lo que respecta a las operaciones de índole medularmente textual (*inventio* y *dispositio*), así como a las *partes orationis*. La experiencia de los oradores y de los teorizadores de retórica a propósito de la eficacia perlocutiva de sus discursos hizo que éstos fueran estructurados textualmente de acuerdo con una fuerte organización en las partes del discurso, especialmente en el discurso del género judicial: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* constituyen de este modo una sólida línea de progresión discursiva.

c) La organización de la retórica se caracteriza por la intensidad de su sistematismo disciplinar, resultado de su propia naturaleza y función. La retórica se plantea como explicitación de constantes textuales y comunicativas dirigida a la codificación de la construcción de nuevos discursos. Son aquí decisivas la institucionalización de la retórica como disciplina vinculada a la educación[24] y, en razón de esta finalidad pedagógica, su consolidación como técnica sometida a reglas de explicitación muy estrictas. La retórica, como ha explicado Murphy, consiste en el análisis de los discursos oratorios existentes, con el fin de extraer de éstos las reglas de su funcionamiento y emplearlas en la elaboración de los discursos todavía no existentes[25], en lo que es indudable la importancia de la transmisión pedagógica de dichas reglas.

Por todo ello, la retórica ofrece una concepción textual completa: no en vano la comunicación persuasiva exige la implantación textual plena en la configuración del discurso. Y es que estas tres causas de la persistencia del sistema greco-romano tienen

22. En C. Halm, *Rhetores Latini minores*, cit. Véase F. Chico Rico, «La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 1989, pp. 47-55.

23. Decisiva aportación histórico-sistemática al estudio de los géneros literarios es el libro de A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

24. W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 2ª ed., 3ª reimpr.; J. J. Murphy (ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Twentieth-Century America*, Davis, Hermagoras Press, 1990.

25. J. J. Murphy, «Orígenes y primer desarrollo de la retórica», en J. J. Murphy (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 9-33.

en común los conceptos de textualidad y comunicación, fundamentos del discurso retórico y de la acción discursiva, es decir, de la puesta en práctica de las posibilidades retóricas por el orador como productor y emisor del discurso y de la proyección de las realizaciones de aquéllas sobre el oyente como receptor del mismo.

Hay una idea sistemática de la globalidad textual de la retórica, tanto en los modelos retóricos globales como en los parciales. En estos últimos se encuentra presente la integración orgánica de las explicaciones en ellos contenidas, de los aspectos o secciones del sistema retórico que son estudiados en estos modelos, en el más amplio marco constituido por el modelo retórico émico y, por tanto, en el metamodelo retórico.

La consolidación del sistema retórico explicitado por la *rhetorica recepta* imprime un impulso de persistencia al carácter textual globalizador de la retórica, impulso que conduce a la autorreproducción de la teoría, dentro de lo que puede considerarse una autopoiesis del sistema[26], e incluso a la repetición de muchas de las definiciones y explicaciones, así como a la implantación de una tradición que se prolonga durante siglos y que puede coexistir incluso con modelos como el de la retórica reducida. Este impulso de persistencia debe mucho a la constante interacción entre textualidad y comunicación. Como es sabido, para Carnap, la pragmática es la base del lenguaje[27]; en esta línea se hallan importantes explicaciones recientes[28]. Por su parte, János Petöfi considera que no es posible separar un componente pragmático independiente en el modelo lingüístico-textual[29], en su modelo TeSWeST (teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo, del alemán *Te*xt-*S*truktur *We*lt-*S*truktur *T*heorie). De esta idea participa plenamente la base de mi propuesta del modelo que he denominado TeSWeST ampliada II[30], en el que el componente pragmático envuelve e incluye tanto el componente sintáctico, en sentido semiótico, como el componente semántico-extensional. En dicho modelo, el componente pragmático está, a su vez, directamente incluido en el ámbito textual. El modelo responde de este modo a la vinculación entre lo textual-referencial y lo pragmático[31]. De este modo, en la retórica, las *partes artis* u operaciones retóricas que hacen posible la existencia del referente y del discurso -*inventio*, *dispositio* y *elocutio*- tienen un carácter pragmático relacionado con la integración del componente semántico-extensional y del componente sintáctico en el

26. Sobre la autopoiesis o autoorganización de sistemas, véase H. R. Maturana y F. J. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, Venecia, Marsilio, 1985; también N. Luhmann, *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*, Barcelona, Paidós-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990. Una muy completa exposición crítica hace K. von Beyme, *Teoría política del siglo XX. De la modernidad a la postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 194-241.

27. R. Carnap, *Introduction to Semantics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942, p. 13.

28. H. J. Schneider, *Pragmatik als Basis von Semantik und Syntax*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, pp. 16 y ss., 112 y ss.; E. Ramón Trives, «Nuestro hablar: proceso pragmáticamente no exento», en *Monteagudo*, 68, 1979, pp. 13-20; H. Parret, *Semiotics and Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, 1983.

29. J. S. Petöfi, «Formal Pragmatics and a Partial Theory of Texts», en S. J. Schmidt (Hrsg.), *Pragmatik/2*, Munich, Fink, 1976, pp. 105-121.

30. T. Albaladejo, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», en *Lingua e Stile*, XVIII, 1, 1983, pp. 3-46.

31. Sobre esta vinculación, véase F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987, pp. 141-217.

pragmático[32].

Pero la fundamentación inicial de esa interacción textual-comunicativa se encuentra en el origen de la *rhetorica recepta*, en la *Retórica* de Aristóteles. En él conocidísimo fragmento que sirve al Estagirita de punto de partida de su explicación de los géneros oratorios hay una decisiva explicación del discurso y del fenómeno retórico: «Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente»[33]. Hay aquí una integración de lo sintáctico y lo semántico: el discurso incluye aquello sobre lo que se habla, y también hay una integración de lo pragmático y del conjunto formado por lo sintáctico y lo semántico: el orador y el oyente están incluidos en el discurso. Ello es así en virtud del carácter ampliamente semiótico del *lógos* (discurso retórico) aristotélico. El anónimo autor del tratado *Sobre lo sublime*, escribe a propósito de la sublimidad en el lenguaje, con conciencia de la unidad textual y de su implicación comunicativa: «Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso»[34].

La textualidad retórica aparece también en la proyección textual de la *inventio*, que supone el ahormamiento textual del referente. Las anteriormente mencionadas *partes orationis* constituyen una serie organizativa poseedora de dos dimensiones principales: la dimensión referencial o semántico-extensional y la dimensión macroestructural (textual) o sintáctica. Las *partes orationis* son, precisamente, la guía textual de la proyección de la *inventio* en la *dispositio*[35] y, por tanto, de la intensionalización[36] del referente retórico, es decir, la plasmación textual del referente, la transformación de la extensión en intensión, en construcción semántica textual, dentro del ámbito sintáctico de la semiótica y con vinculación con lo pragmático.

El concepto de *decorum* facilita la proyección pragmática del discurso, pues proporciona una continuidad entre la fuente del discurso, que es el orador, y su meta, que es el oyente. El *decorum* permite la conexión comunicativa entre orador, discurso y oyente, es decir, hace posible la comunicación retórica articulándola en torno a la textualidad.

32. Véase T. Albaladejo, «The Pragmatic Nature of Discourse-Building Rhetorical Operations», en *Koiné*, 3, 1993, págs. 5-13.

33. Aristóteles, *Retórica*, edición bilingüe de A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, 1358a38-1358b2.

34. 'Longino', *Sobre lo sublime* (junto a Demetrio, *Sobre el estilo*), traducción de J. García López, Madrid, Gredos, 1979, 1, 4.

35. T. Albaladejo, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio*, *dispositio* y *partes orationis*», en *Estudios de Lingüística*, 5, 1988-1989, págs. 9-15.

36. Para esta noción véase T. Albaladejo, «Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo», en *Epos*, VI, 1990, pp. 303-314.

En la *Institutio oratoria*[37], Quintiliano toma en consideración dos formas de memorizar el discurso para su comunicación: la retención literal, es decir, la retención de las *verba*, y, en caso de que ésta no sea posible, la retención de las *res*, de los asuntos o elementos temáticos fundamentales; esta segunda forma implica la conciencia de la textualidad y es un precedente de la teoría de las macroestructuras, conciencia y teoría ya presentes en la operación de *dispositio* y en la de *inventio*. Quintiliano escribe: «Si uero aut memoria natura durior erit aut non suffragabitur tempus, etiam inutile erit ad omnia se uerba alligare, cum obliuio unius eorum cuiuslibet aut deformem haesitationem aut etiam silentium indicat, tutiusque multo comprehensis animo rebus ipsis libertatem sibi eloquendi relinquere»[38]. Esta misma conciencia es compartida por las artes medievales, tanto las *artes praedicandi* como las *artes dictaminis* y las *artes poeticae*[39], en su atención e interés por el ámbito discursivo de la *dispositio*, necesariamente asociado al espacio de la *inventio*. En el siglo XIV, el dominico inglés Thomas Waleys da muestras de esa atención a la textualidad vinculada a la comunicación: «Post introductionem thematis, statim, secundum consuetudinem modernam, sequitur divisio ejus. Dividit enim ipsum praedicator in duo vel in tria [vel quattuor; in quattuor vero raro, sed in duo vel tria] communiter. Et forsitan praedicator non erit contentus una divisione thematis simplici, sed faciat unam divisionem duplicatam vel triplicatam, vel duas aut tres divisiones. Una tamen praesuponit aliam, et posterior divisio determinat priorem vel sensum ejus complet ac perficit, vel forsan solus ornatus quidam est divisionis prioris»[40].

Textualidad y comunicación constituyen, pues, el doble hilo conductor de la persistencia del sistema retórico greco-romano y están en la raíz de su consolidación como *rhetorica recepta*, por lo que sostienen plenamente la llegada de la organización esencial de ésta a nuestros días.

Es principalmente el carácter técnico de la retórica, presente en las tres causas de la persistencia del sistema representado por la *rhetorica recepta* anteriormente expuestas, si bien especialmente en la tercera como consecuencia de las dos primeras, lo que hace que un tratado retórico del siglo I antes de Cristo y un manual de retórica del siglo XX tengan entre sí una semejanza mayor que la que existe entre, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones* de Horacio o que la que hay entre ésta y la *Biographia literaria* de Samuel Taylor Coleridge. La índole técnica de la retórica es más rígida que la de la poética y ello supone un ahormamiento teórico de las distintas contribuciones a la ciencia retórica, mientras que la ciencia poética está mucho más abierta a replanteamientos radicales de la explicación de su objeto de estudio: la obra literaria, la actividad creadora y la actividad interpretativa. De ningún

37. M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, edición de M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1970, 2 vols., 11, 2, 44-49. Véase J. Cousin, *Études sur Quintilien. Contribution à la recherche des sources de l'"Institution oratoire"*, París, Bouvin, 1936; G. A. Kennedy, *Quintilian*, Nueva York, Twayne, 1969; P. A. Meador, «Quintiliano y la "Institutio oratoria"», en J. J. Murphy (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, cit., págs. 212-245.

38. M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. cit., 11, 2, 48.

39. J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1981.

40. T. Waleys, *De arte componendi sermones cum documentis*, en T. M. Charland, *Artes praedicandi. Contribution a l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, París-Ottawa, Vrin-Institut d'Études Médiévales, 1936, pp. 325-403, pp. 368-369.

modo quiere decir esto que la retórica sea una disciplina inmovilista; la retórica ha experimentado importantes renovaciones a lo largo de su historia, pero todas ellas situadas dentro de un esquema fundamental que actúa como marco en el que encuentra su lugar toda innovación. En la retórica persiste el marco general de la *rhetorica recepta*, mientras que en la poética se mantiene en menor medida un marco general, aunque persiste la organización básica autor-obra-receptor. Podemos decir que el esquema fundamental persistente de la poética es más reducido que el de la retórica, por lo que al tener dicho esquema más amplitud en la retórica, su presencia abarca más espacio teórico en los distintos modelos retóricos. Es importante tener en cuenta que, aun siendo decisiva la textualidad en el texto literario y en la poética, la rigidez de su configuración en el ámbito poético es menor que la que tiene en el retórico, en el que está más intensamente sometida a reglas ahormantes.

IV

En 1994 planteé como uno de los retos de la retórica la continuación del desarrollo del sistema retórico[41]. El metamodelo retórico ha de estar abierto a esta continuación, a la existencia de nuevos aspectos o partes del sistema y a la constitución de nuevos modelos retóricos; el metamodelo retórico ha de prever las líneas generales de dicha continuación. La persistencia del sistema procedente de la Antigüedad no puede sostenerse sin su renovación, que es exigida por una permanente adecuación al objeto. Esta renovación se produce principalmente en tres vías o formas complementarias entre sí:

1) Colaboración con otras disciplinas (lingüística, teoría literaria, semiótica, ciencia de la comunicación, filosofía, psicología, filosofía jurídica, ciencia política, etc.). Esta colaboración permite, por un lado, desarrollar aspectos o partes presentes en el sistema retórico, que precisan de la contribución de estas disciplinas para su exhaustiva elucidación, y, por otro lado, atisbar proyecciones de la retórica no previstas en los modelos existentes.

2) Desarrollo de conceptos que cubren secciones o parcelas antes no cubiertas o no suficientemente cubiertas.

3) Extensión a otros ámbitos objetuales y metodológicos, como el discurso científico[42] o el discurso artístico no verbal[43].

Entiendo que en este desarrollo del sistema y en la continuación de elaboración de teoría retórica sigue siendo decisiva la presencia del marco general teórico de la *rhetorica recepta*, de tal modo que la renovación se produce teniendo dicho marco como punto de referencia. La larga historia de la retórica mantiene a esta disciplina preparada para asumir las exigencias de la sociedad del siglo XXI, en la que la

41. T. Albaladejo, «Retos actuales de la retórica», en I. Paraíso (coord.), *Retos actuales de la teoría literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 51-60.

42. M. Pera, *Sienza e retorica*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

43. A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 116-149.

comunicación continuará transitando por vías recientemente abiertas, como las de la tecnología de la imagen, la hipertextualidad informática, la multimedialidad, etc., junto al imprescindible mantenimiento de la retórica de construcción verbal: retórica política, jurídica, periodística, académica, conversacional, etc. Y considero que la solidez del esquema fundamental de la retórica, del sistema de origen greco-romano, es la garantía de que la retórica del mañana pueda estar en condiciones de afrontar con éxito las características, los problemas y las exigencias tanto de las modernas formas de comunicación como de la comunicación tradicional, que sin duda va a mantenerse plenamente activa en enriquecedora convivencia con aquéllas.

EL ESTUDIO DE LAS ARTES PREDICATORIAS: *STATUS QUAESTIONIS*

ANTONIO ALBERTE GONZÁLEZ
ELVIRA ROCA BAREA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Qué es un arte predicatoria? En el periodo de entreguerras se inició con los trabajos seminales de E. Gilson, H. Caplan y Th. M. Charland el estudio de las artes predicatorias, unos tratados que surgieron en Europa en los comienzos del s. XIII, y que fueron enormemente populares durante varios siglos, incluidos los del Renacimiento[1].

Aunque la predicación era un tema habitual en los escritos cristianos, nunca hasta entonces había surgido un teoría de la predicación, concebida sistemáticamente, que expusiera una técnica para componer sermones.

Esta línea de investigación no ha sido lo suficientemente seguida, y sólo modernamente ha recibido un nuevo impulso. Se calcula que son más de trescientos los manuscritos de este género que pueden encontrarse en las bibliotecas europeas. De ellos sólo una mínima parte (una veintena escasa) han sido editados hasta ahora. Este es un primer punto que mueve al interés por editar estas obras, toda vez que el género no será bien conocido en sí y en su evolución hasta que un número suficiente de ellas haya visto la luz. Es imposible comprender satisfactoriamente la literatura predicatoria, y el hecho en sí de la predicación desde el s. XIII en adelante, sin el estudio completo de dichos textos.

Mientras que en otros países como Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o Canadá, ha existido un celo creciente en su edición y estudio, en España sólo contamos con la edición de dos tratados: el escrito por Fray Martín de Córdoba y el del franciscano catalán Francesc de Eiximenis[2].

El número de obras de este género que hay en España es bastante escaso como ha demostrado Ch. Faulhaber[3], autor del primer catálogo de manuscritos retóricos en bibliotecas españolas.

Hemos dicho que estos tratados no han sido todavía estudiados exhaustivamente. Es posible que cuando esto suceda podamos reinterpretar o comprender mejor un buen número de obras, tanto medievales como renacentistas en latín y romance. La edición de Faral[4] de las *artes poetriae* dio en Inglaterra un nuevo giro a los estudios sobre Chaucer. Quizá también nuestra literatura romance pueda ser mejor comprendida a la

1. Rico Verdú J., *La Retórica en los siglos XVI y XVII,* Madrid, 1973.

2. P. Fernando Rubio, "Ars Praedicandi de Fray Martín de Córdoba", *Ciudad de Dios* 172 (1959) pp. 327-348.
P. Martí de Barcelona (O. M. Cap.), "L'Art Praedicandi de Francesc Eiximenis", *Miscellània d' Estudis literaris, històrics i lingüístics. Homenatge a Antoni Rubió i Lluch,* Extret del volum II, Barcelona, 1936, pp. 302-340.

3. Faulhaber, Ch., *Latin Rhetorical Theory in 13th. and 14th. Century Castile,* University California Press, Berkeley, Los Angeles-London, 1972.

4. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age,* Paris, 1924.

luz de las artes predicatorias. Ya autores como Francisco Rico han apuntado la influencia del género, y el tipo de sermón que produjo, en obras como *El Libro del Buen Amor* o el *Rimado de Palacio* del Pérez de Ayala[5].

Fue E. Gilson quien en 1925 dio el primer impulso al estudio de las artes predicatorias con un artículo breve y muy bien orientado: "Michel Menot et la technique du sermon médiéval", *Révue d'Histoire Franciscaine* 2 (1925) pp. 301-350. En él su autor ya se quejaba del estado de incomprensible abandono en que se hallaba su estudio, pues la obra de Lecoy de la Marche, *La Chaire francaise au Moyen Age,* Paris, 1886, hace sólo esporádicas referencias a las artes predicatorias, sin dedicarles ningún capítulo[6].

Pocos años después de Gilson, Th. M. Charland iniciaba la tarea de inventariar el género: "Les auteurs d'Artes Praedicandi au XIII siècle d'après les manuscripts", *Etudes d'Histoire Littéraire et Doctrinal du XIII siècle* (Publicationes de l'Institut d'Etudes Médiévales d'Ottawa) Ottawa-Paris, 1932, pp. 41-60. El trabajo de Charland se vería continuado por Harry Caplan: "Medieval Artes Praedicandi. A Hand-List" (1934) y "Supplement Medieval Artes Praedicandi: A Supplementary Hand-List" (1936), a instancias de Charland. En ese mismo año vería la luz otro trabajo del propio Charland: *Artes Praedicandi. Contribution à l'Histoire de la rhétorique au Moyen Age,* Paris-Ottawa, 1936.

H. Caplan en la introducción a la edición de 1934 expone las dificultades que supuso la elaboración de estos catálogos, y reconoce que, al no haber sido posible un contacto personal con los manuscritos, pueden aparecer *initia* de otros textos que no son meramente técnicos. Charland mismo en su edición de 1936 intenta subsanar estos errores para presentar un catálogo dedicado exclusivamente a los tratados predicatorios, puesto que el catálogo de Caplan incluía otros instrumentos homiléticos como Concordancias, *Exempla, Summae Auctoritatum...* La actividad de Caplan continuaría con trabajos de la misma índole realizados en colaboración con H. M. King:

-"Latin Tractates on preaching: A Book List", *Harvard Theological Review* 42 (1949) pp. 185-206.

-"Italian Treatises on preaching: A Book List", *Speech Monographs* 17 (1949) pp. 243-252.

-"French Tractates on preaching: A Book List", *Speech Monographs* 17 (1950) pp. 161-170.

-"Scandinavian Tractates on preaching: A Book List", *Speech Monographs* 21 (1954) pp. 1-19.

5. Francisco Rico, *Predicación y Literatura en la España Medieval*, Cádiz: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro asociado de Cádiz, 1977.

6. El estudio de la oratoria sagrada ha dado otros estudios históricos importantes, pero que centraban su interés exclusivo en los sermones, ignorando la técnica de los mismos:
-L. Bourgain, *La Chaire francaise au XII siècle d'après les manuscripts*, Paris, 1970.
-R. Cruel, *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter,* Detmonld, 1879.

A estos estudios de catalogación se sumarían el de A. de Poorter, "Catalogue des manuscripts de prédication médiéval de la Bibliotèque de Bruges", *Révue d'Histoire Ecclesiastique,* 24, pp. 120-120; el de Ch. Faulhaber, "Retóricas clásicas y medievales en las bibliotecas españolas", *Abaco* 4 (1973) pp. 151-300, y el de Gallick, "The continuity of Rhetorical Tradition: manuscripts to incunabulum", *Manuscripta* 23 (1979) pp. 44-47.

De enorme utilidad en el estudio de las artes predicatorias, estos catálogos padecen algunas deficiencias[7]. Así en las *Artes Praedicandi* de Charland la cita correspondiente al ms. Mun. 26330 no es correcta, y el tratado identificado como ms. Mun. lat. 14669 está en alemán. Ch. Faulhaber por su parte incluye tratados inexistentes:ni el arte predicatoria de Agustinus de Ancona en la Bibl. Colombina (ms. 7-3-8) ni el de Jacobus Fusignani, *Libellus artis praedicationis* están en la biblioteca Colombina.

Pese a estos avances no puede decirse que el progreso en la edición y estudio de las artes predicatorias haya sido grande. Según la información que suministran Caplan y S. Gallik[8], las artes predicatorias que han sido editadas con anterioridad a 1936 superan en número a aquéllas que han visto la luz desde entonces. A esto hay que añadir las dificultades para acceder a muchas de estas ediciones.

Paralelamente se inició el estudio de las artes predicatorias, afrontando desde distintos ángulos su análisis y comprensión. El trabajo de Gilson sobre los sermones de Michel Menot, fue seguido por otro de Gerald R. Owst, *Preaching in Medieval England: An Introduction to Sermon Manuscripts of the Period, c. 1350-1450,* Cambridge University Press, 1926 (reimp. Nueva York, 1965), un estudio largo y detallado sobre la práctica cotidiana de la predicación medieval; los caps. 8-9 están dedicados a la teoría del sermón, aunque la obra hace mayor hincapié en los sermones mismos.

En 1931 M. M. Davy edita una colección amplia de sermones pronunciados en París entre 1230-1231 siguiendo las pautas establecidas en las artes predicatorias: *Les Sermons Universitaires parisiens de 1230-1231: contribution à l'histoire de la prédication médiévale* (Etudes de Philosophie Médiéval, ed. E. Gilson), París, 1931. El libro incorpora un estudio preliminar sobre la estructura de estos sermones, interesantes para comprender qué tipo de obras oratorias producían los tratados predicatorios.

Caplan con "Classical Rhetoric and Medieval Theory of Preaching", *Classical Philology* 28 (1933), pp. 73-96, afrontó el reto de intentar explicar diversos aspectos del género desde la óptica de la influencia de la antigua retórica. Con anterioridad sólo Edwin C. Dargan, *History of Preaching* (2 vols.), Nueva York, 1905 (reimp. en un solo volumen en 1954) había llevado su interés a este campo. Este trabajo ofrece una panorámica general sobre la actividad de los predicadores, las distintas corrientes intelectuales dentro de la predicación y sus implicaciones teológicas.

7. A. Alberte González, "Tradición y novedad en las artes predicatorias medievales", *Actas I Congreso Internacional de Latín Medieval,* León, Diciembre de 1993, pp. 133-165.

8. S. Gallik, "Artes Praedicandi: Early Printed Editions",*Medieval Studies* 39 (1977) pp. 477-489.

En 1940 Ch. Smyth, *Art of Preaching: A Practical Survey of Preaching in the Church of England, 1747-1936,* Society for Promoting Christian Knowledge, London, 1940, incluye en su libro una breve pero importante visión general de la teoría de la predicación. Con posterioridad será editado el trabajo de Dorothea Roth sobre la teoría del sermón desde los tiempos de Agustín de Hipona hasta el s. XV, con una aproximación a la teoría predicatoria medieval: *Die mittelalterliche Predigttheorie und das Manuale curatorum des Johann Ulrich Surgant,* Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 58, Basel, 1956. Como el libro no se encuentra fácilmente, es posible hacerse una idea aproximada de su contenido consultando la reseña crítica de Gordon Leff en *JEH* 8 (1957) pp. 242-244.

Los dos últimos trabajos más importantes son los de Jean Longére, *La prédication médiévale,* Paris, 1983, que incorpora un estudio sobre la estructura del sermón, la predicación en lengua vulgar, los obras auxiliares para la predicación... y el de J. J. Murphy, *La Retórica en la Edad Media,* Méjico, 1987 (cito por la edición española, aunque el libro es de 1978). Murphy analiza la supervivencia de las distintas tradiciones de la retórica clásica en la Edad Media, para luego meterse de lleno dentro de las distintos géneros relacionados con la retórica en el Medievo como las *artes poetriae*, las *artes dictaminum* y las *artes praedicandi.*

Para una visión más detallada desde el punto de vista bibliográfico remitimos a J. J. Murphy, *Medieval Rhetoric: A Select Bibliography* (2° ed.), Toronto, 1991 y a la que ofrece Marianne G. Briscoe en su *Artes Praedicandi,* Turnout, 1992, p. 13 ss., que es un complemento de la otra, como afirma su propia autora.

Nuestro trabajo de edición y estudio pretende ser una aportación más dentro de esta línea de investigación. No se trata de una aportación aislada, sino que se engloba dentro de un proyecto de investigación sobre las artes predicatorias financiado por el CSIC ("Retórica Medieval", código 5235) bajo la dirección del profesor Dr. D. Antonio Alberte González en el que participan varios investigadores.

La labor que llevamos a cabo se centra fundamentalmente en la transcripción, edición y traducción de las artes predicatorias. Para la edición de las mismas procuramos reunir todos los manuscritos del texto que se hayan conservado, fijando como base de la edición uno de ellos, el que parezca más adecuado en función de criterios filológicos. Los demás servirán para comparar y mejorar la edición del texto.

Dado el carácter tradicional de este tipo de tratado retórico, procuramos informatizar cada nuevo tratado transcrito, lo que supone una gran ayuda, pues es frecuente que los tópicos se repitan, que fragmentos de unos tratados aparezcan en otros... etcétera.

Hasta el momento presente tenemos preparada la edición de los siguientes tratados:

-*Ars sermocinandi et etiam collationes faciendi* de Tomás de Tuderto.

-*Ad abundandum materiam predicacionis in thematibus.* Anónimo (Madrid, Bil. Univ. ms. 35, ff. 112r-113r y Bib. Colombina ms. 5-3-31, ff. 95r-95v).

-*Uniuscuiusque sermocionantis initium sit tale si placet.* Anónimo (Bib. Colombina

7-5-6, ff. 228-231).

-*Verbum Christi propter Christum*. Anónimo (Munich lat. 14.669, ff. 270r-274v).

-*Ad pertractandum artem predicandi*. Anónimo (Munich lat. 23.865, ff. 15-18 y también en la misma biblioteca lat. 13. 294, ff. 232r-237v).

-*Si vis sermonem ex arte conficere*. Anónimo (Munich lat. 14.669, ff. 269r-269v).- *Incipit opusculum de modo predicandi*. Anónimo (Munich lat. 18.635, ff. 267-287r).

-*De arte predicandi* de Juan de Chalons (Munich lat. 5483, ff. 131v-156; París Nat. Lat. 3464, ff. 95-118v; París. Nat. Lat. 14.580, 152-160; París Nat. Lat. 14.909, ff. 126-138; París Nat. Lat. 15. 173, ff. 12-24v; Roma Var. Ottob. 396, ff. 14-29v).

-*De modo predicandi*. Anónimo (Munich lat. 4.760 y 19.605).

-*Nuch autem quod modis et quomodo utantur moderni*. Anónimo (Bib. Catalana ms. 478*.

-*Ad noticiam artis predicandi*. Anónimo (Biblioteca de la Catedral de Burgo de Osma ms. 15, ff. 218-225v y Bib. Colombina ms. 7-3-8, ff. 49r-61v).

La edición y estudio de esta última arte predicatoria ha constituido el tema de mi tesis doctoral realizada bajo la dirección del Prof. Alberte. El texto es especialmente interesante por varios motivos, pero sobre todo por el hecho de conservarse únicamente en dos manuscritos españoles, caso único hasta donde alcanzan nuestros conocimientos.

Un pequeño comentario sobre él resultará ilustrativo de la estructura y el contenido de estos tratados. Comienza su autor anónimo señalando cuáles son las características que debe poseer un buen predicador. A continuación y tras haber marcado las diferencias que existen entre la moderna predicación y la antigua, señala que aquélla se construye a partir de una cita bíblica. Esta cita bíblica o *thema*, rara vez mayor que un versículo, debe poseer una serie de características, como tener sentido completo y ser fiel al texto canónigo. El tema debe ser dividido en partes, cada una de las cuales será explicitada con una frase. Estas frases explicativas deben guardar entre sí ciertas coincidencias métricas, que se detallan con gran lujo. Cada una de las partes del tema debe ser probada a través de distintos procedimientos, entre ellos el que goza de mayor predicamento es el uso de las *auctoritates* bíblicas o los Santos Padres, pero tampoco se rechazan los *dicta gentilium* o los procedimientos lógicos. El predicador puede además amplificar su materia por medio de subdivisiones, que son nuevas divisiones efectuadas a partir de las autoridades probatorias, o de distinciones que se realizan a partir de algún término especialmente interesante que haya surgido, al que el predicador debe buscar distintos sentidos. En *Ad Noticiam* se enumera una larga lista de tópicos inventivos, como suele ser habitual en el género.

Las artes predicatorias que constituyen un género bastante homogéneo, ofrecen variaciones interesantes que el escaso número de ediciones hechas hasta ahora no permiten conocer y comprender en profundidad. Esperamos que en lo sucesivo el interés de los estudiosos permita un nuevo impulso en la edición y estudio de este género cuya trascendencia e implicaciones últimas aún no conocemos.

ELIO ARISTIDES Y LA RETÓRICA EN TIEMPOS DE LA SEGUNDA SOFÍSTICA*

JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

σκηνὴ πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον ἢ μάθε παίζειν
τὴν σπουδὴν μεταθείς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας
"Teatro y juego de niños es toda la vida;
ponte el disfraz y aprende a jugar, o soporta las dolorosas consecuencias"
(*Anth. Pal.*10, 72)

Sobre la producción literaria de ese período de la historia cultural griega que denominamos desde Filóstrato Segunda Sofística han pesado descalificaciones de filólogos de la talla de Schmid[1], que la considera artificial, escolástica, alejada de la vida contemporánea y muerta, o la de van Groningen[2], que la tacha de pobre y artificial. La actividad literaria y artística de esos siglos se correspondería con esa visión de lo humano que en Marco Aurelio se asocia al sentimiento de que la actividad del hombre no sólo carece de valor, sino que, en cierto sentido, puede decirse que ni siquiera es algo del todo real. Este sentimiento se expresaba ya en otro *tópos* antiguo: la comparación, desvirtuada para nosotros a fuerza de repetirse, del mundo como un escenario, en que los hombres se mueven como actores o marionetas. Es lo que viene a decir el epigrama que da inicio a nuestra exposición. La complejidad de actitudes de quienes en esa época se debatían entre lo viejo y lo nuevo constituye, más bien, la principal característica de la época, y no nos aconseja ni un veredicto tan adverso como el de Schmid o van Groningen ni una fácil y unívoca clasificación. Por ello B. P. Reardon, en su ya clásico libro[3], habla de "corrientes" que, o bien coexisten en paralelo, o bien se hallan entremezcladas en un autor o en una obra. El muestrario de actitudes literarias de los autores de la Segunda Sofística es, pues, amplio y complejo[4].

Y Elio Aristides[5] resume a la perfección esa variedad y complejidad al recoger en

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *La Institutio Oratoria de Quintiliano* coordinado por Emilio del Río y financiado por el Instituto de Estudios Riojanos (B.O.R. 63 de 19/5/94).

1. W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, 4 vol s . Stuttgart, 1887-96 (reimpr. Hildesheim, 1964), *passim*. Cf. especialmente, v. I, pp. 27 y ss., y v. IV. pp. 577 y ss.

2. M. B. A. van Groningen. "General literary tendencies in the second century A.D." *Mnemosyne* 18 (1965), pp. 41-56; p. 56: la literatura griega del siglo II es "the work of a powerless community... it is a neglected literature in a neglected century, and, generally speaking, it deserves this neglect".

3. B. P. Reardon, *Courrants littéraires grecs des IIè et IIIè siècles après J.-C.*, Paris, 1971.

4. Cf. G. Anderson, "The Second Sophistic: Some Problems of Perspective", *ap.* D.A. Russell (ed.), *Antonine Literature*, New York, 1990, p. 91-110; p. 109: "versatility and its attendant curiosity are as powerful motives-forces in the formation of a sophist as archaizing Hellenism".

5. Las ediciones de la obra de Aristides por las que citamos son: *P. Aelii Aristidis Opera quae exstant omnia volumen primum Orationes I-XVI complectens*, ed. de F.W. Lenz y Ch. A. Behr, E.J. Brill, Leiden, 1976-1980 (el amplio estudio crítico introductorio y los discursos II, III y IV son exclusivos de Behr); y *Aelii Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia. Vol. II: Orationes XVII-LIII*, ed. de B. Keil, Berlin, 1958 (=1898). La única traducción de la obra completa la realizó en inglés Ch. A. Behr: *P. Aelius Aristides, The Complete Works*, 2 vols., E.J. Brill, Leiden, 1981-1986. La Biblioteca Clásica Gredos ha emprendido la traducción al español. Hasta ahora sólo ha aparecido el primer volumen de manos de F. Gascó y A. Ramírez de Verger (*Elio Aristides, Discursos I*, Madrid, 1987), que incluye dos discursos: *Panatenaico* y *A Platón: en defensa de la retórica*. De carácter general sobre el autor puede verse el indispensable estudio de A. Boulanger, *Aelius Aristide et la Sophistique dans la province d'Asie au IIè siècle de notre ère*, Paris, 1923; el artículo de U. von Wilamowitz-Möllendorff, "Der Rhetor Aristides", en *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 5.XI.1925, pp. 333-353; Ch. A. Behr, *Aelius Arristides and the Sacred Tales*. Amsterdam, 1968, y el libro citado de B. P. Reardon, especialmente las páginas 120-154 y 255-264.

sus escritos, junto a temas de la más pura tradición literaria, experiencias propias que muestran que su vida religiosa y política eran hijas del presente que le tocó vivir. En nuestro autor, en efecto, confluyen e inciden, en primer lugar, el nuevo poder político establecido, con el que Aristides y otros sofistas de su tiempo se encuentran satisfechos, tanto por la estabilidad social que Roma garantizaba, como -no hay que olvidarlo- por los privilegios que los emperadores otorgaban a quienes tenían la condición de rétores. En efecto, la Roma de los Antoninos, donde la retórica era una actividad prestigiada y constituía un ingrediente básico en la formación de las clases dirigentes[6], era para un sofista lugar adecuado donde conseguir aprecio y mayores honores para ellos[7] o para sus ciudades[8]. Su gran devoción a Asclepio y a Sérapis, constituye, en segundo lugar, un fiel reflejo de las nuevas aspiraciones y creencias religiosas del momento[9]. Y, por último, la esmerada educación que recibió, de componentes fuertemente tradicionales en la época, le convirtió en un reputado sofista, representante insigne de la Segunda Sofística, maestro en el género epidíctico y de cuya fama dan cuenta los escolios, prolegómenos e imitaciones que se hicieron de su obra[10]; aparte del hecho de que aparezca frecuentemente puesto como modelo en los tratados que sobre los géneros epidícticos se atribuyen a Menandro de Laodicea, *vademecum* imprescindible que fue en la época bizantina[11].

Lo que para Elio Aristides significaba la retórica lo expresa meridianamente en estas palabras de su discurso *A quienes le critican por no declamar* (XXXIII, 19-20 Keil):

> *Para mí es la retórica la que tiene todas las virtudes y todos los poderes. Ella posee en mí el lugar de los hijos y de los padres. Ella es mi ocupación y mi descanso. Yo le doy el nombre de Afrodita, pues me divierte y se interesa por mí; con ella disfruto y a ella sólo cortejo.*

Y, ciertamente, la extensa obra oratoria que nos ha llegado de Elio Aristides (cincuenta y tres discursos, dos de ellos incompletos)[12], constituye un eximio ejemplo de la concepción que sobre la retórica y su aplicación práctica, la oratoria, primaba en tiempos de la Segunda Sofística. En efecto, si exceptuamos los seis llamados *Discursos Sagrados*, originalísimas piezas que constituyen una especie de memorias sin parangón

6. Ya Vespasiano había creado en Roma sendas cátedras de elocuencia griega y latina (Suetonio, *Vesp.* 18)

7. Cada una de las biografías de Filóstrato incluye un capítulo con la enumeración de los favores imperiales. Cf. también G.W. Bowersock, *op. cit.*, pp. 30-42; 43-58 y *passim*; p 58: "The Graeco-Roman *oikouméne* permitted them [sophists] to have international prestige; and as in the old days the rhetors had associated in official and unofficial relationsships with the leaders of the Roman aristocracy, so now they are found in similar relationships with the monarchs of the Roman empire".

8. Las rivalidades por titulatura y rango entre las ciudades griegas en la época imperial eran tema candente y asunto de bastantes discursos de los sofistas. Elio Aristides muestra el sin sentido de tales rivalidades en su *Sobre la concordia de las ciudades* (XXIII Keil).

9. Cf. E.R. Dodds, *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, 1975 (=Londres, 1968).

10. Cf. W. Lenz, *The Aristeides Prolegomena*, Mnemosyne Suplement V, Leiden, 1959; y *Aristeidesstudien*, Berlin, 1964.

11. Recientemente editados por Russel y Wilson (Oxford, 1981) y traducidos al español por F. Romero (Salamanca, 1989).

12. Cf., A. Boulanger, *op. cit.*, pp 156-161. Su clasificación es ligeramente modificada por B.P. Reardon, *op. cit.*, pp. 125-126.

en lo que se ha conservado de la literatura antigua[13], y el *Discurso egipcio*, tratado pseudo-científico sobre el problema de las crecidas del Nilo, obras que aportan muy poco sobre la práctica retórica, el resto de sus discursos es una riquísima y variada muestra del tipo de oratoria más apreciado en la época: la epidíctica; y esto a pesar de su aparente variedad temática con títulos que hacen intuir variedad genérica también. Démos, pues, un rápido repaso a su producción para cerciorarnos de ello, deteniéndonos un poco más en aquellos que tienen mayor apariencia de discurso deliberativo.

Seis de sus discursos son de polémica y discusión en los que fundamentalmente pretende la defensa de la retórica[14]. Forman la contribución de Aristides a la vieja polémica entre la filosofía y la retórica, en una época en que esa polémica ya estaba muerta; pues, en el siglo II, el arte de la oratoria no tenía ninguna necesidad de ser rehabilitado y la filosofía no le podía disputar su preeminencia en la educación. Son, por consiguiente, discursos apologéticos de simple demostración sofística. Que dos de esos discursos en defensa de la retórica se dirijan a contestar a Platón tampoco debe extrañarnos. Primero, porque las refutaciones de obras célebres eran un ejercicio frecuente en los círculos retóricos[15]; y, en segundo lugar, porque Aristides, que en ningún momento oculta su intransigente vanidad[16], ve en Platón al único adversario de su talla: vencido un filósofo como Platón mediante la argumentación retórica, la gloria de Aristides y, por ende, de la retórica se eleva a la cota más alta.

Doce discursos más constituyen *melétai*, declamaciones o conferencias públicas de tema completamente ficticio[17], donde Aristides se nos muestra en el ejercicio puro de su condición de rétor, al estilo de Gorgias en su *Palamedes* o de Antifonte en sus *Tetralogías*. Se nos ha conservado suya también una *diálexis* o breve discurso introductorio de carácter moral[18].

Dieciséis discursos son caracterizados por Boulanger como "poéticos"[19]. Unos

13. Al estilo de quien improvisa y al hilo de la inspiración y el recuerdo, nuestro sofista va escribiendo unas veces notas breves e incoherentes; otras grandes frases mal construidas con las que, a menudo, expresa actos de adoración y de reconocimiento exentos por completo de retórica. Son la fuente esencial para la biografía de Aristides y para el conocimiento de sus ideas religiosas: la providencia de Asclepio se encuentra de una u otra manera siempre en los hechos (o sueños mejor dicho) que cuenta de su vida y de la enfermedad o enfermedades que le aquejaron.

14. *A Platón, en defensa de la retórica* (II Behr), *A Platón en defensa de los Cuatro* (III Behr), *A Capitón* (IV Behr), *Sobre una observación de paso* (XXVIII Keil), *A quienes le critican por no declamar* (XXXIII Keil) y *Contra quienes se burlan de los misterios de la Retórica* (XXXIV Keil).

15. Entre las obras de Dión, por ejemplo, la *Suda* cita un tratado en cuatro libros titulado *A Platón: en defensa de Homero*, que es probablemente una respuesta a los ataques del filósofo ateniense contra los poetas.

16. Ni siquiera en los discursos fúnebres que compone en honor de su discípulo Eteoneo y de su maestro Alejandro el Gramático puede evitar hablar de sí mismo con aires de suficiencia (cf., por ejemplo, XXXI, 7-8 Keil).

17. *A favor de enviar ayuda a los sicilianos* (V Lenz-Behr), *En contra* (VI Lenz- Behr), *A favor de la paz con los lacedemonios* (VII Lenz-Behr), *A favor de la paz con los atenienses* (VIII Lenz-Behr), *Sobre la alianza con los tebanos A* (IX Lenz-Behr), *Sobre la alianza con los tebanos B* (X Lenz-Behr), *Primer discurso léuctrico: a favor de los lacedemonios A* (XI Lenz-Behr), *Segundo discurso léuctrico: a favor de los tebanos A* (XII Lenz-Behr), *Tercer discurso léuctrico: a favor de los lacedemonios B* (XIII Lenz-Behr), *Cuarto discurso léuctrico: a favor de los tebanos B* (XIV Lenz-Behr), *Quinto discurso léuctrico: a favor de la neutralidad* (XV Lenz-Behr), *Discurso de embajada a Aquiles* (XVI Lenz-Behr).

18. *Sobre la prohibición de representar comedias* (XXIX Keil). Tenemos nolicias de otra *diálexis* de Aristides por la respuesta que le dio Libanio en su *A favor de los danzantes*.

19. A. Boulanger, Op, cit., pp. 156-161. Reardon (op. cit., p, 125.) prefiere para ellos el término tradicional de "epidícticos"

tratan temas que antes habían sido del dominio de la poesía (himnos a los dioses[20], monodias[21]), otros pertenecen a la más pura tradición de la oratoria epidíctica (elogio fúnebre, consolación, felicitación)[22].

Y, por fin, el grupo de nueve discursos dirigidos a ciudades que Boulanger llama "políticos" y Reardon *bouleutikoí* y que nos inducían pensar, por el calificativo, en discursos de contenido deliberativo[23]. Pero, en realidad, son obras que combinan, en proporciones diversas, los dos elementos esenciales del gran discurso panegírico: el elogio de una ciudad y las exhortaciones políticas, y que nos vienen a mostrar que es tan fácil hablar de política en un panegírico como de pronunciar un panegírico en un discurso político[24]. Nuestro rétor imita de esta manera al más ilustre representante de esta clase de discursos en que lo epidíctico y lo deliberativo se encuentran confundidos: el gran Isócrates[25]. Y en cada uno de ellos se hace eco de toda la serie de lugares comunes propios del género[26]: origen, situación, papel histórico, belleza, extensión y poder de la ciudad, y recuerdo de los mitos que le conciernan[27].

No podían faltar en la obra de un sofista del siglo II entre estos discursos dirigidos a ciudades ni un panegírico a Roma ni un *Panatenaico*. Si en aquél elogia a la ciudad que ofrecía armonía y paz política mediante su ordenamiento administrativo, en éste se alaba a Atenas como madre nutricia espiritual del mundo civilizado. Tampoco están ausentes de su producción aquellos discursos en los que Elio Aristides oficia de orador en provecho de su ciudad: son los cuatro discursos de la serie dedicada a Esmirna, cuyo contenido se corresponde con verdaderos panegíricos elaborados en distintas circunstancias (la visita de un gobernador, el terremoto que arrasó Esmirna, la súplica y el agradecimiento por su reconstrucción) y dedicados a la ciudad que era el "corazón del continente para la educación y la cultura"[28].

Quizá los discursos que más se acerquen al género deliberativo sean los titulados *A los rodios sobre la concordia* (XXIV Keil), escrito en el año 147 en Esmirna y enviado a los rodios para mediar en un enfrentamiento entre sus ciudadanos, y, especialmente, el *Sobre la concordia de las ciudades* (XXIII Keil), pronunciado ante

20. *A Atena* (XXXVII Keil), *A los hijos de Asclepio* (XXXVIII Keil), *Al pozo del templo de Asclepio* (XXXVIX Keil), *A Heracles* (XL Keil), *A Dionis* (XLI Keil), *A Asclepio* (XLII Keil), *A Zeus* (XLIII Keil), *Al mar Egeo* (XLIV Keil), *A Sérapis* (XLV, Keil), *Ístmico a Poseidón* (XLVI Keil) y *Panegírico al agua de Pérgamo* (LIII Keil).

21. *Monodia por Esmirna* (XVIII Keil) y *Discurso Eleusinio* (XXII Keil).

22. *Epicedio a Eteoneo* (XXXI Keil), *Epitafio a Alejandro* (XXXII Keil), *Discurso de aniversario a Apellas* (XXX Keil).

23. *Panegírico en Cícico* (XXVII Keil), *Panatenaico* (I Lenz-Behr), *Discurso a Roma* (XXVI Keil), *Sobre la concordia de las ciudades* (XXIII Keil), *A los rodios sobre la concordia* (XXIV Keil), *Discurso de Esmirna* (XVII Keil), *II Discurso de Esmirna* (XXI Keil), *Carta a los emperadores sobre Esmirna* (XIX Keil) y la *Palinodia por Esmirna* (XX Keil).

24. Cf. B.P. Reardon, *op. cit.*, p. 139.

25. Sobre la influencia de Isócrates en Aristides cf. H.M. Hubbell, *The Influence of Isocrates on Cicero, Dionysius and Aelius Aristides*, New Haven, 1913, pp. 54-66. Aunque las citas de Isócrates en Aristides son escasas, sus bases intelectuales sobre la práctica retórica son las mismas.

26. Ps.-Dionisio, *Retórica*, I, 3, 237; Menandro, 346 ss.

27. Sobre la teoría y práctica del elogio en la Antigüedad cf. L Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-roman*, 2 vols., Paris, 1993.

28. *I Discurso de Esmirna* (XVII), 13 Keil.

el *koinón* o asamblea general de las ciudades de Asia reunida en Pérgamo en el año 167.

Al discurso *Sobre la concordia de las ciudades*, uno de sus más señeros, el que, por su contexto y contenido, tiene mayor apariencia de discurso deliberativo, vamos a dedicar las últimas líneas de nuestra exposición para comprobar cómo en realidad es también muy escasa la discusión política que deja traslucir. Ciertamente, las ciudades, cualquiera que fuera su título honorífico, no eran libres hasta el punto de poder llevar sus luchas en la manera en que las exhortaban sus líderes políticos. Por ello la rivalidad era más intensa por no tener una salida al campo de batalla que pudiera establecer las primacías: en vez de esto se dirigía por cauces de generosidad competitiva, que resultaba ruinosa para la ciudad y para los aristócratas a la vez, o por embajadas para buscar privilegios de los gobernadores o del emperador. En estas áreas de actividad los sofistas podían ejercer sus talentos y su influencia; pero, al dirigirse a una muchedumbre furiosa con una ciudad vecina y rival, tenían que ser conciliadores (por la cuenta que a ellos personalmente les traía) y no permitir que la multitud se olvidara de que la sedición o el motín provocarían simplemente la intervención de Roma y la consecuencia última sería la pérdida de los privilegios y honores de la ciudad[29]. Pues bien, sobre la base de ese único argumento y análisis político[30], Elio Aristides exhorta con su discurso a las tres "primeras" ciudades de la provincia de Asia (Éfeso, Pérgamo y Esmirna) a que pongan fin a sus disputas y diferencias sobre cuestiones de rango y honores debidos. Con cuidadosa elaboración (es de señalar la evitación del hiato) distribuye los contenidos de la siguiente y armónica manera:

I. Proemio (§1-7): la verdadera elocuencia es la que se propone un fin práctico, dice el mismísimo Elio Aristides, que se dispone a hablar sobre la concordia.

II. Panegírico de la provincia y de las tres "primeras" ciudades de Asia (§8-26), porque las tres son igualmente bellas y gloriosas y no tiene sentido que se envidien entre ellas.

III. Beneficios de la concordia y peligros de la disensión (§27-58), con profusos ejemplos históricos.

IV. El verdadero poder está en Roma; es más ventajoso enfrentarse a los problemas en concordia, ley suprema del universo: ejemplo de la unión perfecta de los dos emperadores romanos (Marco y Vero) que entonces compartían el poder supremo (§59- 79).

V. Epílogo: exhortación final; yo os doy el mejor consejo (§80).

Es decir, sólo a partir del párrafo 60 (el discurso tiene 80) encontramos el verdadero contenido deliberativo del discurso con lo que puede considerarse un análisis político del momento y el único y realista argumento de su exhortación: el auténtico poder político lo ostentan los romanos[31]: Sólo en esta sección hallamos las dos únicas referencias de todo el discurso al asunto concreto de la rivalidad entre las ciudades de Asia, en los párrafos 66 y 74. Esto no es óbice para que nuestro rétor siga en la idea de estar pronunciando un discurso de género deliberativo, aunque la narración de los hechos objeto del debate que le es típica y, sobre todo, la argumentación que sirve de

29. E.I. Bowie, "Los griegos y su pasado en la Segunda Sofística", *ap.*. M.I., Finley (ed.), *Estudios sobre historia antigua*, Madrid, 1981 (= 1974), pp. 185-231, p. 227.

30. Cf. también Dión Crisóstomo XXXIV 48, 54; XXXVIII, 37-38, mucho más directo que Aristides; Dión Casio LII 37, 10; Filóstrato, *Vitae Sophistarum* 539-540.

31. Cf. 62: "¿quién es tan infantil o tan anciano demente que no sepa que una única ciudad, la primera y más grande de todas, tiene bajo su poder el mundo entero, que una sola familia lo gobierna todo, que cada año nos envían conforme a ley unos gobernadores a quienes les está permitido decidir sobre todas las cosas grandes y pequeñas, como a ellos les parezca mejor?"

base al consejo del orador se conformen con elementos propios de un discurso demostrativo: el panegírico de las virtudes de las ciudades (I parte del discurso, tras el proemio, que ocupa unos 20 párrafos); una auténtica *syncrisis* consistente en el elogio de la concordia y la reprobación de la disensión (parte central del discurso y 30 párrafos), llena de los mismos lugares comunes y generalidades que ya utilizó en el discurso *A los rodios, sobre la concordia* que escribiera veinte años antes; y, ya en el terreno de lo real, la alabanza de ese modelo de armonía universal que es el imperio romano y el concierto de los dos emperadores que lo gobiernan (III parte y 20 párrafos). La desavenencia y la discusión política no tienen sentido, concluye Aristides: hay muy poco sobre lo que realmente se pueda discrepar. Roma ha dado a Grecia una vida fácil y feliz. Se justifica, por ello, que un discurso de intenciones políticas haya quedado convertido más bien en una muestra del buen hacer epidíctico de nuestro sofista, sin duda lo más útil en la ocasión y lo que mejor sabía hacer. No nos resultará extraño, pues, encontrar esos mismos componentes (elogio de la ciudad, parte moralizante sobre la concordia y evocación del poder de Roma y de la armonía reinante entre los emperadores) en un discurso como el *Panegirico en Cícico* que es abiertamente demostrativo.

En definitiva, este discurso, inserto en el cuadro, si bien bastante desvaído, de una discusión política, se parece más a un ejemplar de oratoria epidíctica, que no es agonística o de lucha para conseguir el sí o el no, la absolución o la condena, sino demostrativa, para desplegar capacidades oratorias más o menos innatas o adquiridas[32]. Cuando Elio Aristides se dirige a las ciudades y trata cuestiones contemporáneas, no es menos sofista que cuando en una declamación aconseja a los atenienses del siglo V a enviar refuerzos a Sicilia. Al no estar, por lo tanto, inserto en un verdadero debate y no habiendo tanta necesidad de convencer, como de agradar y conmover, el orador tiende a practicar lo que los antiguos denominaban "amplificación", en forma de agrandamiento de lo expresado (*áuxesis*) o de indignación y reprobación (*deínosis*) de hechos o conductas constatados sobre los que todos los oyentes están de acuerdo, o simplemente como embellecimiento de su discurso.

Discursos en defensa de la retórica, declamaciones, himnos a los dioses, encomios de personas o de ciudades, discursos de aparente contenido político reflejan, en conclusión, "pura y simplemente una oratoria epidíctica que enseñaba, deleitaba y fascinaba al público del siglo II d.C."[33]. Pues en una época en que tan poco lugar había para la oratoria forense, en que las asambleas se reunían mayormente para tratar de fiestas, juegos o títulos honoríficos; en que el discurso de aparato era en sí mismo el eje de la ceremonia festiva, en una época tal -decimos- es natural que toda elocuencia se haga epidíctica. A la oratoria se la quiere decorativa y no utilitaria; o, más exactamente, ser decorativo es ser útil. Escuchemos, en fin, las propias palabras de Elio Aristides[34]:

32. Cf. *Rh. ad Alex.* 1440 b 13.

33. F. Gascó y A. Ramírez de Verger, "Introducción general", *ap. Elio Aristides, Discursos I*, introducción, traducción y notas de F. Gascó y A. Ramírez de Verger, Madrid, 1987, p. 51. Cf. también B.P. Reardon, *op. cit.*, pp. 136-137.

34. *A Platón: en defensa de la Retórica* (II Lenz-Behr), 411.

Aunque desaparecieran del mundo todas las faltas de los individuos particulares y todas las guerras, las cosas para la retarórica no serían difíciles, ni caería su vigor como si se le hubieran quitado sus raíces. Pues mucho más todavía necesitan las asambleas y los agradables dones de la paz del adorno que de ella procede, también, por Zeus, los cultos de los dioses y de los héroes y cuantas alabanzas se deben en justicia a los hombres de bien. Todo eso, ciertamente, lo realiza la retórica y lo adorna y en todas las ocasiones conviene igualmente de manera clara.

Toda una elocuencia que contribuye, al menos, a mantener en las ciudades la más querida de las ilusiones: la de una vida política. Toda una retórica al servicio de ese *lógos epideiktikós* que en la época tiene por dominio la literatura entera. Pero esto puede ser tema de otra exposición.

TELEVISIÓN Y SEDUCCIÓN

JOAN FERRÉS I PRATS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

La conciencia de la influencia de la televisión

Tengo la oportunidad de presentar como primicia algunos resultados de una investigación que acabamos de realizar en Cataluña sobre los efectos conscientes de la televisión. No se trataba de evaluar los efectos reales de la televisión, difícilmente cuantificables, sino la conciencia de los telespectadores sobre estos efectos. Los resultados más relevantes de la investigación, aquellos a la que deseo hacer referencia ahora, aparecen en los gràficos que se adjuntan en las páginas 4 y 6, y que se comentan a continuación.

De los resultados de la encuesta se desprende ante todo que, sociológicamente hablando, la televisión es considerada por la mayor parte de los encuestados un instrumento extraordinariamente eficaz desde el punto de vista de su poder socializador. La mayoría de la gente considera que la televisión ejerce una gran influencia en la manera de ser, de hacer y de pensar de la mayoría de la gente.

Para responder a cada pregunta los encuestados tenían cinco opciones: mucho, bastante, a medias, poco y nada. Cuando se pregunta a los encuestados si la televisión influye en la manera de pensar de la mayoría de la gente, un 28% considera que mucho y un 55% que bastante, lo que supone que para un 83% de los encuestados la televisión influye notablemente en la manera de pensar de la mayoría de la gente.

La conciencia sobre la influencia de la televisión en las ideas políticas de la mayoría de la gente es menor, pero sigue siendo notable. Un 65% de los encuestados considera que la televisión influye de manera relevante en la mayoría de la gente (para un 16% influye mucho, y para un 49% bastante). Aunque el porcentaje es inferior, sigue siendo, pues, digno de atención.

Cuando se pregunta por la incidencia de la televisión en los valores y en las convicciones morales de la mayoría de la gente, para un 18% influye mucho, y para un 33,5% bastante, lo que supone que para un 51,5% de los encuestados la televisión influye notablemente en los valores y convicciones morales de la mayoría. El porcentaje vuelve a ser inferior, pero incluso en este caso supera a la mitad de los encuestados.

Finalmente, cuando se pregunta por la influencia de la televisión en los conocimientos e informaciones que la mayoría de la gente tiene sobre la realidad, el porcentaje vuelve a incrementarse. En este caso, para un 78% la influencia de la televisión es fuerte (para un 33% influye mucho y para un 45% bastante).

Del conjunto de estos datos se desprende que existe la convicción de que televisión es un medio realmente eficaz, con una destacada capacidad de penetración social, aunque se considera que su capacidad de influencia es más limitada en aquellos ámbitos que son más personales, más íntimos: el de las ideas políticas y sobre todo el

de los valores y convicciones morales.

Por otra parte, de los resultados se desprenden algunas contradicciones por parte de los encuestados. Sorprende, por ejemplo, que se considere muy alta la capacidad de influencia de la televisión en la manera de pensar, y muy inferior su capacidad de influencia en las ideas políticas o en los valores y convicciones morales. Es como si la política y la moral no formaran parte de la manera de pensar.

En la misma línea, resulta contradictorio que se puntúe de manera alta la capacidad de influencia de la televisión en los conocimientos e informaciones que se tienen sobre la realidad y que se puntúe mucho menos la capacidad de influencia en las ideas políticas, como si las convicciones y decisiones políticas no dependieran en buena medida de los conocimientos e informaciones que se tienen sobre la realidad.

La conciencia de la influencia de la publicidad

Se desprenden unas conclusiones muy similares de los resultados de las preguntas relativas a la conciencia sobre la influencia de la publicidad. La mayoría de la gente otorga también una puntuación muy alta a la publicidad en cuanto a su capacidad de incidencia y de penetración social.

Cuando se pregunta a los encuestados por la influencia de la publicidad en la manera de pensar de la mayoría de la gente, un 23% consideran que influye mucho, y un 48% que bastante, lo que supone que para un 71% la publicidad influye de manera considerable en la manera de pensar de la mayoría de la gente.

Cuando la pregunta se refiere a la influencia de la publicidad a la hora de comprar productos, el porcentaje sube significativamente. Un 85% de los encuestados destaca la importancia de la influencia de la publicidad en las decisiones de compra: para un 40% influye mucho y para un 45% bastante.

En la pregunta sobre la influencia de la publicidad en los valores y convicciones morales de la mayoría de la gente el porcentaje de respuestas afirmativas baja sensiblemente: para un 13% influye mucho, y para un 35% influye bastante. Aunque la puntuación en este ámbito es significativamente menor, casi la mitad de los encuestados (un 48%) considerando importante la capacidad de influencia de la publicidad en los valores y convicciones morales de la mayoría de la gente.

Finalmente, cuando se pregunta por la influencia de la publicidad en las ideas políticas de la mayoría de la gente, el porcentaje de respuestas es similar al de la pregunta anterior: para un 12,5% influye mucho y para un 37% bastante, lo que supone que para casi la mitad de los encuestados (un 49,5%) la influencia de la publicidad en las ideas políticas de la mayoría de la gente es considerable.

Las conclusiones son similares a las que hacían referencia a la influencia de la televisión en general: se le reconoce a la publicidad una notable capacidad de penetración y de incidencia social.

De los resultados se desprenden también unas contradicciones similares por parte de los encuestados: se le otorga a la publicidad un nivel muy alto de influencia en la manera de pensar de la mayoría de la gente y, en cambio, se le reconoce una

importancia menor en cuanto a influencia en las ideas políticas y en los valores y convicciones morales. ¿No forman parte éstos de la manera de pensar?

Las contradicciones del telespectador

No obstante, las contradicciones más flagrantes por parte de los encuestados se ponen de manifiesto cuando, hacia el final de la encuesta, se les vuelven a formular las preguntas sobre la influencia de la televisión y de la publicidad, pero referidas esta vez a uno mismo. En este caso la capacidad de influencia de la televisión queda reducida a su mínima expresión.

En lo que atañe a la influencia de la televisión en la manera de pensar, cuando se hacía referencia a la mayoría de la gente, un 83% consideraban que influía notablemente (mucho o bastante). En cambio, cuando se hace referencia a uno mismo, un 74,5% considera que la influencia es escasa: un 46% considera que les influye poco y un 28,5% que nada.

En cuando a la influencia de la televisión en las propias ideas políticas, un 80% considera que es escasa: un 35% la considera poca y un 45% nula. Los datos contrastan con el 65% que consideran que esta influencia sobre la mayoría de la gente es notable.

Cuando se pregunta por la influencia de la televisión en los propios valores y convicciones morales, son un 85% los que consideran que es escasa. Para un 38% es poca, y para un 47% es nula. Datos que entran en contradicción con el 51,5% que consideran que la televisión influye notablemente en los valores y convicciones morales de la mayoría de la gente.

Finalmente, a la pregunta sobre la influencia de la televisión en los propios conocimientos e informaciones sobre la realidad, la mitad exacta de los encuestados (un 50%) considera que es notable: un 9% considera que es mucha y un 41% que bastante.

LA INFLUENCIA DE LA TELEVISIÓN

EN LA MAYORÍA DE LA GENTE

EN LA MANERA DE PENSAR	EN LAS IDEAS POLÍTICAS	EN LOS VALORES Y CONVICCIONES MORALES	EN LOS CONOCIMIENTOS E INFORMACIONES
Mucho: 28% Bastante: 55% Total: 83%	Mucho: 16% Bastante: 49% Total: 65%	Mucho: 18% Bastante: 33,5% Total: 51,5%	Mucho: 33% Bastante: 45% Total: 78%

EN UNO MISMO

EN LA MANERA DE PENSAR	EN LAS IDEAS POLÍTICAS	EN LOS VALORES Y CONVICCIONES MORALES	EN LOS CONOCIMIENTOS E INFORMACIONES
Poco: 46%	**Poco: 35%**	**Poco: 38%**	**Mucho: 9%**
Nada: 28,5%	**Nada: 45%**	**Nada: 47%**	**Bastante: 41%**
Total: 74,5%	**Total: 80%**	**Total: 85%**	**Total: 50%**

De nuevo, pues, las contradicciones. Contradicción por el hecho de que la mayoría no se consideran mayoría. Se acepta un alto nivel de influencia sobre la mayoría y un nivel mínimo de influencia sobre uno mismo.

Pero contradicción también por la aceptación de una notable influencia sobre los conocimientos e informaciones y la aceptación de una influencia mínima sobre la manera de pensar, las ideas políticas y los valores y convicciones morales. ¿No influyen los conocimientos e informaciones sobre los pensamientos, sobre las ideas políticas, sobre los valores y las convicciones?

Contradicciones en el ámbito de la publicidad

Cuando se evalúan los efectos conscientes de la publicidad se ponen de manifiesto unas contradicciones similares. El grado de aceptación de la influencia de la publicidad sobre la mayoría de la gente no se corresponde con la aceptación de su influencia sobre uno mismo.

En lo que atañe a la influencia de la publicidad en la propia manera de pensar, un 83% considera que es escasa o nula: para un 40% la publicidad influye poco en la propia manera de pensar, y para un 43% no influye nada. Estos datos contrastan con el 71% que consideran que la publicidad influye notablemente (mucho o bastante) en la manera de pensar de la mayoría de la gente.

En la pregunta sobre la influencia de la publicidad a la hora de comprar productos, el porcentaje baja, pero sigue siendo significativo. Para un 68,5% de los encuestados la publicidad influye poco o no influye nada en las propias decisiones de compra. Para un 37,5% influye poco, y para un 31% no influye nada. De nuevo la contradicción con las cifras comentadas anteriormente, en concreto con el 85% que consideran que influye mucho o bastante en las decisiones de compra de la mayoría de la gente.

Cuando se pregunta por la influencia de la publicidad en los propios valores y convicciones morales, un 88% considera que influye poco o nada: un 31% piensa que poco y un 57% que nada. Casi la mitad (un 48%) consideran, en cambio, que la publicidad influye mucho o bastante en los valores y convicciones morales de la

mayoría de la gente.

Finalmente, en lo que atañe a la influencia de la publicidad en las propias ideas políticas, un 87% consideran que influye poco o nada: un 30% afirmá que poco y un 57% que nada. En cambio, casi la mitad (un 49,5%) piensan que la publicidad influye mucho o bastante en las ideas políticas de la mayoría de la gente.

LA INFLUENCIA DE LA PUBLICIDAD

EN LA MAYORÍA DE LA GENTE

EN LA MANERA DE PENSAR	A LA HORA DE COMPRAR PRODUCTOS	EN LOS VALORES Y CONVICCIONES MORALES	EN LAS IDEAS POLÍTICAS
Mucho: 23%	Mucho: 40%	Mucho: 13%	Molt: 12,5%
Bastante: 48%	Bastante: 45%	Bastante: 35%	Bastant: 37%
Total: 71%	Total: 85%	Total: 48%	Total: 49,5%

EN UNO MISMO

EN LA MANERA DE PENSAR	A LA HORA DE COMPRAR PRODUCTOS	EN LOS VALORES Y CONVICCIONES MORALES	EN LAS IDEAS POLÍTICAS
Poco: 40%	Poco: 37,5%	Poco: 31%	Poco: 30%
Nada: 43%	Nada: 31%	Nada: 57%	Nada: 57%
Total: 83%	Total: 68,5%	Total: 88%	Total: 87%

Las contradicciones son, pues, patentes en el ámbito de la publicidad, como lo eran en el ámbito de la televisión en general. Lo que se ve claro para la mayoría de la gente (la capacidad de influencia de la publicidad) se niega para uno mismo. La mayoría no se sienten mayoría.

La ilusión de inmunidad

Podría hablarse de un fenómeno de ilusión de inmunidad. Se acepta la capacidad socializadora de un medio de comunicación tan penetrante como la televisión, pero uno mismo se siente milagrosamente protegido ante él, invulnerable a sus efectos.

Probablemente este fenómeno se explique psicológicamente por un mecanismo de

defensa ante la capacidad de agresión del medio. Sería una reacción instintiva, destinada a preservar la autoimagen. Una actitud de preservación de la propia individualidad ante la capacidad alienadora o masificadora del medio.

Pero sin duda el fenómeno de la ilusión de inmunidad pone de manifiesto otro hecho: el escaso conocimiento que la mayor parte de los ciudadanos tiene de sí mismo, de sus mecanismos internos de funcionamiento. Pese a que una de las actividades a las que el ciudadano medio dedica más tiempo en su vida cotidiana es a ser telespectador, la inmensa mayoría de los ciudadanos se conoce muy poco a sí mismo en cuanto a tal.

Este desconocimiento sobre uno mismo como telespectador se pone de manifiesto cuando se pregunta a los encuestados, en distintos momentos de la encuesta, por los programas que más ven, por los que más les gustan y por los que más les influyen. En estas preguntas los encuestados tienen que ordenar una serie de programas clasificados en siete categorías: de entretenimiento, informativos, películas, culturales, *reality shows*, deportes y series. Los resultados de las preguntas relativas a los programas que más ven y a los que más les influyen quedan recogidos en el gráfico siguiente:

TIPOLOGÍA DE PROGRAMAS

PROGRAMAS MÁS VISTOS	PROGRAMAS QUE MÁS INFLUYEN
Películas (5,28)	Informativos (5,75)
Informativos (5,19)	Culturales (5,65)
Culturales (4,68)	Películas (4,51)
Deportes (3,96)	Deportes (3,96)
Series (3,62)	Series (3,62)
Entretenimiento (3,54)	Entretenimiento (3,54)
Reality Shows (1,77)	Reality Shows (1,77)

Lo que más llama la atención en una primera observación de la lista de los programas más vistos es la contradicción entre lo que los encuestados afirman y lo que indican los índices de audiencia que facilitan las empresas especializadas. Se sabe, por ejemplo, que los programas informativos no suelen estar entre los de máxima audiencia. Tampoco lo están los programas culturales, que normalmente son relegados por las televisiones a las segundas cadenas y a las horas de menor audiencia. En cambio, en la encuesta estos programas ocupan los primeros lugares.

Resulta igualmente sorprendente la situación de los programas de deportes. En la encuesta quedan relegados a un discreto cuarto lugar. Los empresarios de los cines y los dueños de los restaurantes saben del daño que les hacen las retransmisiones deportivas los sábados por la noche y entre semana. Cabe pensar, pues, que los resultados de la encuesta no se adecuan a la realidad. Los partidos de fútbol suelen suelen ocupar los primeros lugares en todos los índices de audiencia que se conocen.

Da la impresión de que, pese a tratarse de una encuesta anónima, los ciudadanos tienden a pretender ofrecer una buena imagen de sí mismos. Tal vez tiendan a darse una buena imagen de sí mismos a sí mismos.

Tan sólo las películas ocupan un lugar en concordancia con lo que indican los índices de audiencia de las diversas cadenas. Y ello es lógico, por cuanto, con la aparición de la televisión, el cine ha conseguido un prestigio cultural del que antes carecía. En cuanto al resto de programas, se observa una tendencia a indicar preferencia por los más prestigiosos, los más serios, los mejor considerados socialmente.

Esta tendencia se incrementa si se observa la lista de los programas que, a juicio de los encuestados, ejercen una influencia mayor sobre su propia manera de ser, de hacer y de pensar. La tendencia a considerar que lo que más influye son los programas más discursivos, más verbalistas, más serios, se confirma con el hecho de relegar las películas al tercer lugar, colocando en los primeros a los informativos y los culturales. Se tiende, pues, a considerar que los relatos sirven fundamentalmente para entretener, mientras que los discursos son adecuados para formar, para influir.

Esta consideración entra en contradicción con la praxis televisiva, con la manera de hacer de los comunicadores de la industria de la persuasión, como los políticos y los publicitarios. Mientras el ciudadano cree que lo que más le influyen son los discursos, los publicitarios recurren de manera preferente a los relatos. Mientras los ciudadanos piensan que lo que más le influyen son mensajes que incorporan razonamientos y argumentaciones, los publicitarios y los políticos tienden a recurrir, de manera preferente o exclusiva, a las emociones. Una vez más se pone de manifiesto el desconocimiento del telespectador sobre sí mismo.

Relato y discurso

El concepto de entretenimiento es venenoso. Es uno de los conceptos más peligrosos en el ámbito de la comunicación. La distinción entre educación y entretenimiento, entre cultura y diversión, tiene efectos perniciosos para ambos lados. El resultado de esta dicotomía suele ser, por un lado, una educación aburrida, nada motivadora y, por otro, la falta de defensas o de control ante un entretenimiento que tiene siempre implicaciones educativas o socializadoras.

Podría hablarse de dos grandes vías en la comunicación persuasiva, la racional y la emotiva, según se privilegie o se recurra de manera preferente o exclusiva a la racionalidad o a la emotividad. La vía racional pretende incidir sobre los demás mediante la argumentación. La vía emotiva, mediante el sentimiento. La vía racional pretende, fundamentalmente, persuadir, convencer. La emotiva, seducir. La vía racional tiende a utilizar de manera preferente los discursos. La vía emotiva, los relatos.

En el discurso los contenidos se hacen explícitos y el enunciador se hace presente de manera mnifiesta. En los relatos predomina la anécdota, el enunciador camufla su presencia y los contenidos son implícitos. En todo relato hay discurso, pero latente, enmascarado.

La eficacia mayor de la vía emotiva sobre la racional, del relato sobre el discurso, radica, por una parte, en su mayor capacidad de seducción. Y, por otra, en el hecho de

que, al estar enmascarados los contenidos en los relatos, éstos no despiertan mecanismos de defensa. Ante el relato no se activan mecanismos de control por parte del receptor.

La lógica de las emociones

Existe una lógica de las emociones, que nada tiene que ver con la lógica racional. Razonamientos y emociones obedecen a parámetros mentales distintos. Utilizan mecanismes de incidencia diferenciados. La fuerza socializadora de la televisión sólo puede entenderse desde el conocimiento de los mecanismos específicos de la lógica emotiva.

En la base de esta lógica está el pensamiento primario, el pensamiento asociativo. Si la lógica racional basa su fuerza en la activación de la argumentación, que se adecua a los parámetros del pensamiento secundario, la lógica emotiva basa su fuerza en la activación del pensamiento primario, que es analógico.

La lógica del pensamiento secundario es la lógica de la deducción y la inducción, enraizadas en la racionalidad. Las realidades adquieren sentido y valor en base a criterios racionales. En cambio, la lógica de las emociones es la lógica de la analogía y de la transferencia. Las realidades adquieren sentido y valor en base a criterios mucho más arbitrarios, fruto de transferencias por similitud o por contigüidad.

Cuando valoro positivamente a una persona en base al pensamiento secundario es porque la conozco y considero reflexivamente positiva su personalidad. su ideología, su comportamiento. Cuando valoro positivamente a una persona en base al pensamiento primario es porque me resulta atractiva, porque me recuerda algo o a alguien de los que guardo un buen recuerdo; es decir, le transfiero, más o menos arbitrariamente, valores ajenos a su valor intrínseco.

La lógica de la televisión es, con mucha frecuencia, la lógica de las emociones. La experiencia televisiva se comprende tan sólo desde el análisis de los factores emotivos, con frecuencia subliminales, inadvertidos. Los discursos de la televisión pretenden con más frecuencia seducir que convencer. Es desde la seducción del entretenimiento como la televisión realiza su tarea socializadora, educativa o deseducativa. Sólo desde el conocimiento de los procesos de seducción se puede alcanzar la lucidez como telespectadores.

La seducción como metonimia

¿Qué es lo que hace posible el fenómeno de la seducción? Si la persona es tan racional como cree ser, ¿cómo se justifican los procesos de seducción? Si es cierto, como decía Billy Wilder en *Con faldas y a lo loco*, aquello de que "Nadie es perfecto", ¿cómo es posible que en el proceso de seducción alguien viva a una persona o a una realidad como plenitud? ¿Qué es lo que hace posible que en un momento dado se viva como absoluto una realidad que en modo alguno lo es?

El fenómeno de la seducción sólo puede entenderse desde la lógica de las emociones, no desde la lógica racional. Y, en el marco de la lógica de las emociones, la seducción puede entenderse como metonimia. La fuerza de la seducción se basa en

su carácter metonímico[1]. El seducido vive como un todo, como un absoluto, la fascinación que ejerce una parte, un fragmento de la realidad.

El fenómeno de la seducción puede analizarse atendiendo á cuatro fases, correspondientes a otras tantas dimensiones del proceso: la percepción fragmentada de la realidad, el deslumbramiento narcisista, el adormecimiento de la racionalidad y la transferencia globalizadora.

La percepción fragmentada de la realidad

En la base del proceso de seducción hay una presentación o una percepción fragmentadas de la realidad. El que seduce, intencionalmente o no, presenta al seducido tan sólo una parte de sí, la más deslubrante, la más atractiva. En ocasiones es el propio seducido el que sólo es capaz de percibir, en la realidad seductora, una dimensión fascinante, olvidando las demás.

Lo negativo es obviado en el proceso de seducción. Se presenta, o se percibe, tan sólo lo positivo: una mirada fascinante, una voz cálida, un rostro bello, un hoyuelo en la mejilla, la gracia o el ingenio, el poder, la inteligencia, la fuerza...

En ocasiones es quien seduce el que oculta deliberadamente las dimensiones más negativas o complejas. En otros casos es el propio seducido quien se niega, consciente o inconscientemente, a percibir lo que no se adecua a su ideal, a sus necesidades y deseos.

Esta percepción fragmentadora es evidente en la experiencia televisiva. Basta pensar, como ejemplo, tanto en el discurso político como en el publicitario, que basan en buena medida su eficacia en la fragmentación, en la presentación aislada de cualidades pretendidamente deslumbrantes, y en el escamoteo de las dimensiones más negativas o complejas.

El deslumbramiento narcisista

Freud decía que el objeto que fascina ocupa siempre el lugar del yo ideal, lo que supone que en el fondo de todo proceso seductor hay siempre una experiencia narcisista. La persona seducida se reconoce a sí misma en el objeto seductor. Se reconoce en sus carencias, en sus límites, en sus deseos. Se reconoce como ausencia y como deseo.

Si el espectador televisivo acepta una presentación fragmentada de la realidad es porque la contemplación de las dimensiones positivas satisface, de manera consciente o inconsciente, sus deseos más íntimos.

De ahí el carácter compensatorio del fenómeno de seducción en general y de la experiencia televisiva en particular. Y de ahí también el carácter paradójico de la experiencia televisiva: en teoría el telespectador acude a la pequeña pantalla para evadirse, para olvidarse, para huir de sí mismo, y la base de la fascinación que ejerce sobre él radica precisamente en el hecho de que allí se encuentra, de que se ve reflejado en ella en cuanto a sus carencias, a sus limitaciones, a sus deseos, a sus necesidades

1. El autor ha desarrollado ampliamente estos conceptos en su obra *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*, publicada en Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.

más íntimas.

El adormecimiento de la racionalidad

Los psicólogos coinciden en afirmar que en el psiquismo humano, cuando coinciden energías antagónicas, la más fuerte acaba por anular o engullir a la más débil. Y Freud decía que cuando se produce un enfrentamiento entre la razón y la emoción, casi siempre es la razón la que acaba por sucumbir.

Goethe decía que en el teatro la reflexión queda muy limitada por el regocijo de la vista y del oído. En la experiencia televisiva a la hiperestimulación sensorial se añaden las emociones derivadas de los mecanismos de identificación y de proyección, de manera que la capacidad reflexiva, analítica y crítica, sufre un fuerte retroceso. La capacidad crítica queda adormecida, en beneficio de la fascinación sensorial y del deslumbramiento producido por unos personajes y unas situaciones que se viven con carácter compensatorio.

La transferencia globalizadora

En el psiquismo humano la tendencia fragmentadora va acompañada de la tendencia a completar, a globalizar. En todos los ámbitos el psiquismo humano tiende a poner orden donde hay desorden, a completar lo que es incompleto, a globalizar lo que es fragmentario, a poner sentido donde no lo hay.

La Gestalt estudió estos procesos desde la perspectiva de la percepción. El psiquismo humano tiende a completar aquellos estímulos que aparecen como insuficientes o fragmentarios. Y tiende a hacerlo siguiendo leyes primaria de comodidad, de sencillez, de adecuación a las necesidades más íntimas. El pensamiento primario, que está en la base de los mecanismos automáticos e inconscientes, se rige por el principio del mínimo esfuerzo.

De ahí que el proceso de completar lo fragmentario se realice de acuerdo con los mismos principios por los que se produjo la fragmentación. Si en los procesos de seducción se tiende a percibir tan sólo las dimensiones que se adecuan a los propios deseos y necesidades, se tiende igualmente a completar transfiriendo lo positivo de las partes al todo: de la mirada fascinante a la persona fascinante, de la persona atractiva a la persona maravillosa, de la seducción de la voz a la seducción por la persona entera...

Es así como se manifiesta el carácter metonímico de la seducción: de la fascinación de la parte a la fascinación del todo, de la seducción del fragmento a la significación del todo, de la asignación de un valor parcial a la atribución de un valor total, de la transferencia emotiva a la transferencia ideológica.

En estos procesos se basa la fuerza socializadora de la seducción. Esta es la lógica de las emociones. Mediante estos mecanismos somos socializados en una medida muy superior a lo que pensamos, porque son unos mecanismos que ejercen su influencia desde el placer y porque sus efectos suelen ser subliminales, inadvertidos.

LA MODALIDAD EN EL CINE: ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN SUBTITULADA

ANTONIO GARCÍA MORILLA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Conjugar dentro de un título conceptos como la modalidad, el cine y la traducción subtitulada puede parecer un ejercicio de juegos malabares de compleja primera lectura, por lo que estimamos necesaria la justificación de lo que aquí queremos defender. Para ello, hemos de hacer referencia a otra disciplina, la Lingüística Aplicada (que abreviaremos como LA), que subyace tras nuestros planteamientos, como ahora esperamos poder demostrar.

La LA surge después de la Segunda Guerra Mundial "con el ánimo de romper -o de intentar armonizar- la antítesis tradicional entre las ciencias *empíricas* y las ciencias *humanísticas*, y con el deseo explícito de aplicar los métodos y resultados de una disciplina teórica (como es la *lingüística*) a la técnica y a la realidad externas"[1] . Establecer las relaciones de la LA con otras disciplinas y sus posibles campos de aplicación ha sido, y aún hoy es, uno de los primeros objetivos en la delimitación y definición de la disciplina, y al mismo tiempo, una de las razones para el considerable desarrollo de la LA en las últimas décadas.

De entre los distintos intentos por estructurar estas aplicaciones, destacamos en primer lugar el de CALVO (1990), con una primera distinción entre aplicaciones interna y externa (aquéllas en las que se centra el resultado de sus estudios en el lenguaje *per se* o con fines ajenos al propio lenguaje, respectivamente).

Observamos en esta primera división como, dentro de las aplicaciones internas, la traducción y el análisis y crítica del lenguaje según variedades o registros (estudios de Retórica) gozan del mismo estado de aplicación inmediata.

Una segunda clasificación que nos gustaría destacar es la de PEÑA y HERNÁNDEZ (1994: 15), quienes de una manera mucho más simplificada, y al mismo tiempo precisa, reducen a cinco las grandes áreas a las que está ligada la LA, a saber:

1.- Didáctica de lenguas.
2.- Traducción.
3.- Patología del lenguaje.
4.- Lexicografía.
5.- Retórica.

La propia naturaleza de la Traducción (análisis de un Texto Origen para la consecución de un Texto Meta que produzca efectos similares en el receptor final -lo que se ha dado en llamar traducción prospectiva-) es en definitiva un análisis de una serie de actos de habla con una función comunicativa, objetivo común a otros estudios del texto y la comunicación.

Vemos, pues, que ni es aleatoria ni injustificada la relación entre las áreas de

1. De la Introducción a las Actas del III Congreso de Lingüística Aplicada, FERNANDEZ (1986).

conocimiento mencionadas. Existe, al menos en el plano teórico, un origen común para los Estudios de Traducción (u otros sinónimos posibles (vid. SANTOYO, J.C. (1987:8)[2] y la Retórica, entendiendo esta última como la disciplina que estudia en su funcionamiento la elaboración, emisión y recepción de textos (en el medio escrito o en el medio oral)[3].

Con respecto a la modalidad, tenemos que coincidir con HERSLUND cuando afirma que, a pesar del amplio consenso que pueda existir sobre su definición y ámbito, no es sencillo explicar con la brevedad necesaria a qué nos estamos refiriendo, aunque la mayoría de las definiciones se muevan en torno al grado de compromiso del hablante con su proposición[4]. El estudio de la modalidad no es, ni mucho menos, reciente, ha sido objeto de estudio por parte de filósofos, semiólogos y linguistas desde tiempos de Aristóteles y, como indica NOLKE[5]:

> Human beings are not satisfied with reporting cold facts about the world.

La principal dificultad con la que nos encontramos al plantear estudios sobre la modalidad de un texto radica en que ésta no se corresponde con una única categoría morfológica, sintáctica o léxica, sino que, permítaseme el símil informático, navega por entre todos ellos. PALMER (1981:153) coincide con este planteamiento cuando afirma que: "*modality* (does) not correspond to any clear grammatical distinction". En cualquier caso, los elementos que debemos considerar son los que quedan englobados bajo lo que HERSLUND ha denominado "the set of linguistic phenomena which signal the presence of man in language"[6].

Esta presencia es del todo punto compleja, como así se comprueba, por ejemplo, por el hecho de que en una situación de adquisición de una primera lengua, los niños tienden a controlar factores relacionados con la modalidad una vez que han desarrollado su competencia lingüística en otras destrezas más sencillas (siendo un ejemplo típico el uso tardío del subjuntivo). En definitiva, estamos hablando de todos aquellos rasgos que hacen que, cuando hablamos o escribimos, hagamos algo más que informar: producimos no sólo proposiciones de carácter puramente informativo, sino que éstas van acompañadas de elementos relativos a la actitud del hablante (del usuario de lengua, en suma) con respecto a lo que está diciendo (deseo, duda, posibilidad,...), lo que en términos de LYONS (1977:792) es "the expression of the speaker's attitude". En relación con esta actitud, HERSLUND indica lo siguiente:

> ... utterances always contain a modal component. But all languages have, to be sure, at their disposal a number of procedures (morphological, syntactical or lexical), such as modal verbs or other numerous ways.[7]

La modalidad es, pues una categoría *semántica* que puede gozar de distintas

2. "traductología, translatología, estilística comparada, estudios de traducción, translática, ciencia de la traducción, translémica"

3. cf. PEÑA & HERNANDEZ. op.cit. p. 9.

4. vid. FOWLER,R. 1986:57.

5. op. cit. p. 45

6. HERSLUND, op. cit. p. 7

7. op. cit. p. 8

manifestaciones léxicas y sintácticas, que se puede lexicalizar[8], y que, por tanto, puede materializarse, y en eso vamos a poner nuestro empeño en estas páginas, tomando como ejemplos los subtítulos de la película "Used people", que se tradujo como "Romance otoñal", protagonizada por Marcello Mastroianni y Shirley MacLaine, entre otros importantes actores.

Hemos de contar también con aquellos casos en los que se da lo que podríamos denominar "modalidad neutra" (que no implica lo mismo que ausencia de modalidad) y que tiene lugar en aquellas situaciones en las que se da la expresión de información pura (como la de los teoremas matemáticos). Sin embargo, salvo en contadas situaciones, la hipótesis de la que hemos de partir está relacionada con el hecho de que el usuario de lengua indica su actitud hacia lo que está diciendo, por lo que modifica y modaliza su intervención[9]. En "Romance otoñal", la película de la que hemos extraído nuestra muestra de subtítulos para realizar el análisis de elementos relacionados con la actitud del usuario de lengua, encontramos los dos ejemplos siguientes de modalidad neutra: el primero tiene que ver con el uso formulaico de lenguaje que se produce en una secuencia en la que los protagonistas se casan:

-Do you Giuseppe Frederico Meledandri	-Giusepe Frederico Meledandri
take this woman to be your lawful wedded wife	...¿tomas a esta mujer
to have and to hold	como legítima esposa ...
in sickness and in health	para amarla y respetarla,
till death do you part?	en la salud y en la enfermedad
-I do.	hasta que la muerte os separe?
	-Si.

Hemos de hablar de modalidad neutra en el ejemplo citado en tanto que, como parte del rito, los participantes tienen que replicar con una fórmula aprendida e inamovible, por lo que cualquier otra variación como traducción del mensaje original hubiera sido inadecuada. El segundo ejemplo de lo que debería haber sido una formulación neutra es la recitación que del Padrenuestro hacen dos niños, que tiene lugar en la misma ceremonia, pero del que sólo conocen "la música", aunque no "la letra", con el siguiente resultado:

Our Father who art in Heaven (bis)	..."Padre
Howard be Thy name (bis)	nuestro que estás en los cielos
Lead us not into Penn Station (bis)	-Padre nuestro que
	estás en los cielos
	"Santi" es tu nombre.
	-"Santi" es tu nombre
	No nos dejes caes en la "estación"
	- no nos dejes caer en la "estación"

Cierto es que hay otros autores (como CRYSTAL y DAVY, por ejemplo,[10]) para quienes la modalidad se entiende de otra manera: dentro de lo que ellos describen como dimensiones de carácter relativamente temporal, aparece una variable a la que denominan "modality", equivalente al concepto canal de HALLIDAY, que también

8. vid. NOLKE, op. cit. p. 46
9. cf. NOLKE, op. cit. p. 48
10. CRYSTAL & DAVY, 1985.

afecta a la elección de una u otra forma de lengua y que ofrece elementos relacionados con los rasgos lingüísticos que un emisor ha de tomar en consideración según la finalidad de su participación. Estos rasgos son, por lo general, características convencionales o tradicionales (tanto en su forma oral como escrita) que el emisor ha de respetar. En el medio escrito, este tipo de modalidad se vería reflejada en aquellos rasgos que componen una carta, un telegrama o una nota. Dependiendo de para qué se pretende producir una expresión, nos decidiremos por una u otra forma de "modalidad", lo cual conllevará distintas propiedades según la manera en que queramos presentar nuestro mensaje.

Esta utilización del término, es excesivamente idiosincrática. Otros autores han intentado aplicar este conjunto de variables descrito por CRYSTAL y DAVY, como HOUSE (1981), aunque su uso no se ha extendido más allá de un pequeño círculo de teóricos.

La manera en que vamos a entender aquí el concepto modalidad va a tener que ver con la concepción de modalidad descrita anteriormente (presencia de la actitud del hablante con respecto a lo que dice), más que con la sugerida por CRYSTAL y DAVY.

La decisión de optar por los subtítulos como textos para ilustrar los aspectos que estamos analizando, se justifica por varias razones. En primer lugar, los subtítulos representan en la actualidad una de las formas de traducción más frecuentes en el mundo audiovisual, y su evidente complejidad ofrece interesantes datos para el tratamiento de la información en dos lenguas (la original y la meta), en dos medios (mensaje original en el medio oral reflejado por escrito en la versión meta), con una simplificación considerable de la cantidad de información. El fin primordial es la consecución de la sincronización espacio-temporal en esta forma de traducción simultánea, comportando la inclusión de un elemento discordante con el mensaje audiovisual originario.

Hemos de resaltar las muchas limitaciones con las que se encuentra el subtitulador en su calidad de traductor y de intérprete del texto: primeramente, la decisión sobre qué no traducir o de qué se puede prescindir, eliminando lo superfluo o lo que el mismo espectador pueda colegir, como la referencia al partido que se está retransmitiendo en una escena en la que se dice:

She is probably the first woman who's ever sat and watched a game with them in twenty years.	Seguro que es la primera mujer que se sienta con ellos en veinte años

En dos líneas, y en aproximadamente 60-70 carácteres se tiene que componer un mensaje lo más autónomo posible, que al mismo tiempo sea independiente del próximo subtítulo, que a su vez ha de ser también autónomo. No cabe duda de que esta reducción del texto va a afectar a la cantidad de información a la que va a tener acceso el espectador. Independientemente de los valores cualitativos del subtítulo, los aspectos cuantitativos van a verse también afectados. Estos rasgos se pueden observar en los siguientes ejemplos:

I used to pretend *I lived everywhere, I mean* *when I was a little girl,* *Paris, Singapore* *Now I'd be happy just to get out of Sunnyside*	Yo fingía haber vivido en muchos sitios,...en Paris, en Singapur Ahora me conformaría con salir de Sunnyside
She's a lightning rod *Any higher and she could trip birds*	Si se lo hiciera más alto se le engancharían los pájaros

La actitud de compromiso del hablante con lo que está diciendo va a ser especialmente difícil de recoger en los subtítulos, puesto que la tendencia en la redacción de los mismos es a la neutralización de la función fática o de elementos que indiquen relación social, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

N: Driver you can let me out right here *B: Six feet from the gate you are gonna start this*	N: Déjeme a la entrada B: ¿Vas a empezar con eso?
I go to the Runaround, you know?, *it's a bar in the First Avenue* *I go there all alone*	Voy al Runaround es un bar de la Primera Avenida Voy solo

O en el siguiente subtítulo, con una referencia explícita a un tipo de comida judía que se neutraliza en su versión meta:

I'll bring you some instant soup and falafel	Te traeré sopa y galletas

A la supresión anterior hemos de añadir la pérdida de variedades intralingüísticas, reducidas a lengua estándar, así como la evidente pérdida de características vocales de actores y actrices. Ejemplo de esta reducción la observamos en la reproducción de las palabras de Mastroiani, cuyo acento, que pasa inadvertido para alguien que no tenga buen conocimiento de la LO (inglés) ofrece información sobre el personaje que no se recoge en los subtítulos, a pesar de ser un rasgo relevante, como se ilustra en la siguiente conversación:

Joe: So many things I did since I left Italy *merchant seaman, school teacher* *I even played the accordion professionally* *in Catskill mountains* *Pearl: You teach kids with that accent?*	- He hecho tantas cosas desde que salí de Italia. Marino mercante, maestro de escuela,... incluso toqué el acordeón en las montañas Catskill. - ¿Daba clases con ese acento?

Otras neutralizaciones de variedades intralingüísticas tienen que ver con el uso idiosincrático de "already" (uso perteneciente a una comunidad lingüística específica -la judía-: Hurry up already > date prisa) o el uso agramatical (aunque plenamente vigente en inglés conversacional) que tiene lugar en la formulación de preguntas sin auxiliares (That hurt? > ¿te ha dolido?); this is on weight watchers? > ¿estás haciendo un régimen?; you left the kids in the car?> ¿Has dejado a los niños en el coche?) o de concordancia sujeto-auxiliar (he don't use it, it just sits in the basement gathering dust> El no lo utiliza, estaba en el sótano llenándose de polvo).

Hemos hecho referencia a dos rasgos lingüísticos que se ven fundamentalmente afectados: la neutralización de la función fática (vid. ejemplos anteriores) y el carácter autónomo de los subtítulos, sobre los que nos gustaría añadir algo más, esta vez relacionado con la cohesión interna que estos textos deben tener. Un análisis superficial de los subtítulos nos ilustra la utilización de recursos cohesivos internos que prácticamente aparecen en cualquier texto, y que quedaron descritos por HALLIDAY y HASAN (1976) de la siguiente manera: relaciones sintácticas (referencia, sustitución, elipsis); relaciones léxicas (recursos de cohesión léxica: reiteración léxica, colocación; y conjunción: adición, adversativa, causal). En un análisis muy superficial de una escena de la película se observarían que prácticamente aparecen todos estos recursos. Si acaso, debido a la rapidez con la que los textos deben aparecer, y a lo condensado de su mensaje, se nota la ausencia de relaciones de cohesión léxica de conjunción. Con respecto a las demás, prácticamente todas se podrían ilustrar.

En un subtítulo, como en cualquier otro texto, las unidades léxicas (sencillas o complejas), significan más de lo que realmente dicen: es necesaria una lectura de lo que algunos autores (NEWMARK, por ejemplo) denomina subtexto, aquello que se dice sin explicitar. Una determinada unidad gramatical se convierte en unidad comunicativa cuando forma parte de un contexto y se dota de significado. PALMER describe, para discernir respectivamente entre forma y función, los siguientes términos: por un lado, enunciados declarativos, interrogativos e imperativos y por otro enunciaciones, preguntas y órdenes para las funciones. En la película que nos sirve de corpus, al tratar con textos que forman parte de un acto comunicativo (con las consideraciones necesarias sobre participantes, intención, situación, ...) debemos tratar de recoger el valor funcional (lengua en uso) y no valores gramaticales o formales). Veamos los siguientes ejemplos para ilustrar esta distinción:

1.- *It's 5:28*
She's a lightning rod
It didn't take you long to get Frank's tongue hanging out of his mouth
(según su forma son enunciados declarativos, aunque no actúan como enunciaciones)

2.- *What's with her hair?*
She should take fashion tips from you?
You left the kids in the car?
(por su forma enunciados interrogativos, pero funcionalmente no son preguntas)

3.- *Look, she asked me to come by later to help*
(Me ha pedido que me pase a echarle una mano)
(formalmente un enunciado imperativo, funcionalmente no es una orden).

Con la utilización de un código ligüístico, pues, no reflejamos la realidad de manera neutra, sino que interpretamos, organizamos y clasificamos en función de nuestra actitud con respecto a lo que decimos (la elección de vocabulario, de recursos sintácticos, de juegos de palabras,...). El hablante no sólo sabe adaptarse a las circunstancias en las que tiene que participar como comunicante, sino que articula su mensaje en función de su propia personalidad[11]. Su visión del mundo, su ideología, si

11. cf. FOWLER (1986:27)

se quiere, está presente también en lo que dice (y en lo que no dice y deja entrever), dentro de lo convencional que resulta su uso. Aunque haya un cierto grado de creatividad, estamos ciertamente limitados por las normas de uso: "Language is a social practice which is manifested, or realized, in the actions of individuals"[12].

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, nos gustaría destacar las ideas más importantes que hemos reflejado en estas páginas. Tomando como textos los subtítulos de una determinada película, que como hemos indicado son una de las formas más frecuentes de traducción en el medio escrito que se da en la actualidad, vemos cómo el subtitulador, en su calidad de intérprete, ha de adecuar un texto origen en una lengua L2, según las limitaciones que hemos indicado, técnicas y de otro tipo, para producir un texto meta coherente con las reglas de uso de la lengua a la que está traduciendo.

Una parte importante de esta labor de interpretación (toda traducción lo es) va a estar ocupada por la consideración de esos elementos que reflejen la actitud del hablante con respecto a lo que está diciendo, que han de recogerse convenientemente para conseguir una función comunicativa específica, que en el caso de los subtítulos está mediatizada por su sincronización con el soporte visual.

REFERENCIAS

CALVO PÉREZ, J., "Lingüística aplicada", en LÓPEZ (1990), pp. 321 y ss.

CRYSTAL, D. y DAVY, D., *Investigating English Style*, Longman, London, 1969, novena impresión: 1985.

FERNÁNDEZ, F. (edit.), *Pasado, presente y futuro de la Lingüística Aplicada en España. Actas III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1986

FOWLER, R., *Linguistic criticism*, Oxford University Press, Oxford, 1986

HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, R., *Cohesion in English*, London, Longman, 1976.

HERSLUND, M., "Modality. A presentation", en HERSLUND, Michael (edit.), (1989) pp. 7-15.

HERSLUND, M. (edit.), *Travaux du Circle Linguistique de Copenhague. On modality*, vol. XXIII, The Linguistic Circle of Copenhagen, Copenhague, 1989

HOUSE, J., *A model for translation quality assessment*, Gunter narr Verlag, Tübingen, 1981

LOPEZ, A. *et alii*, *Lingüística general y aplicada*, Universidad de Valencia, 1990

LYONS, J., 1977, *Semantics*, C.U.P.

NOLKE, H., "Modality and Polyphony", en HERSLUND, M. (edit.), (1989), pp. 45-63

PALMER, F.R., *Semantics*, C.U.P., 2nd. edition, 1981

PALMER, F. *La semántica*, siglo XXI editores, 2ª edición, 1980

PEÑA, S. & HERNÁNDEZ GUERRERO, M. J., *Traductología*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1994.

12. ibidem. p. 27

SANTOYO, J.C. *Traducción, traducciones, traductores. Ensayo de bibliografía española*. Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1987.

¿PERSONAS DIALOGANTES O DIÁLOGOS PERSONALIZANTES?

JOSÉ LUIS GUIJARRO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Todos sabemos lo que significa que un emisor tenga la intención de comunicarse con sus receptores. Todos comprendéis que el que está hablando en este momento habla intencionadamente para que comprendáis lo que quiere decir. Es decir, mis posibles mensajes de esta tarde están producidos intencionalmente. No hay ningún problema de comprensión, ninguna duda al respecto.

Todos sabemos la diferencia que hay entre lo vivo y lo inerte. Nunca pensamos que un ordenador sea, ni remotamente, un ser vivo. En cambio, está muy claro que el bichito de la colza, que si se caía de la mesa se mataba, es algo vivo (y por eso se mataba, precisamente).

Todos, al recibir una llamada anónima de teléfono, nos representamos a una persona que nos está fastidiando al otro lado del aparato. En cambio, cuando interactuamos con el ordenador nunca nos representamos que detrás de esta máquina haya ninguna persona (fastidiándonos o no).

¿A qué Santo vienen estas perogrulladas? Se supone que lo que sentimos de manera tan clara es totalmente cierto y no hay vuelta de hoja.

Todos vemos al sol salir por el Este, moverse por el firmamento, y ocultarse por el Oeste, día a día. Durante mucho tiempo, solamente se permitía esta manera de ver la carrera solar; nadie que no estuviera loco, o fuera un peligroso hereje, podía dejar de comprender que los sentidos no engañan y que nuestra representación del movimiento solar era la única posible. En cambio, hoy que ya no hay peligro de arder en la hoguera, muy pocas personas en sus cabales se representan a la tierra en el centro del sistema solar y al sol girando a nuestro alrededor.

MORALEJA: Las cosas obvias, las que se ven, se sienten, etc., no son siempre las mejores representaciones posibles. O, por lo menos, no lo son en algún nivel de análisis.

¿Por qué es una persona la que está detrás del teléfono en una llamada anónima? Porque nos la representamos como tal, desde luego. Pero, ¿no podríamos confundirnos? ¿No podría tratarse de una grabación o, incluso, de un ordenador (bastante) inteligente? Sin embargo, le otorgamos ese estatus personal automáticamente, sin pensarlo y, solamente si nos demuestran que no, que se trata de una grabación o de una máquina inteligente, retiraríamos esa representación.

¿Por qué no es una máquina inteligente una persona? ¿Por su aspecto externo (plástico, cables, tornillos, botones, etc.)?¿Qué es lo que hace que X sea persona? ¿Su aspecto externo? ¿Una muñeca de goma perfectamente imitada? Supongo que habrá algo más. Que se mueva como mi tía Enriqueta, al menos, que está artrítica y casi no se menea ni en la cama. Pero incluso si mi tía Enriqueta tuviera un pasmo y se quedara totalmente inmóvil, ninguno nos dejaríamos de representar, faltaría más, que es una persona. Luego no puede ser eso del movimiento, tampoco. ¡Vaya!

Es porque está viva. Claro. Pero, ¿cuál es nuestra representación de lo que está vivo? ¿Cómo sabemos si algo está, o no, vivo? ¿Están vivos los árboles? ¿Está viva la cal? Las respuestas a estas dos preguntas son categóricas, me imagino; pero todavía nadie ha definido claramente lo que es la vida. Muchos creen que la vida es algo radicalmente distinto de la materia inerte; lo curioso es que si no hay materia inerte, no hay vida. Los huesos de mi cuerpo, los músculos y los nervios, etc. son todos soportes materiales que, uno por uno, no están vivos. El que estoy vivo soy yo, no mi peroné. La prueba es que me pueden quitar el peroné y yo seguiré vivo, mientras que el peroné por sí solo será materia inerte.

Si me quitan el corazón, el cerebro, o los pulmones, tendré algo más de dificultad para seguir vivo, pero si me transplantan otro corazón, cerebro o pulmones, es posible que YO siga vivo con soportes materiales de otro ser humano... ¡muerto! (o, incluso, hoy que las ciencias adelantan tanto, con soportes electrónicos creados por el manitas de turno apropiado).

Parece que la idea de la vida como una entidad distinta a la materia tiene dificultades de definición y de análisis. Quizá se podría insinuar que el tipo de representación que naturalmente tenemos de la vida es, al menos, problemática[1]; que sería posible, a lo mejor, una explicación alternativa de la realidad. Me atrevo a proponer esto porque sé que no hay hogueras para herejes por el momento; de todas maneras, supongo que, para muchos, estas sencillas observaciones son producto de una mente calenturienta que habrá que olvidar en cuanto salgamos de esta sesión.

Pero como sigo en el uso de la palabra, vuestras intenciones, por ahora, tienen que reprimirse algo y, a pesar de las barreras que levantéis contra mi sugerencia, intentaré abogar por mi representación privada del tema.

Hagamos un poco de historia-ficción[2]: Supongamos que, hace millones de trillones de años (por poner una fecha), una determinada configuración material se convirtiera en un dispositivo replicante; que una estructura dada de elementos físico-químicos se pusiera a duplicarse. Este proceso, a lo largo de la historia del planeta, se ha ido haciendo más y más complejo, hasta llegar a la duplicación por unión sexual. Quizá la vida empezó cuando un primer elemento físico-químico se reduplicó allá en los albores de los tiempos; no soy un experto en estas cuestiones, pero los interesados pueden consultar abundante bibliografía al respecto[3].

Los replicantes necesitaron muy pronto una manera de distinguir lo que les separaba del resto, para poder replicarse ellos, y no "ellos y el resto", o el "resto" solo, etc. Ignoro cuál fue la primera manera de distinguir esos límites; lo que sí parece claro es que, ahora, los organismos tienen un dispositivo de representaciones en donde, no solamente se representan a sí mismos como algo distinto "del resto", sino que se

1. Hay, incluso, una propuesta en la que unos mecanismos muy simples, creados por el hombre, pueden engañar a cualquiera y hacerle creer que están vivos. *Cfr.*: BRAITEMBERG (1989).

2. Mucho más detallada que mi historia ficción es la de DENNETT (1991), de donde he entresacado los datos que hoy me interesan.

3. Cito, de memoria a DAWKINS (1976), PEAT (1988), ATRAN (1990), DAVIES & GRIBBIN (1991), el ya citado DENNETT (1991), y muchos más.

re-presentan los momentos en los que "el resto" les ayuda a seguir manteniéndose, o los momentos en los que "el resto" es peligroso y hay que evitarlo.

Las especies vivas, además de por su fortaleza y aguante, pervivierón mejor cuanto más ajustadamente se re-presentaban los peligros y los aspectos positivos del entorno.

Hay una especie que carece de la fortaleza de los saurios, de los paquidermos, de los grandes felinos o, incluso, de los insectos, y que, sin embargo, ha sobrevivido bastante bien hasta el momento: se trata de una familia de primates, cuyo sistema de representaciones ha evolucionado tan dramáticamente que sus perspectivas de dominar el entorno se hacen cada vez más potentes. No faltan agoreros que vaticinan que, a la larga, esta dominación del entorno redundará en la extinción de esta especie y quizá del entorno también; pero no vamos a entrar en profecías con más o menos dosis de pesimismo. Lo que haremos seguidamente es describir de manera impresionista[4] la evolución de los sistemas de representaciones de esta especie.

Como todos los organismos que están en los últimos peldaños de la escala filogenética, la especie humana tiene un sistema de representaciones que denominaremos **primario**, el cual funciona de la manera siguiente: utiliza los **objetos abarcables** por los sentidos como **datos** del sistema. La conversión de los objetos abarcables de la realidad exterior en datos (o representaciones) se realiza en procesos automáticos y semi-automáticos que están inscritos en el programa de la especie. Algunos investigadores llaman a estos procesos **modulares**[5].

Pero hay algo más que una conversión de objetos en datos; el sistema actúa de tal manera sobre estos datos que (automática, o semi-automáticamente), produce hechos, que son nuevas representaciones en donde se relacionan estos datos en cadenas de causa-efecto. Tanto los datos, como los hechos, sirven para realizar inferencias. Por ejemplo: "Esta planta que comí (causa) me curó la tos (efecto positivo), o me dio dolores de tripa (efecto negativo), por lo que si (inferencia) quiero quitarme la tos / o no quiero que me duela la tripa (2ª premisa), tendré que tomármela / tendré que evitarla (conclusión)".

El valor de supervivencia de este sistema primario de representaciones está avalado por el proceso de evolución de la especie. Los individuos, por tanto, elaboran estas representaciones y realizan operaciones sobre ellas, de manera espontánea y sin que quepan dudas sobre su eficacia. Las cosas SON así, y esto basta para sobrevivir ("como lo ha demostrado nuestra evolución").

Las preguntas que he planteado al principio son absurdas desde este sistema de representaciones. Todos tenemos muy claro que estamos vivos, que somos personas y que albergamos intenciones; todos tenemos muy claro que el sol calienta más cuando "sube" más arriba y que su "carrera" es la que marca nuestros ritmos vitales.

El paso siguiente es claro: de los hechos representados se elaboran nuevos datos, y de éstos, nuevos hechos y nuevos datos, de una manera imparable. El sistema de

4. La distinción, que voy a indicar someramente, está en HORTON (1982) mucho más detallada y con varios tipos de ejemplos.

5. *Cfr.* FODOR (1983) ofrece una explicación pormenorizada de estos tipos de procesadores.

representaciones humano adquiere la posibilidad de producir datos a partir de objetos no abarcables por sus sentidos. Se mantiene la tendencia de inferir causas de efectos y viceversa, ampliándose extraordinariamente el poder de predicción del futuro. Además, el ser humano encuentra la manera de utilizar su sistema inferencial para hacer públicas sus representaciones privadas, con lo que las empieza a compartir, adquiriendo así un potencial aún mayor de representaciones: las que crea a través de lo que perciben sus sentidos, las que él mismo crea y las que le "comunican" sus semejantes.

Estamos en el sistema de representaciones secundario, que parece que ya no compartimos con los demás parientes de nuestro peldaño filogenético. Un ejemplo de este sistema de representaciones muy extendido es: "Hay un mundo en el que vivimos (objeto no abarcable, producto de los datos que hemos ido sacando a través de nuestros sentidos y de lo que otros nos han contado) que, como todo lo demás, ha debido de tener un principio, un origen. Sabemos, además, que todo efecto es producto de una causa, luego el origen del mundo ha de tener una causa, una causa inconmensurable que es difícil de imaginar, pero fácil de nombrar en una representación pública: Dios".

El funcionamiento de este tipo de sistema no está, por tanto, avalado por la historia de la especie, ya que acaba de surgir, como quien dice, antes de ayer. Es más, puede resultar muy caótico y poco recomendable para la especie; en efecto, cada individuo es capaz de imaginar las causas más dispares para los efectos representados a su modo y manera, sin obtener ninguna garantía de su validez como instrumento de supervivencia.

Se requiere, entonces, un mecanismo que controle este posible caos representacional, encauzándolo, para lograr los fines de continuación. El mecanismo natural es limitar **autoritariamente** la superproducción indiscriminada de representaciones. Es decir, la decisión sobre las representaciones útiles se traslada del individuo al grupo.

En otras palabras, la garantía del buen funcionamiento del sistema vendrá dada por el mayor número de personas que lo compartan, en el presente y a lo largo de generaciones pasadas:

De esta manera es comprensible el llamado **peso** de la tradición: se considera que el mecanismo individual productor de representaciones es, en principio, sospechoso, cuando no totalmente nocivo. Si resulta manifiestamente contrario al tipo de representaciones avaladas por el grupo presente y los que le precedieron, habrá que destruirlo para asegurar la supervivencia: ¡A la hoguera con el individualista!

Pero esto hay que matizarlo: todo grupo acepta representaciones individuales de personas que considera debidamente preparadas (según la tradición[6]). Los **gurus**, **chamanes**, etc. no ponen en peligro la supervivencia del grupo, sino que, o interpretan las representaciones públicas, o crean otras nuevas con suficientes garantías de su valor tradicional.

El problema surge cuando uno de estos chamanes entra en conflicto con la mayoría

6. Muy interesante en este aspecto "tradicional" de la novedad representacional públicamente compartida es el trabajo de BOYER (1990).

de los demás chamanes y es considerado transgresor de la tradición; en este caso, puede, o ser destruido, o inaugurar una nueva tradición.

Hace escasamente medio segundo en la historia de nuestra evolución, el sistema de representaciones humano ha adquirido una función quizá derivada de ese nuevo chamán que inauguraba tradiciones, aunque con características distintas.

Es posible que, ante el choque de representaciones más o menos tradicionalmente avaladas:

(1°) Se empiece a cuestionar la falta de potencial predictivo de muchas de las representaciones valoradas como ciertas por el peso de las generaciones.

(2°) Se intente volver a confiar en el dispositivo primario de representaciones que faculta al individuo a enfrentarse bastante acertadamente con su entorno.

Sin embargo, es imposible dar marcha atrás en la evolución y olvidar el mecanismo de creación de representaciones tan potente que ya ha adquirido el ser humano con su sistema secundario y su facultad de hacer públicas sus representaciones mediante el lenguaje. Y como el problema es que el mecanismo garantizador del valor de supervivencia de tales representaciones no es todo lo bueno que debería ser, habrá que buscar otro que se adapte mejor a la realidad.

Surge el dispositivo representacional **terciario**, cuyas características son muy claras, porque ni son innatas, como las del mecanismo primario, ni son implícitas, como las del secundario, sino que son, a su vez, representaciones conscientes de lo que ha de ser un mecanismo corrector de representaciones demasiado potentes y validador de inferencias descontroladas.

Este mecanismo, por tanto, limita las posibles explosiones imaginativas del mecanismo secundario con una sencilla transposición de las reglas inferenciales del mecanismo primario. Se requiere que las cadenas causales que se establezcan sean MATERIALES. Esto tiene como consecuencia que muchos de los datos imaginados a lo largo de generaciones y generaciones (p. ej. conceptos como **almas**, **dioses**, **vidas ultraterrenas**, etc.) vayan poco a poco desapareciendo del campo de este dispositivo representacional. En cambio, cada vez es más cierto que los únicos objetos que se procesan en este dispositivo son aquellos cuya sustancia es "material" (se rige por leyes físicas y/o químicas).

A partir de ahora, en vez de las denominaciones de dispositivos representacionales primario, secundario y terciario, a menudo utilizaré **pensamiento** como sinónimo de "dispositivo representacional", y llamaré de **sentido común** al "primario", **tradicional** al "secundario" y **científico** al "terciario"[7].

Tenemos que hacer una pausa aclarativa aquí: todos los seres humanos, incluidos los de mente más científica, están **determinados genéticamente** para utilizar de la

7. Téngase en cuenta que la aparición del pensamiento científico no es todavía claramente un "avance" especie-específico; los grupos que lo han adoptado parecen, en el estado actual del mundo, imponerse sobre los que todavía no lo han hecho. Sin embargo, y como ya indiqué antes, hay todavía muchas incógnitas sobre si este tipo de pensamiento llevará o no a la humanidad a un nivel más elevado, o a su entera desaparición, junto con la del entorno en el que existimos. En este trabajo no entro en este tipo de valoraciones, ya que carezco de datos sobre el problema.

misma manera su sentido común; igualmente, todos los seres humanos, incluidos, de nuevo, los de mente más científica, están **determinados culturalmente** por su pensamiento tradicional. No hay ninguna escapatoria al funcionamiento primario; la hay en el caso del funcionamiento secundario, pero resulta muy difícil y, a menudo, traumática. En cambio, el pensamiento científico, como ya dije anteriormente, no está determinado ni genética ni culturalmente; el individuo que lo adopta lo hará de manera consciente, mediante un cierto entrenamiento que permita sobreponerse a las representaciones automáticas del sentido común[8]. No obstante, muchas de las representaciones que elabore una mente entrenada para el pensamiento científico, incluso sobre aspectos del campo de su "investigación", seguirán siendo primarias y/o secundarias.

Por ello, no todo lo que sale de la mente de un científico es efecto del funcionamiento terciario de su pensamiento. Hay representaciones que son absolutamente tradicionales. Por ejemplo, para muchos científicos es un hecho que las únicas ciencias verdaderas son las emparentadas con la física o la química; las pretensiones (de algunos de los que nos dedicamos a cuestiones humanas) por encontrar relaciones materiales de causa-efecto entre distintas representaciones abstractas sin aparente soporte real es absolutamente ridícula por lo imposible de dicho objetivo. En esto, dichos científicos están básicamente de acuerdo con los humanistas que afirman que los objetos propios del humanismo (el arte, lo ético, el **ego**, el Renacimiento, etc.) se distinguen substancialmente de los objetos de la física, la química, la biología, etc. Esta concepción (la de que hay dos tipos de entidades de las que ocuparse intelectualmente) es absolutamente tradicional, ya que se basa en lo que las distintas generaciones que han elaborado nuestra cultura han establecido, tanto en sus representaciones teóricas, como en la práctica.

Hay, evidentemente, razones para explicar el por qué de esta dicotomía en nuestra representación de las substancias: las substancias **materiales**, aunque podamos representárnoslas, se hallan fuera de nosotros; los experimentos que podamos hacer con y sobre ellas tienen efectos materiales externos, además de los que tengan en nuestras representaciones.

En cambio, las substancias **no materiales**, incluso las perceptibles, son siempre representaciones internas. Unas son representaciones privadas, las otras públicas; pero no existe nada fuera de nosotros que podamos claramente apuntar como soporte de nuestras representaciones. Mejor dicho, utilizamos una serie de objetos que, convertidos en datos son solamente indicios de que nuestras representaciones representan algo.

Pongamos el ejemplo de la idea **ARTE**: ¿Dónde está materialmente el arte? Unas veces lo asociamos con objetos (que ***lo*** tienen), otras veces con facultades humanas (que ***lo*** crean), otras con actitudes (que ***lo*** aprecian), pero nadie sabe a qué entidad material corresponde ese concepto. Conclusión: al no haber nadie que haya descubierto nunca ni un átomo de arte, se supone que el arte carece de átomos y que, por tanto, no

8. Esto sucede incluso con las propias reglas de inferencia; no es igual la "lógica" del sentido común que la "lógica" científica. Sobre las características de la lógica del sentido común, *Cfr.* SPERBER, CARA & GIROTTO (1994).

es material; es **otra** substancia, es algo inefable. Y se siguen escribiendo tratados y tratados sobre aspectos más o menos representativos de este concepto, sin que nadie llegue nunca al meollo realmente **explicativo** (o sea, "científico") de la cuestión: ¿Cuál es el sistema de relaciones **materiales** causa-efecto que produce eso que llamamos arte[9]?

Y lo mismo que decimos con el concepto de arte, lo podemos decir con otros miles de conceptos "humanísticos" materialmente inexplicables. Para empezar, y dejando que nuestra pescadilla se muerda la cola, ¿qué es "materialmente" una **representación**?

Aquí está el *quid* del problema. Porque solamente si podemos anclar este concepto de "representación" en alguna cadena causal material, podremos desterrar el "dualismo" filosófico que presupone una doble sustancia.

La pregunta es: ¿Cabe imaginar alguna manera de darle un estatus material a las representaciones? La contestación inmediata es que, no sólo cabe, sino que se está haciendo constantemente: todas nuestras representaciones mentales privadas, al hacerse públicas, adquieren este estatus. Nuestras ideas se materializan en sonidos (que son ondas físicas) o en signos (que son marcas físicas); realizamos imágenes con pigmentos, dando forma a ciertos tipos de materia, como el mármol o el bronce, etc., etc. Vivimos en un mundo poblado de representaciones públicas físicas.

Lo complicado es darse cuenta de las relaciones materiales de causa-efecto que pueda haber entre estas representaciones públicas y las representaciones privadas de cada una de las mentes humanas que, o las crean o, simplemente, las perciben. Y es complicado porque el sentido común y, sobre todo, el pensamiento tradicional, tienen serias dificultades a la hora de distinguir estos dos tipos de representaciones, aunque, evidentemente, son muy capaces de diferenciarlas.

Todos diremos que ese objeto encima de la mesa ES una carpeta, pero, en realidad, "carpeta" es una serie de ondas sonoras que representan públicamente algo para nosotros, mientras que ese objeto es una serie de estímulos visuales que, una vez traducidos por nuestro sistema procesador de este tipo de estímulos, representa una imagen de algo.

Comprendo que este ejemplo es algo difícil de entender. Pongamos otro más sencillo: la representación de una sinfonía de Mozart se ha logrado físicamente en la configuración de unos microsurcos de una superficie de polivinilo; o en la configuración de ciertas partículas magnéticas en una cinta; o en algún tipo de configuración digital; etc. Pero, si careciéramos de un mecanismo traductor de esas representaciones físicas, nunca seríamos capaces de entender cómo una sinfonía de Mozart está así representada.

En este caso, el aparato "traductor" está representado en nuestras mentes como una entidad física distinta y separada de la propia traducción, cosa que no ocurría arriba, con el ejemplo de la carpeta, en donde traductor(es) y traducción(es) no están tan

9. Esfuerzo interesante en este sentido es el de BERLYNE (1971), aunque ha perdido un poco de actualidad. Mucho menos ambicioso, pero con más garra, es el trabajo de SPERBER (1994), en su explicación del por qué la música se aprecia como arte.

claramente representados en nuestro sentido común (que no lo necesita), o en nuestro pensamiento tradicional (que pocas veces lo ha imaginado).

Resumiendo: hay representaciones que pueden definirse materialmente sin ningún tipo de problema. Otras, en cambio, lo tienen muy patente. Las primeras suelen ser los objetos de las ciencias físicas & co.; las segundas abundan en los estudios llamados humanísticos.

Lo difícil, por tanto, es darle estatus material a las representaciones mentales. Aunque está claro que son las configuraciones cerebrales y neuronales las que hacen posible materialmente que tengamos representaciones mentales: hasta aquí llegamos.

Lo que parece imposible, en el estado actual de nuestros conocimientos, es determinar qué configuraciones cerebrales (qué causas materiales) son las responsables de nuestras representaciones mentales (efectos). Es decir que, al revés de lo que ocurría con la sinfonía de Mozart, no hay ningún ingeniero que haya inventado la máquina traductora de estructuras de microsurcos a notas musicales. Y, sin embargo, la máquina traductora existe: es nuestra mente. Llama la atención que sólo hasta hace escasamente cuarenta años no haya empezado nadie a interesarse por descubrir cómo funciona dicha máquina traductora.

Hasta ahora, esto parecía, no sólo imposible, sino, incluso, impensable. Esta es la causa de que los científicos se nieguen a creer que podamos hacer ciencia con nuestras representaciones y que los "humanistas" nos sigamos contentando con parafrasear representaciones en alambicadas estructuras representacionales *ad infinitum*.

En otras palabras: parece que nuestro pensamiento sobre estas cuestiones no puede pasar al estatus terciario y tiene que mantenerse en el secundario, siguiendo las tradiciones. A no ser, claro está, que tengamos la suficiente preparación cultural (que seamos gurus en algún sentido) para iniciar nuevas "tradiciones" humanísticas o nuevas escuelas de análisis de lo exotérico.

Sin embargo, hay una posibilidad:

La de ajustar la noción de materialismo a nuestros conocimientos actuales; no se trata de un materialismo en el sentido total del término, por lo que muchos físicos, químicos, biólogos, etc. podrían todavía no considerarnos tales; se trata de un materialismo en sentido restringido que, a pesar de las dudas de los físicos & co., establezca el primer puente de enlace entre los humanistas y los demás científicos[10].

Este materialismo es posible a partir del momento en que sepamos descomponer alguna de nuestras actividades mentales en una secuencia mínima de pasos básicos (físicamente realizables)[11].

10. *Cfr.* SPERBER (1992)

11. Alan Turing fue el primer investigador que trató de analizar su actividad mental al computar operaciones matemáticas. El resultado de este análisis es la ahora llamada **máquina de Turing** que consiste básicamente de: (1) un procedimiento serializado (en donde las cosas ocurren una tras otra); y (2) un espacio de trabajo super-restringido en el que (3) se insertan tanto los datos como las instrucciones, (4) provenientes de una memoria totalmente fiable, que se procesan allí dentro con arreglo a una serie finita de operaciones primitivas. Esta máquina imaginaria de Turing fue después realizada materialmente por Von Newman y ha servido de base para la creación de los modernos ordenadores y computadoras. Cfr. DENNET (1991): 209 y ss.

Por otro lado, el aludido BRAITEMBERG (1989), ha hecho precisamente esto (descomponer en pasos

Cada uno de estos pasos físicos es causa material del efecto siguiente, por lo que cualquier análisis que cumpla estas exigencias puede ser considerado producto del pensamiento terciario o científico, tal y como lo hemos definido aquí[12].

Con el fin de concretar lo que sea una representación, volvamos a la primera cuestión de esta tarde: todos sabemos que he tenido la **intención** de comunicar un mensaje. El problema es que no sabemos cómo definir materialmente nuestra representación de lo que sea "intención". Pero, hasta ahora, mientras no nos dábamos cuenta de que esta indefinición materialista era un impedimento para pensar científicamente sobre algo, se podían fabricar modelos (o sea, estructuras a base de representaciones) y comentarlos, parafrasearlos, discutirlos y hacerlos públicos de una u otra manera.

Así tenemos la teoría "tradicional" de lo que es un diálogo, en donde un emisor tiene la intención de comunicar con la intención de informar de algo al receptor. Es decir: hay dos intenciones, nada menos: la básica que es la de informar sobre algo a alguien (intención informativa) y la envolvente que es la de comunicar esa información (intención comunicativa). Por ejemplo, en mi caso, yo quiero informaros de que el pensamiento tradicional no puede pretender ser pensamiento científico (intención informativa), para lo cual intento hacerlo en forma de charla más o menos comprensible (intención comunicativa).

¿De dónde salen físicamente esas intenciones? ¿De mi alma (inmortal)? ¿De mi conciencia (libre)? ¿De mi persona (inalienable)? ¿O será de mi mente (no sólo pensante, sino "sintiente")? Eso que yo percibo como mi intención (o intenciones), ¿cómo lo describo científicamente? La razón de ser de una explicación científica es precisamente que explique lo que se está analizando. Y que lo explique significa que lo podamos predecir (a partir de esa explicación). Por eso, y no por otra cosa, parece que el pensamiento científico mejora nuestras posibilidades específicas de supervivencia, como indiqué antes.

La explicación no la voy a dar esta vez, entre otras cosas, porque carezco de ella. Lo que sí haré será apuntar ciertas ideas (ciertas representaciones) que podrían empezar a competir con algunas de nuestras representaciones tradicionales. Desbaratar algo nuestra aparente seguridad e impulsarnos a investigar cuestiones que, por haber sido tratadas por generaciones y generaciones de una determinada manera, parecen incuestionables, supondría quizá un saludable esfuerzo "científico".

Indaguemos un poco en nuestra experiencia cotidiana, olvidando por el momento el cúmulo de representaciones recibidas, sea de nuestra propia manera de percibirnos,

materialmente simples los posibles componentes de nuestra representación de **lo vivo**) en su delicioso y original trabajo que recomiendo vivamente a los escépticos.

12. El análisis en los pasos esenciales permite que el modelo que se crea de esta manera, como la máquina de Turing, ha de funcionar de la misma manera a como funciona el objeto que estamos tratando de analizar. El que el funcionamiento se produzca por un mecanismo distinto al biológico, psicológico, etc., no es importante en este punto del materialismo mínimo. Es igual que la sinfonía de Mozart esté representada en un "long play", en una "cassette", o en "cd"; lo importante es que, al explicar cómo puede estar una determinada representación mental, podamos realizar un modelo que tenga los mismos efectos. Por esto, a este materialismo restringido hay quien le llama funcionalismo.

sea de lo que hemos oído tantas veces sobre nosotros como miembros de nuestra especie.

Es verdad que nos percibimos como teniendo intención de hacer cosas; que yo, por ejemplo, tenía la intención de estructurar un mensaje para hacerlo manifiesto ante un público, etc.

No sé si me creerán, pero les aseguro que mi mensaje se ha ido creando a medida que he ido pensando en él, a medida que lo he ido escribiendo en un ordenador que me ha permitido cambiarlo más de una vez. Y que mi mensaje así escrito no es, ni remotamente, igual al que ustedes han escuchado esta tarde. Es cierto que "globalmente" este mensaje es similar al que pensé originariamente, al que estuve pensando posteriormente durante un tiempo, y al que después escribí y corregí mil veces.

Podemos decir que, "en cada momento", he tenido la intención de pensar lo que pensaba, de escribir lo que escribía, de corregir lo que corregía y de decir lo que ustedes me han escuchado esta tarde. Recordemos que un **análisis científico** ha de saber descomponer los datos en sus elementos básicos más simples si quiere resultar explicativo de manera explícita.

Supongo que, en el caso de mi **intención**, ese dato habría que descomponerlo antes de utilizarlo como explicación o descripción de nada. Es decir, la idea tradicional de que, en un diálogo, lo que ocurre es que un hablante **tiene la intención** de comunicar un mensaje, para lo cual lo codifica en una serie de señales, las cuales, al ser decodificadas por el/los receptor(es), consiguen trasladar dicho mensaje de la mente del emisor a la del receptor, esta idea tradicional, repito, no es todo lo explicativa que, a primera vista, parece.

Voy a utilizar una metáfora de la mente imaginada por Douglas Hoffstadter, investigador en el campo de la inteligencia artificial y premio Pulitzer en 1979 por su magnífico libro **Gödel, Escher, Bach**, traducido a casi todos los idiomas del mundo, incluido el castellano. Para este científico, la mente es como una máquina de ésas que había antes en los bares y que tenían una serie de bolas a las que un disparador lanzaba a un espacio lleno de lamparitas que se encendían y apagaban, otorgando puntos al jugador, antes de caer en el agujero de salida. La mente sería una máquina similar, aunque algo distinta a aquella: estaría configurada en cada momento como lo estaba el espacio de juego de aquellas máquinas, con surcos para que las bolas pasaran y lamparitas que sirvieran de obstáculo a dicho paso; pero las bolas de la mente (que podrían ser los estímulos que crearan representaciones), también modificarían esa estructura al realizar su recorrido, chocando con las lamparitas. De esta manera, cada bola, además de seguir un camino premarcado por la propia estructura de la máquina y por las bolas anteriores, aportaría también un nuevo surco para las bolas que la siguieran en el juego, creando nuevos patrones a medida que el juego progresa.

La metáfora, de la que no puedo dar la cita exacta, me parece muy sugerente porque indica algo que considero digno de tener en cuenta. Es posible que un análisis científico del diálogo tenga que explicar mejor la idea de que son las personas las que lo instauran y lo mantienen, porque ésa es su intención manifiesta.

Quiero que quede claro que no estoy cuestionando en absoluto que, en un nivel, el de nuestras representaciones primarias, esto no sea indudable. Es más, considero que funciona perfectamente para hacer que los individuos de nuestra especie se relacionen e intenten influir unos sobre otros, lo cual es una de las claves de nuestra existencia y supervivencia.

En otro nivel, en el de nuestras representaciones secundarias, esto sigue siendo indudable, entre otras cosas porque, como ocurría antes con la representación de la tierra pre-copernicana, creada por Dios para el hombre y, por tanto, centro del Universo (¡faltaría más!), nadie, hoy en día, osaría plantearse que el ser humano no sea libre para tener intenciones... ¡por lo menos! Sólo de esta manera es posible explicar que algunos, los que tienen buenas intenciones, se salven y otros, los que las tienen malas, se condenen.

Pero yo no voy a entrar en estas cuestiones de valoraciones éticas, aunque las ideas que tengo sobre ello no creo que se diferencien en mucho de las de un hombre normal de esta época en este entorno cultural.

Lo que sí quiero plantearme es que, de ahora en adelante, quizá sea científicamente posible imaginar, de alguna manera no metafórica, sino plenamente real, lo siguiente:

(1°) Que un ser humano no llega a ser persona hasta que no sabe comunicarse con sus semejantes; que, por tanto, el diálogo es una de las maneras de explicar materialmente lo que sea esa representación de "persona" que tan hondamente sentimos en nuestra conciencia (pre-formada por diálogos). Hay incluso más: el recién nacido que, según nuestra conclusión, no sería todavía persona, lo es, precisamente, porque en nuestra natural tendencia a su protección lo hemos "personificado" mediante diálogos y más diálogos[13].

(2°) Que el diálogo no es más que otra manera de duplicar representaciones y, por tanto, cerebros. Que esto sea solamente un paso más en la evolución[14] de esta característica "replicante" que, como dije al principio, marca la aparición de la idea que ahora llamamos **vida**.

En efecto, si imaginamos, con arreglo a las tesis materialistas, que parece que dominan el pensamiento científico, que las representaciones son configuraciones

13. Como todos sabemos, esta personificación va incluso más lejos en el (agrio) diálogo que se ha instaurado entre anti-abortistas y defensores de la libertad de acción de la mujer ante su embarazo; en este caso, y por lo menos, para los machos de la especie, no existe una tendencia natural a proteger el cigoto como la que está representada en nuestro pensamiento primario de manera automática; supongo que, en el caso de las hembras, habrá otro tipo de representación sobre una tendencia protectora, también natural, aunque (intuyo) sea menos fuerte de la que esa misma hembra tiene ante su hijo ya nacido.

14. Es interesante escuchar al zoólogo R. DAWKINS (1976):

> El gen, la molécula de DNA, es la entidad replicante que prevalece en nuestro planeta. Puede que haya otras. Si las hay, y siempre que se cumplan determinadas condiciones, tenderán a ser la base de los procesos evolutivos.
> Pero, ¿tenemos que irnos a mundos lejanos para encontrar otras clases de reduplicantes y, por tanto, otros tipos de evolución? Creo que un nuevo tipo de replicante acaba de surgir recientemente en nuestro mismo planeta. Está dándonos la cara: todavía en su infancia, todavía navegando torpemente en su sopa, pero consiguiendo ya un cambio evolutivo tan grande que deja al viejo gen sin aliento y muy detrás de él. (pg. 206)

Dawkins está hablando de las representaciones mentales que, como los genes. saltan de los almacenes en donde está guardado (mentes, bibliotecas, etc.) a nuevos organismos por medio, entre otras cosas, del diálogo.

cerebrales y neuronales físicas, y si, mediante el diálogo, ciertas representaciones se duplican, reduplican, triplican, etc. en varias mentes, esto tiene que influir en las configuraciones cerebrales que, de esta manera, se duplican también.

Antes dije que la duplicación sexual era el mecanismo más evolucionado de duplicación en biología. Quizá el diálogo sea un mecanismo mucho más sofisticado que cumple también esta función básicamente vital. Como se puede apreciar, a partir de ahora, el estudio de la comunicación humana, de sus posibilidades, ya sean el diálogo, la narrativa, etc., no tienen por qué formar parte de las llamadas ciencias humanísticas, sino pura y simplemente de la biología, en un nivel, y de la física y química en otro nivel, exactamente igual que las otras funciones vitales.

Esta nueva representación de lo que significa el diálogo en la creación de la persona puede ser adoptada por el dispositivo tradicional y convertirse en otra tradición. Pero también podría iniciar un proceso de pensamiento científico. La tarea que queda por hacer es difícil, pero (ya) no es imposible. Lo difícil es encontrar una teoría **funcional** (en el sentido del materialismo restringido del que antes hablamos) que describa explícitamente las operaciones básicas que realizan las mentes cuando están procesando representaciones. Es difícil porque nuestro campo de interés está plagado de representaciones tradicionales sin ninguna clase de anclaje material que hay que ir descartando.

La teoría cognitiva de la relevancia[15] nos ha solucionado ese problema, no porque haya dado ya la respuesta última a todas las cuestiones, sino porque ha indicado el camino a seguir a los que intenten acercarse a una investigación mínimamente materialista de los aspectos más incomprendidos de la comunicación humana.

Esta teoría ha desmenuzado los procesos por los que se crean ciertos estados mentales, ha estudiado de qué manera se crean representaciones a partir de estímulos físicos, cómo podemos distinguir entre estas representaciones de manera explícita y, sobre todo, ha empezado a ahondar en el problema de cuáles son las representaciones que, interactuando con las que forman el estado de la mente en un momento dado, inciden en la recreación de nuevos estados mentales -en la creación de la persona, tal y como hoy la hemos representado.

Pero eso ya es otra historia.

No sé si habré conseguido influir en las mentes de los que me escuchan; este diálogo (en forma de charla) no estará completo si no comprobamos la duplicación de mis representaciones en otras que ahora tengáis vosotros.

¿Podemos demostrar si este diálogo lo ha conseguido, al menos, en parte? ¿O, por el contrario, existen demasiadas defensas cerebrales y mentales para permitir que una charla de este tipo cambie realmente algo? En pocas palabras: ¿Abrimos el tiempo de preguntas y/o debate?

Muchas gracias.

15. *Cfr.*: SPERBER & WILSON (1986).

BIBLIOGRAFÍA

ANDLER, D. (1992): *Introduction aux sciences cognitives*, Folio.

ATRAN, S. (1990): *Cognitive Foundations of Natural History: Towards an Anthropology of Science*, Cambridge University Press.

BERLYNE, D.E. (1971): *Aesthetics and Psychobiology*, Appleton Century-Crofts.

BOYER, P. (1990): *Tradition as Truth and Communication: A Cognitive description of Traditional Discourse*, Cambridge University Press.

BRAITEMBERG, V. (1984): *Vehicles: Experiments in Synthetic Psychology*, MIT Press, 1989.

DAVIES, P. & GRIBBIN, J. (1991): *The Matter Myth: Beyond Chaos and Complexity*, Penguin Press

DAWKINS, R. (1976): *The Selfish Gene*, Oxford University Press (Hay traducción española).

DENNETT, D. (1991): *Consciousness Explained*, Penguin Press.

FODOR, J.A. (1983): *The Modularity of Mind*, MIT Press, 1989.

HIRSCHFELD, L.A. & GELMAN, S.A., eds. (1994): *Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge University Press.

HOLLIS, M. & LUKES. S., eds. (1982): *Rationality and Relativism*, Basil Blackwell.

HORTON, R. (1982): "Tradition and modernity revisited" en HOLLIS & LUKES (1982).

PEAT, F.D. (1988): *Sperstrings and the Search for the Theory of Everything*, Abacus, 1992.

SPERBER, D. (1982): "Les sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme" en ANDLER (1992).

SPERBER, D. (1994): "The modularity of thought and the epidemiology of representations" en HIRSCHFELD & GELMAN, eds. (1994).

SPERBER, D., CARA, F. & GIROTTO, V. (1994): "Relevance Theory explains the selection task", ejemplar policopiado de inminente publicación.

SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*, Basil Blackwell.

RETÓRICA DE LA ARGUMENTACIÓN Y RETÓRICA DE LAS FIGURAS ¿HERMANAS O ENEMIGAS?

JEAN-MARIE KLINKENBERG
GRUPO μ
UNIVERSIDAD DE LIEJA

1. Dos retóricas.

1.1. ¿Cuál es la "nueva"?

Cualquiera que utilice la palabra "neo-retórica" sabe que esta palabra constituye una simplificación engañosa.

Hay en efecto dos retóricas contemporáneas, y las dos se dicen nuevas a la vez. Por un lado está la retórica de la persuasión, cuya acta de nacimiento la constituye indudablemente la publicación por Chaïm Perelman del *Tratado de la argumentación,* que apareció en 1958 con el subtítulo de *La nueva retórica.* Por otro, hay una retórica de las figuras, cuya acta de nacimiento es ligeramente más tardío, pero que también se calificará de "nueva". Como lo recuerda A. Lempereur (1990: 139), Ricoeur, al reeditar su libro *La metáfora viva*, designa su trabajo y el de sus antecesores como constitutivo de una "nueva retórica". Ya entre nosotros, a mi llegada a Cádiz, me he sorprendido al ver que un periodista no había dudado en dar al Grupo μ, del que yo soy aquí el representante y que ha ilustrado la retórica de las figuras desde 1967, el nombre de "Grupo Retórica Nueva".

Estas dos neo-retóricas han evolucionado de manera autónoma, habiéndose ignorado mutuamente durante mucho tiempo la una a la otra, incluso habiéndose negado la existencia. Por un lado, cuando aparece en 1979 el mítico Número 16 de la revista *Communications,* consagrado al tema "Investigaciones retóricas", el bibliógrafo no duda en indicar que la originalidad de la tentativa de Perelman es la de colocarse al margen de la mayor parte de los modernos replanteamientos de la retórica" (Lacoste: 1970: 235). Seguro que no ha sido este juicio terminante el que ha disuadido a los retóricos cuyo centro de interés son las figuras, el ir allí a mirar. Pero el caso es ése. Y por el otro lado, los trabajos de la escuela de Perelman se han desarrollado sin que se hayan tenido en cuenta en ella los cambios que la reflexión lingüística había hecho sufrir a la noción de "figura". En esta época eran raros (excepto, quizás los trabajos de Barthes) los estudios que pudieran valerse a la vez de estas dos tendencias.

1.2. Tres oposiciones: objetos, conceptos, generalidad

Estas dos retóricas pueden contraponerse mutuamente (y por consideraciones pedagógicas voy a hacerlo aquí) de una manera indudablemente un poco caricaturesca. La oposición se puede establecer desde tres puntos de vista: según el objeto de estas dos disciplinas, según sus conceptos centrales, y según su estatuto epistemológico.

El objeto de la disciplina. La primera neo-retórica se consagra al estudio de los mecanismos del discurso social general y a su eficacia práctica. Sus campos de aplicación han sido por eso, sobre todo al principio, la propaganda política o la publicidad comercial, la controversia jurídica, o incluso la discusión filosófica. La

segunda neo-retórica desde sus inicios se ha consagrado como tal al estudio de los mecanismos internos de la producción literaria, y sobre todo de la producción poética. Por eso ha adquirido un aire esencialmente estético.

En la primera neo-retórica los conceptos centrales son los esquemas o procesos generales de la argumentación; a ellos volveremos después. En la segunda, lo son las figuras, y sobre todo las figuras semánticas: esta segunda neo-retórica constituye así una retórica de los tropos o tropología.

Se pueden por fin oponer las dos neo-retóricas tomando como criterio su estatuto epistemológico. La primera tiene una vocación social, y se preocupa de objetos comunes. Se interesa así por lo idéntico, y expulsa de su campo de interés lo que se considera que es excepcional, incluso lo raro. La segunda se preocupa de aquello que aparece en principio como excepcional. La literatura es en efecto un ámbito de rupturas. Y la figura se define con frecuencia como una desviación respecto a la forma de expresión que se considera normal. Si esta segunda neo-retórica da entonces la impresión de rechazar algo, es la de rechazar lo banal.

1.3. La tradición y la herencia

Una cosa es cierta: la primera neo-retórica está más cerca de la tradición. En efecto, la retórica era definida por Aristóteles como la "facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser adecuado para persuadir" y su estudio conduce a abrazar todos los elementos y todas las disciplinas que coadyuvan al conocimiento del contexto persuasivo, desde la Lógica (con los argumentos) hasta la Psicología (con el pathos).

La escuela de Perelman, representada hoy día principalmente por Michel Meyer, reformula de manera moderna y sintética estos objetivos: se presenta con frecuencia como el estudio de la negociación de la diferencia y de la distancia por medios simbólicos. En efecto, una diferencia radical es inconcebible: constituiría la negación de todo intercambio, sencillamente, la alienación; a la inversa, la abolición de la distancia, que desemboca en la fusión total, constituiría también la negación de la comunicación, al convertirla en inútil. Una comunicación requiere por tanto la existencia entre los participantes de una distancia, cuya intensidad es modulable. Dicho de otra forma, en todo intercambio humano hay un terreno común, pero también elementos de diferencia. En términos de la teoría de conjuntos, la comunicación supone una intersección y zonas de exclusión recíproca entre los mundos del emisor y los del receptor, así como una negociación de lo que se da dentro de esa intersección.

Mi objetivo es examinar aquí las relaciones entre la retórica de la argumentación y la retórica de las figuras. Pronto quedará manifiesto que los objetivos y métodos de ambas no están tan alejados unos de otros como se ha pretendido decir, y que la evolución reciente de las disciplinas que las fundan no pueden desde luego hacer otra cosa que acercarlas.

2. La reducción histórica

Pero antes que nada quizás no sea inútil hacer un segundo y rápido recuerdo histórico para ver cómo partiendo de la síntesis aristotélica se ha podído llegar a esta división en dos retóricas.

Esta división es antigua y tiene en el pensamiento clásico sin duda su raíz. De la concepción integradora de la retórica se ha extraído otra definición diferente de esta disciplina como "ars bene dicendi".

Esta deriva tiene dos fuentes, según Lempereur (1980): de un lado una cierta actitud filosófica (lo que el autor llama "un anatema filosófico"), de otra, una cierta relación que se ha constituido entre el metadiscurso retórico y la producción literaria.

2.1. Una tentación filosófica

El anatema filosófico es el siguiente (Lempereur, 140): "La filosofía -tal como se expresa mayoritariamente desde los griegos, en particular desde Platón- está a la búsqueda de una verdad absoluta y de una necesidad en sus juicios; por consiguiente mal se acomoda aquélla a una retórica con vocación dialéctica que pretendería resolver una cuestión, mediante la eventual sugestión de una pluralidad de respuestas. En ese contexto de rechazo (...), es grande la tentación de no conservar de la retórica más que la parte más inofensiva, la menos connotada filosóficamente, a saber, el estilo. Encontrando cómo explotar el estilo por el estilo, la forma por la forma, la retórica queda al socaire de las críticas de fondo".

2.2. Una tentación literaria

Para describir la interacción que se da entre producción literaria y especulación retórica, Lempereur (141) cita a Michel Beaujour: "En las circunstancias sociales que hacen necesaria la producción de discurso o de textos `elocuentes´, el uso de los argumentos y de las figuras... está él mismo convencionalizado y estetizado... Desde ese momento la voluntad de eficacia no se separa ya más de los juicios estéticos." Enlazando unas cosas con otras, prosigue el autor: "El profesor o el alumno, aquél que practique el arte retórico, estará cada vez más ufano de los giros del lenguaje, que sólo él puede reconocer y reproducir, por su pertenencia a una sociedad de iniciados. En contrapartida, se construye una literatura, inicialmente enfeudada con la perspectiva persuasiva, pero de la que enseguida se habría alejado (...). Se habría desplazado hacia una literatura cada vez más gratuita, auto-referencial, que prefiere la búsqueda individual, la interrogación existencial, a la voluntad constructiva. (...) La retórica desemboca en ejercicios cada vez más fijados, que tienen en sí mismos su propia justificación".

De paso señalemos que esta visión explica ciertas críticas que han sido dirigidas al nouveau roman, cuya emergencia es contemporánea de la rehabilitación producida por las dos neo-retóricas. Habría ocasión para un estudio sociológico sobre esta alternancia entre teorías con acento formalista, y teorías con acento argumentativo. Se podría descubrir que coexisten en sectores diferentes de la misma sociedad, en el mismo momento.

Llegamos así al siglo XX. Pero no definitivamente: nuestra exposición nos obligará por tercera vez a retrotraernos a un pasado más lejano.

3. Primeros puntos de rencuentro: el tiempo y el lugar

Observemos cuándo se establecen ambas neo-retóricas. Más allá de las oposiciones observadas, descubrimos dos coincidencias o, para decirlo más exactamente, dos paralelismos. Paralelismos, porque estas coincidencias no son esenciales, sino accidentales. A pesar de ello, esos paralelismos nos van a proporcionar la ocasión para una reflexión sociológica sobre el estatuto de las dos disciplinas, que demostrará uno de sus parentescos.

El primer parentesco es cronológico; el segundo es epistemológico: las dos neo-retóricas parten de una misma exigencia de relevancia en relación con las disciplinas de las que ellas se distinguen.

3.1. El momento

Como lo señala Vasile Florescu (1973), "una fecha convencional que podría indicar la reintroducción de la categoría retórica en la problemática filosófica sería 1952, año de la aparición de la obra de Perelman *Retórica y Filosofía* [...] En lo que se refiere a la revalorización de la retórica en el marco de la lingüística, de la teoría y de la crítica literarias, podemos indicar el principio de esta acción, al recordar el famoso texto firmado por Jackobson cuya traducción francesa en sus *Ensayos de lingüística general* (1963) tuvo un éxito importante.

Pero el momento histórico por sí mismo no significa nada. Hay sobre todo que subrayar que las dos neo-retóricas han nacido en grupos sociales comparables, y responden las dos a preguntas nuevamente planteadas en el marco de la epistemología occidental de la segunda mitad del siglo XX. Volveré sobre ello. Pero sobre todo, sus nacimientos corresponden a nuevas actitudes a propósito del lenguaje. Se habló mucho del éxito de la lingüística como ciencia piloto. Sería evidentemente demasiado fácil enfocar este éxito: ello supondría explicar el efecto soporífero del opium por su *virtus dormitiva*. Creo que hay que invocar aquí una serie de factores en cuya vanguardia hay que situar como tradicionalmente se hace, el factor económico, y preguntarse si las neo-retóricas no son productos de los "golden sixties", ese decenio que creyó en el progreso continuo, tanto en el plano económico como intelectual. Gracias a lo simbólico, creíamos tener el poder sobre las cosas y los acontecimientos. A ello se añade un factor demográfico: la explosión de la natalidad en la inmediata posguerra por toda Europa y en América tuvo en efecto una repercusión espectacular veinte años después; debía por eso lanzar al mercado de los estudios una capa nueva de población en aumento, esencialmente originaria de una pequeña burguesía atraída por el movimiento de terciarización de la economía. Es notorio que las capas jóvenes de nuestras poblaciones se volvieron hacia formaciones que aseguran el poder simbólico, y singularmente el poder del verbo, viendo allí la mejor garantía posible de legitimación. De allí la confianza frente al poder no solamente de la sociología o de la animación cultural sino también de la lingüística.

3.2. El lugar de la Epistemología

Volvamos al paralelismo epistemológico. El paralelismo es aquí de tipo polémico. Cada una de las dos neo-retóricas constituye en efecto una respuesta al empobrecimiento de las disciplinas que pretenden completar.

La primera retórica constituye una respuesta al empobrecimiento en el análisis de lo real del pensamiento pragmático, consecutivo a la reducción cartesiana (que por otro lado es un factor de progreso). Se apoya en el hecho de que razonar, no es sólo deducir y calcular, sino también deliberar y argumentar. Estudiará pues las técnicas discursivas "que permiten provocar o aumentar la adhesión de las mentes a las tesis que se presentan para su asentimiento" y yuxtapondrá a la lógica formal, una lógica natural.

La segunda neo-retórica pretende extraer todas las consecuencias de la "totalización poética" operada por su hermana mayor, y parte, pues, principalmente de la *elocutio* para plantear la cuestión de su relación con la ciencia de la literatura. Desde un punto de vista polémico, la neo-retórica de los tropos se ha definido por tanto, frente a las carencias de la estilística que, como lo sugiere la fórmula célebre de Novalis, se había elaborado a sí misma sobre las ruinas de la retórica, en favor del pensamiento inducido por el idealismo romántico, -exactamente como la neorretórica requerida por Paulhan, Pierce, Richards y realizada por Perelman, había pretendido rehabilitar lo que el empirismo lógico descuidaba.

4. El proceso contra la retórica de las figuras

Estos paralelismos no han podido impedir el que se haya instruido un proceso contra la retórica de las figuras. La expresión más severa de la sentencia se debe sin duda a J.-M. Pozuelo.

Pero ésta la única crítica. Para su confirmación y de todas las que le han sido formuladas, se presentan tres familias de argumentos: de autonomización, de reduccionismo y de desviación. Examinémoslas una a una.

4.1. Autonomización

Sobre la autonomización, Florescu (1973) ya se había manifestado contundentemente: "Si se tiene en cuenta la manera como los `neo-retóricos´ explican la elaboración de una obra, se puede hablar con derecho de una actitud anti-retórica manifiesta (...). El autor no es positivamente nadie, afirma Genette (...). La justificación de esta tesis sorprendente es la forma todavía más sorprendente de abordar la lengua: "una de las funciones del lenguaje y de la literatura es destruir al emisor y designarlo como `ausente´", pretende Genette, quien matiza una tesis de Blanchot: `cuando yo hablo, niego la existencia de lo que digo, pero también niego la existencia de quien lo dice... El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada, afirma Blanchot. Pero ¿qué papel puede en ese caso jugar la retórica en la elaboración de una obra literaria, si el autor no afirma nada, no se dirige a nadie, no habla al estilo de nadie, y sobre todo, si no piensa nada, ya que

las palabras piensan por nosotros y no las gobernamos, según cree Genette". Lo que se debate aquí es una cierta concepción del formalismo, no la que tenían los Formalistas rusos, sino la que mira lo excepcional, lo desviante, el experimentalismo aristocrático y vacío.

4.2. Reduccionismo

Este reduccionismo llevaría a término un proceso en curso desde la Antigüedad: "La retórica llamada "clásica", recuerda Perelman, que se opone a la retórica antigua, se había reducido a una retórica de las figuras, consagrándose a la clasificación de las diversas maneras con las que podía adornar su estilo (...). Ya en la Antigüedad algunos retóricos se habían especializado en las declamaciones y en las exhibiciones literarias, sin gran alcance, y filósofos tales como Epicteto, no han vacilado en burlarse de ello: 'y este arte de decir, de adornar nuestra lengua, si hay un arte particular que lo hace, hay otro (...) que enjoya y adorna nuestro lenguaje como un peluquero lo hace con el cabello'..." (Perelman, 1977, p. 10).

Como vemos, esta segunda crítica está ligada a la de la ligereza, a la futilidad. Pero lo esencial está en otro lado: en el propio movimiento de particularización que despoja de su relevancia a la perspectiva retórica. A algunos les gusta citar la más severa condena de este movimiento. Se le debe a G. Genette, que no obstante es uno de los principales responsables de lo que denuncia: "Retórica-figuras-metáfora: bajo la cubierta denegativa, o compensatoria, de una generalización pseudo-einsteniana, ya está trazado en sus principales etapas el recorrido (más o menos) histórico de una disciplina que no ha cesado, a lo largo de los siglos, de ver encogido como la piel el campo de su competencia, o al menos de su acción. *La Retórica* de Aristóteles no se pretendía "general" (menos aún generalizada): era, y lo era tanto en su amplitud como en su orientación, una teoría de las figuras no merecía allí ninguna mención particular, solamente algunas páginas sobre la comparación y la metáfora, en un libro (sobre tres) consagrado al estilo y a la comparación, territorio exiguo, cantón desviado, perdido en la inmensidad de un Imperio. Lo que hoy denominaríamos "retórica" es una restricción generalizada (1970: 158).

Esta crítica es casi una acusación de crimen de lesa majestad. Pero tenemos que plantear la pregunta republicana: ¿qué dominios de la antigua retórica son susceptibles de interesarnos? y ¿por qué? ¿tiene sentido oponer simétricamente la neo y la paleo-retórica? Ya que ni la Biblia ni el Código civil ni ningún otro poder pueden condicionarnos a partir de las fronteras del antiguo imperio. Lo más importante, en el proceso de selección de los dominios, es definir explícitamente los objetivos de la investigación. Segunda pregunta: ¿qué significa "generalizar"? ¿Ampliar un campo de jurisdicción, reuniendo objetos diferentes y tratándolos con metodologías diferentes, en una yuxtaposición muy alejada de la verdadera interdisciplinaridad? o ¿adaptar a objetos menos conocidos métodos elaborados para objetos mejor conocidos, alumbrando los trazos que los convierten en justificables mediante un mismo modelo? Y una vez más, ¿cómo y por qué seleccionar estos objetos, elaborar estos modelos, concebir estos métodos? Ahora bien, podemos observar que la *elocutio* tiene aún legitimidad en el campo del saber contemporáneo. La tenía y la tiene aún en el terreno

lingüístico. Llena en efecto una laguna de esta disciplina que, hasta hace poco, no podía dar cuenta de los enunciados de sentido múltiple, tan frecuentes sin embargo, y tan variados a la vez, en sus estructuras y en sus empleos sociales. Volveremos a esto.

4.3. Desvío

La tercera crítica se dirige al concepto central de la segunda neo-retórica, la noción de "figura". En efecto, se ha definido corrientemente a ésta como un desvío respecto al modo supuestamente normal de hablar. Una perspectiva de ese tipo eliminaría así del campo de interés de la retórica todo aquello que esté socializado; lo que constituiría una contradicción *in terminis* insostenible: ciencia de los discursos sociales, la retórica no podría asumir en cambio las figuras definidas de esta forma.

De hecho la crítica formulada por el lado de la noción de desvío es doble: se formula tanto desde un punto de vista técnico como desde un punto de vista ideológico.

Desde un punto de vista técnico, el concepto de desvío plantea el problema de la norma y de su definición. Norma cuyo tratamiento es incómodo: ¿se apunta a una norma estadística o más bien a una representación ideal del lenguaje? ¿Es la norma un lenguaje "sin adornos", "natural", como decían los antiguos? ¿Sería ése un lenguaje simplemente denotativo, propio del código de Derecho Civil, como diría alguien cuyo nombre no recuerdo? Ese carácter "natural" está, ya se sabe, por doquier y al mismo tiempo en ningún lugar...

Sea como sea, hay que observar que, cuando se trata de estudiar técnicamente los mecanismos semióticos que producen la figura, se advierte que nadie, incluso sus más feroces detractores, puede evitar la pareja de conceptos "norma-desvío": se la descubre en efecto bajo numerosos nombres, como tensión, subversión, inversión, etc. Podría parecer que no podemos prescindir de esta pareja a la que hay que dar una definición estructural.

Lo cual puede hacerse de dos maneras.

De auerdo con la primera, convirtiendo la norma y el desvío de objetos empíricos, en modelos. Es lo que hace la escuela rumana de poética matemática, la cual llega a construir un lenguaje de pura información, puramente transitivo y unívoco, que opone a una lenguaje poético, puramente reflexivo y connotativo. El escollo de esta teoría radica en que ese tipo de lenguajes evidentemente no se dan en la realidad.

La segunda manera de abordar el problema (y que nos va a acercar a la retórica de Perelman), es la de mostrar que el desvío figurativo es siempre de tipo contextual: no existe gracias a la relación con un modelo absoluto, sino que siempre se da *hic et nunc*. Las normas son siempre locales, de forma que los desvíos son ellos mismos también locales.

Esto debe permitir resolver los problemas epistemológicos e ideológicos que plantea la pareja "desvío-norma". Pues de esa naturaleza son las reticencias más vivas que se presentan ante la noción de norma. La crítica vuelve a tocar una vez más el reproche de formalismo, extendido esta vez a todo el conjunto del discurso social. Por una parte, el concepto de desvío haría concebir los discursos retóricos como gratuitos, separados

de toda utilidad práctica, realmente como si estuvieran desgajados de toda preocupación por la comunicación. Por otra parte, el concepto de norma, por estar simplemente postulado por el de desvío, parece, sin haber sido previamente discutido, resolver a lo husard el problema de lo normal en lo simbólico y por tanto en lo social.

Yo os propongo examinar la actitud de ambas retóricas frente a un problema particular. Este problema es en efecto el nudo de la cuestión: las restantes críticas parecen ser corolarios de aquella que se refiere al desvío. En una demostración en tres puntos, mostraré que las posiciones de las dos neo-retóricas están en este tema muy próximas la una de la otra. En un primer momento examinaré la naturaleza del desvío tal como se plantea en la retórica de las figuras, y veremos que la norma, que es el envés del desvío, es de la misma naturaleza que la que proclaman los partidarios de Perelman. En un segundo tiempo, cuestionaremos la naturaleza de lo que aparece como socializado en la retórica de la argumentación; veremos que su estabilidad es ilusoria, y que no se puede sostener la idea según la cual esta retórica se funda en lo común si no es a condición de vaciarla de lo que tiene de problemática; lo que constituye una paradoja en una disciplina que tiene por objeto precisamente la gestión de la problematicidad. En tercer lugar, veremos que ambas neo-retóricas postulan una teoría de la figura, y que, más allá de lo que aparentemente opone a esos dos fragmentos de la teoría, lo esencial de la descripción del mecanismo de la figura les es común.

5. Tres parentescos de las dos retóricas

5.1. El desvío en la retórica de las figuras

La primera observación que conviene hacer es señalar que la noción de desvío no va paralela necesariamente a la de excepción.

Es fácil ver de dónde proviene la confusión: de una sobrevaloración del rol literario de la figura, o a la inversa, de lo figurado existente en la literatura. Se recordará que la retórica de las figuras ha nacido entre los especialistas de la literatura, que veían en la ligüística un instrumento adecuado para objetivar su preocupación. Pero de golpe, al usar la figura en ese campo tan específico de la literatura, se impedía verla operar en dominios menos excepcionales: en los creadores de crucigramas, los artistas del insulto, los publicistas, los sabios...

Se saben mejor hoy día estas dos cosas: La primera, que el papel jugado por la figura en las estructuras literarias no es el que ha creído la poética naciente. Si la estructura retórica es una condición necesaria de la literariedad, no es de todas formas una condición suficiente (cfr. Grupo μ: 1977). La segunda cosa nos entretendrá más largamente: es el hecho de que la metáfora es una estructura que opera en la vida cotidiana. Mejor, que constituye un proceso general del saber, tanto popular como especializado. Un ejemplo calcado del saber popular: ha llegado a ser banal la observación de que los términos que designan la temporalidad son en todas las lenguas metáforas de la espacialidad, y que esas metáforas contribuyen de esa forma al cambio lingüístico (el clásico Lakoff y Johnson, 1985, está fundado sobre fenómenos de este tipo). Otro ejemplo tomado de los saberes especializados: en el Congreso mundial de

las ciencias matemáticas de 1989 se la ha presentado una tesis notable: "las matemáticas como metáfora". El hecho de que el fenómeno de la metáfora haya llegado a ser un problema interdisciplinar, que preocupe no sólamente a los lingüistas y a los retóricos, sino también a los lógicos, a los antropólogos, a los estetas, a los hermenéuticos, a los psicólogos y a los investigadores en inteligencia artificial, demuestra que ésta descansa sobre un mecanismo universal, y permite establecer de forma válida, como lo han hecho por lo demás Black (1962) y Ricoeur (1975), el principio de la fecundidad del proceso metafórico.

En este proceso se ve que la eficacia de la figura no se basa únicamente en el desvío, sino también sobre aquello que está socializado en el cambio. No se funda por tanto solamente en lo diferente, sino también en lo idéntico.

Porque violando las reglas, el desvío las sirve y pone en evidencia. Decir de una mujer que es una "tigresa", es desde luego apartarse de las reglas que en el código asignan un cierto sentido a la palabra `tigresa´, pero es también operar a partir de un sistema de lugares comunes. Lugares comunes en el sentido fuerte del término: el lector de una lengua está obligado por una especie de contrato con los prejuicios y opiniones corrientes de la cultura en la que se mueve. Aquí la figura no sería decodificable si tales estereotipos no prestaran al animal la crueldad, incluso la bestialidad, pero también la belleza salvaje y la inteligencia, y si otros estereotipos, relativos al referente de la figura, no la hicieran, también ellos, apta para recibir estas cualificaciones. Pero no son sólamente los sentidos puestos en conexión mediante la figura los que descansan sobre lo socializado. Son también los movimientos mismos que los asocian. También ellos descansan sobre los esquemas de pensamiento que ofrecen a la derivación figurativa grandes reglas productivas. Se observa así en numerosas culturas una tendencia a nombrar una nación o una colectividad por la especialidad gastronómica que se les asocia. En virtud de esos esquemas un francés xenófobo podrá expresarse así "Eh va donc, Rosbif" cuando se dirige a un súbdito de la reina de Inglaterra, o tratar a un compatriota de M. Berlusconi como "macaroni". Se trata en esos casos de un molde disponible, que reenvía a una arquitectura del mundo, arquitectura que se sustenta en grandes estereotipos. De esta arquitectura había tratado ya, y muy bien, Roland Barthes cuando, sobrepasando de antemano la oposición que se da entre las dos neo-retóricas, hablaba él de "la italianidad", como de un molde ideológico productor de figuración. Se la ve en todo caso, y se la encuentra aquí, aclarada por el saber antropológico que la relativiza, la noción de tópico sobre la que se fundaba la retórica clásica.

Hacer de la pareja norma-desvío un fenómeno social y contextualizable permite situarlo dentro de la retórica de la persuasión. Sigamos a un representante de la Escuela de Bruselas: "La transcripción sucesiva de una metáfora, su desproblematización, pasa por el establecimiento sucesivo de una o de varias normas de comprensión. Esa `norma´ no es necesariamente el lenguaje cotidiano ni un grado cero cualquiera de la retórica". El lenguaje es metafórico de forma natural, como lo es figurado de forma natural. Sólo se destacará la metáfora y se la aislará en el momento en el que se dé un incremento metafórico. La metáfora está en ese sentido "fuera de norma", es una cuestión planteada a lo incuestionado (...). En cada momento la metáfora se desvía, en

un contexto bien preciso de toma de la palabra -contexto eminentemente variable- se desvía del orden allí prevaleciente. La metáfora es siempre en cierto grado una emergencia de problematicidad en un contexto que no es problemático, o que se supone reductor de la problematicidad" (Lempereur, 1990). Así, "lejos de limitarse únicamente al mundo de la diferencia, la inteligibilidad en retórica literaria es indisociable de un universo de la norma, de la identidad (...) El conjunto del lenguaje común es retomado gracias al contexto enunciativo. Para comprender la metáfora, y por lo mismo las figuras (lo figurado), comprender los textos (la literariedad) que son fabricados en el mismo tejido de ruptura, para comprender en fin la retórica (la retoricidad), es preciso convocar todo el discurso, con sus opiniones, sus lugares comunes...".

Lo que es necesario ver bien es que la desviación retórica es del orden del "como si". Es de naturaleza lúdica (la única posición a considerar frente a la figura); no puede haber en ella otra cosa que lo lúdico. Fuera de ella no hay más que dos situaciones, que rompen, tanto una como otra, el pacto comunicativo. Primera posibilidad: la figura puede ser tomada al pie de la letra ("sí, ese ser es una tigresa"). Pero entonces la estructura del mundo al que envía este nuevo lugar semiótico no es compartido, al menos en un primer momento, por los actores. Segunda posibilidad: la figura es vista como una desviación pura, como una violación radical afectando a los fundamentos del intercambio. Pero entonces, una vez más, se suspende el contrato comunicativo. En uno y otro caso, hay un fracaso de la comunicación retórica.

El éxito en esa comunicación que reportan ambos movimientos, el de desvío y el de restitución, descansa evidentemente en la connivencia que se da entre los participantes, ligados por el contrato del que ya se ha hablado. Esta reflexión nos permite, notémoslo de pasada, reencontrar otro concepto retórico clásico, recuperado por la neo-retórica de la argumentación, el concepto de auditorio.

Como se ve, la figura, en vez de alejar el discurso de los lazos de la socialización, pone por el contrario en evidencia los lazos de cooperación que se anudan entre los actores. Pero su especificidad es la de hacerlo mediante innovación: abre el abanico de las leyes del intercambio y propone nuevas dialécticas entre sentidos; para que la significación se cree, una verdadera negociación entre los dos participantes es necesaria desde ese momento. La figura es de esa forma un instrumento que hace surgir lo problemático en el discurso. Lo cual nos aproxima definitivamente a la concepción sobre la retórica que tiene Perelman.

5.2. Lo socializado y la excepción en la retórica de la argumentación.

Acabamos de ver que la retórica de las figuras no podía fundarse sobre el concepto de desviación, si no volvía a colocar la desviación en el marco de una dialéctica de lo nuevo y lo socializado; en ese marco las dos neo-retóricas se han acercado claramente. No es que la segunda vaya a ser consentida por la retórica de la argumentación. Vamos a ver en efecto que ésta no se funda sólamente en el monismo de lo socializado, como lo pretende a veces, sino que igualmente apela a la diferencia, y por tanto al desvío.

Sigamos una vez más a Lempereur. Se podría creer, observa aquél, que "lo

persuasivo se complace en un mundo de identidad, de normas tan constrictivas como la de la diferencia de opinión, que la convierte en una etapa intermediaria llamada a desaparecer en la comunicación o acuerdo último". Es en todo caso la idea que se encuentra subyacente en Aristóteles y Perelman. En el primero "un cierto tipo de problema está planteado. La retórica `no toma como temas mas que las cuestiones que son ya materia de deliberación´". Hay muchas orientaciones (A, B,...Z) en las respuestas a un problema debatido. Unas van en un sentido (a, a´, a´´...); otras en otro, etc. Son las respuestas retóricas. Lo que las une es desde luego la cuestión que les es común: `No deliberamos mas que sobre cuestiones que son manifiestamente susceptibles de recibir dos soluciones opuestas´" Pero ¿cómo seleccionar estas respuestas? Éstas parecen desde luego pasar por dos filtros. En el primero, "el pluralismo retórico está preservado: `Lo verosímil es lo que más frecuentemente se produce´. Y de esa forma no caemos en el relativismo, ya que estos primeros criterios preservan de un doble escollo: nos libran de otras respuestas retóricas, que se podían calificar como sofísticas -fundadas sobre lo irracional, lo religioso, lo dogmático, la aceptación ciega-, al mismo tiempo que preservan el pluralismo. Pero frecuentemente no se queda uno en eso; una segunda fase en la argumentación, que no es indispensable, se añade a ésta, como para impedir que el debate salte de nuevo. (...) Aristóteles nos ofrece el ejemplo: va más allá de lo que se requiere en el primer filtro. En función de otros criterios, de una jerarquía existente en el seno de los *topoi* (el primer paso en dirección del monismo), partiendo especialmente de la idea de que `lo verdadero y lo justo tienen una fuerza natural mayor que sus contrarios´, ofrece los medios para distinguir el grano limpio de la cizaña, de decidir cuál, si a´ o si b´ se imponen como la sola y única respuesta al problema planteado, la que hace desaparecer el problema".

En Perelman "el concepto que permite cerrar las alternativas, llegar a una resolución cerrada, [es] el del auditorio universal, aquél que establece la jerarquía entre las tesis, los valores, los *topoi*... Este auditorio universal está directamente inspirado en uno de los actores de un género retórico muy conocido, el género judicial; este actor es claramente el juez: el auditorio universal es para la filosofía de la argumentación lo que el juez es para la filosofía del derecho". Así "la retórica persuasiva sufre una incapacidad congénita para admitir de una vez por todas el pluralismo que le corresponde. El criterio de la respuesta preferible en Aristóteles, y el modelo de juez conciliador de los opuestos, denotan esa atracción por el debate que se cierra y la repugnacia por el que se perpetúa, como si hubiera que negar radicalmente la distancia irreductible, la diferencia existente entre las personas. (...) Ni el derecho, ni ningún otro dominio garantizan un ahorro de problematicidad a la actividad retórica, o impiden que esta problematicidad resurja, en cualquier momento que sea. Quien dice controversia supone diferencia, problematicidad, `diferendo´ inevitable".

Por otra parte, la retórica de los conflictos no se elabora en su búsqueda de la identidad más que sobre la base de *topoi*. Permiten éstos cerrar las alternativas, pero son frecuentemente contradictorios. Las normas múltiples que suponen son orientables de acuerdo con el uso. No existen la norma y el desvío sin más. Por una parte existe una serie de normas que difieren entre sí (no existe "La Ley") y por otra, una serie de desvíos que lo son en relación con determinadas normas, y que pueden no serlo en

relación con otras.

5.3. La teoría de la figura

Hemos constatado por tanto que sobre el punto nodal que constituye el doblete norma-desviación, las dos neo-retóricas están muy próximas la una de la otra, teniendo ambas, implícita o explícitamente, puestas en el centro de sus procesos explicativos, la idea de una negociación comunicativa.

Nos falta por mostrar que el acercamiento puede también hacerse en torno a otro punto central, el más técnico, la difinición de figura.

De manera quizás un tanto brutal, vamos a afirmar que es la misma definición la que se encuentra en Perelman y Olbrechts-Tyteca por un lado, y la de los teóricos de poética por otro. Lo que quizás haya impedido verlo, son los criterios de clasificación de las figuras, radicalmente diferentes en unos y otros, ya que prevalecían puntos de vistas distintos en las clasificaciones.

Recordaremos que Perelman y Olbrechts-Tyteca toman como punto de partida de su estudio un cierto número de procesos argumentativos generales, llamados esquemas. Se preguntan a continuación si ciertas figuras son de naturaleza tal que resulten capaces de cumplimentar las funciones reconocidas a estos procedimientos, "si pueden ser consideradas como una de las manifestaciones de éste".

Lejos de ser consideradas de manera sinóptica en un cuadro único tal como el que proporcionaba la antigua "elocutio", las figuras son observadas en su funcionamiento en un momento u otro de los discursos argumentativos.

En la presentación de las premisas, por ejemplo, Perelman y Olbrechts-Tyteca distinguen figuras de elección, figuras de presencia y figuras de comunión. Las figuras de elección son, entre otras, la definición, la perífrasis, la correción: todas tienen por efecto exhibir la maniobra de selección de los argumentos. En cuanto a las figuras de presencia, como la onomatopeya o el pseudodiscurso directo, tienen por efecto atraer la atención sobre los materiales argumentativos seleccionados. Las figuras de comunión son la alusión, la cita, la apóstrofe, la enálage de persona, etc. Tienen por función aproximar a los elementos, y representar así un papel fático, al movilizar los signos de su connivencia. (Observamos de paso la disolución del cuadro de la elocutio: las figuras de elección forman parte de la inventio, mientras que las figuras de presencia remiten a la actio).

En la exposición argumentativa propiamente dicha (por lo tanto en la dispositio), se distinguen figuras de junción y figuras de disjunción. Las primeras son esquemas que aproximan elementos distintos y permiten establecer entre estos últimos una solidaridad que apunta bien a estructurarlos, bien a valorarlos positiva o negativamente uno gracias al otro. Estas figuras de junción son a su vez repartidas en clases según estén constituidas de "argumentos casi lógicos", como la ironía, o por "argumentos fundados en la estructura de lo real", como la hipérbole o la lítote, o, en fin, por "argumentos que fundan la estructura de este real", y es aquí donde encontramos la metáfora.

Vemos que el criterio de clasificación lo constituyen los efectos sociales y cognitivos de la figura y no su estructura lógica o discursiva. Es esta función social la que autoriza a Perelman y Olbrechts-Tyteca a distinguir claramente las figuras "de estilo " de las figuras argumentativas, llamadas a veces retóricas: "Consideramos una figura como argumentativa si, entrañando un cambio de perspectiva, su empleo parece normal con relación a la nueva situación requerida. Si, por el contrario, el discurso no entraña la adhesión del oyente a esta forma argumentativa, la figura será percibida como ornamento, como figura de estilo. Podrá suscitar la admiración, pero en el plano estético, o como testimonio de la originalidad del orador" (Perelman, 1977: 13).

Subrayaríamos tres aspectos de estas proposiciones que recuerdan sorprendentemente las críticas hechas a la retórica estructuralista.

La primera es que el hecho de que el edificio clásico se ve minado tanto por las proposicones de Perelman como por las de los teóricos de la Poética: la elocutio es literalmente atomizada.

Señalemos en segundo lugar el reduccionismo que se manifiesta en la equivalencia establecida entre figuras retóricas y figuras argumentativas. Se trata evidentemente de una operación que reduce el campo de la retórica al expulsar todo lo que no es estrictamente argumentativo: la neo-retórica de la argumentación corre así el riesgo de ser calificada también de restringida. De cualquier forma se plantea la cuestión de saber cómo se puede saber si una figura es argumentativa. Decir que una figura es tal cuando consigue su objetivo, es evidentemente circular, ya que ese objetivo es definido como argumentativo.

La tercera cosa que habría que subrayar es que encontramos aun aquí el aislamiento de lo estilístico. El tropo poético, está considerado, en esta perspectiva, como un simple ornamento, y no puede ser abordado en su especifidad, ya que sólo se define negativamente, como el efecto de un discurso argumentativo que ha fracasado. Esto parece reenviarnos a una concepción dicotómica de la norma y del desvío, en la que ciertos discursos estarían del lado de la norma, y otros del lado del desvío, sin que haya participación posible, mientras que, en la neo-retórica de los tropos, por el contrario se insiste en la relación dialéctica que se establece entre los diversos elementos del enunciado.

Pero estas reservas no deben hacernos olvidar el problema de la estructura de las figuras. Este preocupa menos a los miembros de la escuela de Bruselas, que se toman, de todas formas, el trabajo de caracterizarlos. Toda figura presenta dos aspectos necesarios: "Una estructura discernible, independiente del contenido" por un lado, y por otro "un empleo que se aleja de la manera normal de expresarse, y por ella, atrae la atención (1976, p.227). Ahora bien, es exactamente de esta manera, como la retórica de la *elocutio* define estas figuras. Uno: como un desvío reevaluable, siendo determinada la reevaluación por factores contextuales y pragmáticos. Dos: como procedimientos propios para provocar el efecto de autotelismo, que Perelman y Olbrechts-Tyteca encuentran como la fórmula de "atraer la atención". Mejor aún: en el detalle de ciertas figuras, las dos retóricas se vuelven a encontrar. En *Retórica general*, hemos definido los metalogismos -entre ellos la hipérbole y la lítote- como

figuras que tienen en cuenta la representación que los elementos de la comunicación tienen del referente (Grupo μ, 1970). Perelman y Olbrechts-Tyteca hablan de "argumentos fundados en la estructura de lo real".

Los hechos de estructura interesan menos a nuestros autores, y se comprende por qué. Es porque estas estructuras son en efecto idénticas para la figura argumentativa y para la figura de estilo. Constatar esta identidad debilitaría esta oposición, o más bien obligaría a desgajar los criterios que la justificarían. Ahora bien, lo que daba el estatus de figura argumentativa o de figura de estilo es el contexto pragmático y nada más.

6. Las ciencias del lenguaje y las dos retóricas

Acabamos de constatar que hay más puntos de contacto entre las dos neo-retóricas de lo que se ha creído hasta ahora. Lo sorprendente es que los aspectos compartidos por ambas incluyen los puntos que las caracterizan como ciencias modernas. Dicho de otra forma, ambas retóricas no han cesado de aportar una contribución selecta a las ciencias del lenguaje.

Éstas han experimentado en efecto conmociones considerables en el curso de los últimos decenios. Para simplificar de manera gráfica, se podría decir que la lingüística, para sobrevivir, ha tenido que ampliar su campo de jurisdicción, extendiéndose en tres direcciones: primero en dirección de los participantes de la comunicación -y es la pragmática tanto como la sociolingüística-, seguidamente en dirección del mundo (se piensa en la semántica cognitiva), finalmente en la dirección de otros códigos. Ha debido consentir esas ampliaciones para resolver las aporías que planteaba la retórica de la *elocutio*. No queremos forzar más la historia y afirmar con ello que son los trabajos realizados en poética los que hubieran dado el impulso a las investigaciones a las que se ha hecho aquí alusión. Las soluciones que ellas elaboran responden de hecho a problemas planteados en un marco más amplio, que desborda el de la literatura, y que es el inmenso abanico de los usos sociales del lenguaje. Pero es cierto que muchas cuestiones que ellos plantean lo han sido en el marco de la retórica de las figuras. Se puede pues afirmar sin exagerar que esta última ha participado en la fecundación de la lingüística contemporánea. Como para testimoniarlo, la palabra "retórica" aparece frecuentemente -desde luego con diferentes sentidos, y a veces laxos, ciertamente- bajo la pluma de investigadores como Grice, Sperber o Ducrot. Sentido laxo y que es quizás difícil de aproximar claramente a una de las dos neo-retóricas. Por servir estos trabajos equitativamente a esas dos hermanas, las presentan cada vez más solidarias en el seno de la pragmática.

Para resolver los problemas que han planteado las figuras, no se podía uno contentar con una semántica lexical, ni incluso con una semántica que permitiera vislumbrar el sentido de los sintagmas. Ricoeur (1975) a este respecto ve que no se puede uno limitar a una concepción de la "metáfora-palabra", concepción que él atribuye, un poco a la ligera e indistintamente a todos los neo-retóricos. Definir este tropo como el cambio de sentido de una palabra, es limitar el poder de la figura que se manifiesta al nivel, no del significado, sino de la significación. Lo que es lo mismo que decir que implica la

referencia y que no se se la podrá describir por tanto más que a nivel del enunciado. Ahora bien, las tesis de *Rhétorique générale* se fundan desde luego sobre una teoría del enunciado: la teoría general de la figura que nosotros proponemos en esa obra describe en efecto la copresencia, en un conjunto sintagmático, de elementos conformes a la isotopía de este conjunto y de elementos alótopos que deben ser reevaluados. La teoría es bastante potente como para dar cuenta de hechos retóricos que se manifiestan en conjuntos sintagmáticos de un nivel inferior al de la palabra (por ejemplo en el caso de numerosos metaplasmos), pero también de hechos que engloban muchas frases (como en el caso de la metáfora en hilera). Una retórica de este tipo, no limitada a la metáfora, debe pues elaborar una teoría general del contexto (cfr. Grupo μ, 1982: 213-215 y Grupo μ, cap. I)

Esta ampliación de las preocupaciones se desborda inevitablemente sobre fenómenos considerados hasta ahora como extra-lingüísticos. Porque ¿dónde está el límite entre el contexto lingüístico y el no lingüístico? Para producir sobre-entendidos, por ejemplo, se sabe que es necesario superponer al mensaje explícito otros mesajes que permitan rechazar lo que se ha propuesto. Estos mensajes se manifiestan tanto por la vía lingüística (un enunciado anterior en el discurso o en la conversación, por ejemplo), pero a veces se manifiestan por otro tipo de semiótica, sin que el mecanismo de producción del sobreentendido sea fundamentalmente diferente en los dos casos.

Todo esto va a parar igualmente a la noción de discurso. Entre los discursos, unos presentan características formales que la retórica de las figuras ha podido describir. No se trata de que no afecten más que los discursos literarios (cfr. Grupo μ, 1977: 23-27). Se los encuentra de hecho en una clase de discurso de los que J. Geninasca dice que reenvían a una especie de "racionalidad mítica" (1987). Ya se ve, la retórica de la argumentación no queda lejos, esa retórica que no se turba ante la distinción entre palabra, frase y enunciado, y que clasifica los discursos en función de su código social.

Hay otra dimensión que va a proporcionar una nueva ampliación de la lingüística. El estudio de los tropos desemboca, ya se sabe, en la revisión del postulado lineal del lenguaje: ¿no es ella la que hace ver que una misma unidad, situada en un mismo lugar del enunciado, puede tener diferentes sentidos? Tales tropos no existen más que en la lengua literaria o en la publicidad, como lo hacen ver las investigaciones sobre la dinámica conversacional, sean sus autores Grice o Goffmann. Y esta propiedad que tienen ciertos enunciados de vehicular dos sentidos es rebautizada frecuentemente con el nombre de polifonía. El tropo viene así a colocarse harmoniosamente al lado de otras dos categorías de contenidos implícitos cuyas propiedades empiezan a ser bien conocidas: las presuposiciones y los sobreentendidos. Estas dos categorías de contenidos implícitos difieren en su funcionamiento (las primeras dependen directamente del material lingüístico utilizado; la aparición de los segundos se suscita, como se sabe, por factores más propiamente exteriores al contenido establecido), pero ambos tienen la propiedad de no alterar la significación de lo que ha sido establecido. Lo que hace el tropo es crear una impropiedad en el enunciado, impropiedad que no es meramente corregida, como se haría en el caso de un error. El sobreentendido y el tropo tienen en común cada uno por su lado hacer ver operativamente esta "lógica de

lo ilógico" que estudia tanto la retórica como la argumentación. (Ciertos sobreentendidos pueden ser descritos así bajo el aspecto de una confusión entre condición necesaria y condición suficiente, como en el ejemplo célebre alegado por Ducrot: no se pronuncia la frase "Si viene Pedro, Santiago se va" si se está totalmente convencido de la marcha de Santiago; en el lenguaje natural, una frase de ese tipo hace de la venida del primero la causa de la partida del segundo).

Quedan por estudiar las leyes que autorizan a despejar sobre-entendidos, así como las que suscita la decodificación del tropo. Pero, al lado de criterios como las reglas de economía del discurso, Ducrot sugiere también la existencia de reglas sociales, como la "licéité": si decir de alguien que no le disgusta el vino puede sugerir que le gusta con delirio, sería porque un tabou pesa sobre la acusación de embriaguez. Pero esta hipótesis no está muy explorada: es que el estudioso de la Pragmática duda con frecuencia en enunciar tesis que ponen en peligro el carácter específico del objeto lingüístico que construye. Pudor que siente en menor grado el retórico, porque es precisamente al estudio del nudo que liga el enunciado y lo que lo rodea, a lo que nos animan tanto la retórica de la enunciación como la retórica de las figuras.

Y hay en ello una ampliación final. Hoy día es cada vez más difícil separar la semántica de la enciclopedia, es decir, de la representación del mundo que la determina. Una semántica que rehusara esta relación permitiría todo lo más rendir cuenta de las proposiciones analíticas, de las que se sabe que no tienen una utilidad social general, pero sería incapaz de rendir cuenta de la más gastada de las comparaciones. Decir de Juan que es "corto como una cebra", no tiene sentido si se hace de la "rapidez" un rasgo semántico de "cebra". Este tipo de determinación, que plantea un problema a la semántica clásica, está operando en todos los tropos: está modelada por la representación del mundo tanto como ella modela a éste último.

Si se producen todas estas ampliaciones, ¿podremos seguir entonces hablando de lingüística? Algunos preferirán quizás hablar de su disolución. Aceptemos su idea, observando no obstante que si volvemos a colocar la lengua en el seno del conjunto de las prácticas de comunicación y de significación, no se hace otra cosa que iniciar la realización de un programa propuesto por Saussure y precisado por Hjelmeslev y Buyssens: el de un estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social.

En favor de este programa las dos neo-retóricas pueden aportar su contribución. Ellas dos han tenido efectivamente una exigencia de rigor que no encontraban en las disciplinas que cubrían su mismo campo. Una y otra, íntimamente aproximadas por la evolución actual de las ciencias del lenguaje y de la significación, se pueden apoyar mutuamente en sus proyectos de análisis racional de lo irracional. Porque es en esos términos en los que se enuncian sus mandatos en ambas direcciones: "¿Es exacto decir que abdicamos del uso de la razón tan pronto como dejamos el campo de lo formal? (...) La Retórica sirve en este caso para "hacer estallar la conexión tradicional de lo racional y lo necesario, frente a lo no-necesario y lo irracional y para encaminarse hacia una concepción extendida de la razón que integre la argumentación a la par con la demostración" (Max Loreau).

REFERENCIAS

AA.VV., *Recherches rhétoriques*, número especial de *Communications*, nº 16, 1970 (trad. esp.: *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Ediciones Tiempo Contemporáneo, 1975.

AA.VV., *De la rhétorique au politique et au poétique*, nº 378 de *Critique*, nov. 1978.

BARILLI, Renato, *Préface à Florescu*, 1971.

BARTHES, Roland, *La Rhétorique*, Cours à l'école Pratique des Hautes Etudes, 1964-1965. Reeditado en AA.VV., 1970, pp. 172-223 bajo el título *L'Ancienne Rhétorique*.

BARTHES, Roland, *L'analyse rhétorique,* dans *Littérature et societé*, Bruxelles, Editions de l'Institut de sociologie de l'U.L.B., 1967, pp. 31-45.

BOUCHE, Claude, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Un discours en blanc. Analyse du discours du Bulletin des chambres syndicales de médecins*, en la *Lettre d'information du G.E.R.M.*, nº 114, 1978.

DEGUY, Michel, *Pour une thérorie de la figure généralisée*, en *Critique*, nº 269, pp. 841-861.

FLORESCU, Vasile, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il mulino, 1971.

FLORESCU, Vasile, *Retorica si neoretorica. Geneza; evolutie, perspective*, Bucarest, Editura Academiei, 1973.

GARCIA BERRIO, Antonio, *Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una retórica general)*, dans *Estudios de lingüística*, nº2, 1984, pp. 7-59.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *La rhétorique restreinte*, dans AA.VV., 1970. pp 158-171; reeditado en Genette, 1972, GENETTE, Gérard, *III*, Paris, Le Seuil, 1972.

Groupe μ, *Rhétorique générale*, París, Larouse, 1970 (coll. Langue et langage). Reedición, París, Le Seuil, 1982 (coll. Point, 146); traducción española: *Retórica general*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1987.

Groupe μ,, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire,* Bruxelles, Complexe *1977.*

Groupe μ, *Miroirs rhétoriques*, en *Poétique*, nº 29, 1977, pp. 1-19 (reedit. en *Rhétorique générale,* ed. de 1982, pp. 201-218).

Groupe μ (ed.), *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E., 1979 (= 10/18, 1324, *Revue d' esthétique*).

Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (= La Couleur des idées), 1992. Trad. esp.: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, trad. Manuel Talens Carmona, Cátedra (= Signo e imagen), 1993.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le Sens rhétorique*, Toronto, G.R.E.F., 1990. Trad. esp. *El sentido retórico. Ensayos de semántica literaria*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1992.

KLINKENBERG, Jea-Marie, "Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figues", en M. Meyer et A. Lempereur (eds), 1991, pp. 115-137.

KLINKENBERG, Jean-Marie, "La définition linguistique de la littérarité: un leurre?", en Louise Milot et Fernand Roy (ed.), *La Littérarité*, Actes du Colloque International de Québec "La littérarité", Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, pp. 11-30.

KLINKENBERG, Jean-Marie, "Métaphores de la métaphore: sur l'application de concept de figure à la communication visuelle", *Verbum*, n° 1-2-3, 1993, pp. 265-293.

KUENTZ, Pierre, *Le "rhétorique" ou la mise à l'écart*, dans AA.VV., 1970, pp. 143-157.

LACOSTE, Michèle, *Eléments de lecture*, dans AA.VV., 1970, pp. 230-235.

LEMPEREUR, Alain, "Les restrictions des deux néo-rhétoriques", dans Meyer el Lempereur (eds), 1991, pp. 139-158.

MEYER, Michel y LEMPEREUR, Alain (eds) *Figures et conflits rhétoriques*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1991.

MOREL, Mary-Annick, *Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui*, dans *D.R.L.A.V.*, n° 26, 1982, pp. 1-62.

PERELMAN, Chaïm, *Rhétorique et philosophie*, Paris, P.U.F., 1952.

PERELMAN, Chaïm, et OLBRECHTS-TYTECA, L., *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, P.U.F., 1958; citado de acuerdo con la 3ª ed., Presses de l'Université de Bruxelles, 1976.

PERELMAN, Chaïm, *Justice et raison*, Presses de l'Université de Bruxelles, 1963.

PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris,Vrin, 1977 (coll. "Pour demain").

POZUELO YVANCOS, José-María, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975 (coll. L'ordre philosophique).

VIGH, Arpád, *L'historie et les deux rhétoriques*, en Groupe μ (éd.), 1979, pp. 11-37.

EL *DIARIO DEL PRIMER VIAJE* DE COLÓN Y LA RETÓRICA GRECORROMANA

JESÚS LENS TUERO
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La representación que hace Colón de las tierras por él encontradas está marcada, desde el *Diario del Primer Viaje*[1], por la voluntad laudatoria. Nada tiene ello de extraño, dada la envergadura de la empresa, las dificultades que había encontrado en el pasado, y las que previsiblemente habría de encontrar en el futuro. En su elogio de estas tierras el Almirante reencuentra las categorías de la retórica clásica para el elogio de un país, en particular en lo que se refiere a la adaptación del elogio a aspectos parcialmente cambiantes. Puede servir de modelo, a este respecto, el tratado de Menandro *Sobre los géneros epidícticos*, que proporciona múltiples ejemplos de tal adaptabilidad, entre los que se cuenta uno, que es el que nos va a ocupar en este trabajo; se refiere a la forma en que ha de ser enfocado el elogio de una localidad según que ésta se encuentre en el llano o en la montaña. Dice textualmente Menandro[2]: *Concretando, si se yergue íntegramente en la montaña, el elogio ha de hacerse con ese fundamento atendiendo a la seguridad y al placer; en la paz, por la limpidez del ambiente, en la guerra porque posee una muralla natural e inexpugnable. Desventajas de las asentadas en colinas, exceso de frío, brumas, estrecheces. Por tanto, es preciso demostrar que eso no le es propio, o no mucho* (pp. 43-4).

La aplicación de tal mecanismo de encomio encuentra una excelente ejemplificación en el *Diario del Primer Viaje* colombino, dado que el Almirante se encontró con tierras llanas y otras montuosas, y a ambas las elogia, pero alterando, como es natural, la forma del encomio para adaptarlo a las diversas situaciones.

La categoría positiva básica que domina el texto colombino es el verdor, desde la primera descripción datada a 11 de Octubre (p. 30): *Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversas maneras*. Así también en la notable descripción de una zona de La Española (16 de Diciembre; p. 83). *Y los árboles de allí diz que eran tan viçiosos que las hojas dexaban de ser verdes y eran prietas de verdura.*

El verdor es compatible con el carácter llano del territorio y con su condición de montuoso. Las primeras islas descubiertas son presentadas como llanas; así en la anotación del *Diario del Primer Viaje* correspondiente al 13 de Octubre (p. 32): *Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, qu'es plazer de*

1. Los escritos de Colón los citamos por la edición de C. Varela, Madrid 1982.

2. El escrito de Menandro lo citamos por la traducción de F. Romero Cruz, Salamanca 1989, pp. 43-4. La bibliografía se encuentra en esta publicación y en D.A. Russell-N.G. Wilson, *Menander Rhetor*, Oxford 1981.No entramos aquí en el problema de la autoría de la obra, del que se ocupan Russell y Wilson en pp. XXXVII ss. Cf. tb. L. Pernot, "Topique et topographie: l'espace dans la rhétorique épidictique grecque à l'époque impériale", en Ch. Jacob & F. Lestringant (edd.), *Arts et légendes d'espaces*, París 1981, pp. 101-9. Los tópicos del encomio de ciudades y paises han sido estudiados para la poesía antigua por E. Kienzle, *Der Lobpreis von Städten und Ländern in den ältern griechischen Dichtung*, Basilea 1936. Sobre la aplicación a un país del esquema de las *laudes urbium* cf. J. Lens-J. Campos, "La geografía de Egipto en Diodoro de Sicilia", *Emerita* 61, 1993, 137-157.

mirarla.

Posteriormente aparecerán otros territorios montañosos, pero todos, con muy contadas excepciones, tienen en común el arbolado. Así en la anotación correspondiente al 14 de Noviembre (p. 58): *todas llenas de arboledas y sin peñas.* Igual en la anotación del 26 de Noviembre (p. 64): *Toda aquella tierra es montañas altíssimas muy hermosas y no secas ni de peñas, sino todas andables y valles hermosíssimos.*

Es particularmente significativa la anotación del 19 de Octubre referida a la Isabela (p. 40): *La isla la más fermosa cosa que yo vi, que si las otras son muy hermosas, esta es más. Es de muchos árboles y muy verdes y muy grandes, y esta tierra es más alta que las otras islas falladas, y en ella algún altillo, no que se le pueda llamar montaña, mas cosa que afermosea lo otro, y pareçe de muchas aguas.*

Las tierras reflejadas en el *Diario del Primer Viaje* son, sin excepción, hermosas, y, casi sin excepción, verdes[3], tanto cuando su superficie es llana como cuando posee alguna montaña o es decididamente montañosa. Merece la pena subrayar la diversa manera en que Colón procura la exaltación tanto de las tierras llanas como de las elevadas.

Los primeros territorios descritos son calificados de llanos, ya desde la anotación correspondiente al 13 de Octubre (p. 32): *Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, qu´es plazer de mirarla.*

Este rasgo es repetido con notable reiteración. Así en la anotación correspondiente al 14 de Octubre (p. 33): *Todas son muy llanas, sin montañas y muy fértiles y todas pobladas*, y en la que corresponde al 16 de Octubre (p. 36): *Ella es isla muy verde y llana y fertilíssima.* Particular interés posee la anotación correspondiente al 17 de Octubre que ya antes mencionamos (p. 39):*Crean Vuestras Altezas que es esta tierra la mejor e más fértil y temperada y llana que aya en el mundo.*

Como fácilmente se ve, en muchos de estos textos los adjetivos *llano* o *llana* aparecen coordinados con otros que sin duda expresan una valoración positiva.

Conforme avanzamos en la lectura del *Diario del Primer Viaje* colombino encontramos la presentación de un paisaje montuoso, que resulta producir una excelencia todavía superior. A este respecto es interesante la anotación correspondiente al 12 de Noviembre (p. 56): *e tierra muy temperada y alta y muy buenas aguas.* Pero un particular interés reviste la anotación correspondiente al 25 de Noviembre (p. 63): *La tierra y los aires más templados que hasta allí, por la altura y hermosura de las sierras* . La altura de las sierras se convierte ahora aquí en un elemento positivo, en una línea de elogio semejante a la que había apuntado Menandro, quien había indicado que el elogio de una ciudad radicada en la montaña ha de hacerse con referencia a la limpidez del ambiente (p. 43). El *tópos* de la limpidez de la atmósfera del territorio montañoso es utilizado, pues, por Colón, para adecuar su exaltación a las condiciones

3. Encontramos una excepción en p. 113 (de La Española): *Un cabo muy alto y muy hermoso y todo de piedra tajado... otro muy más hermoso y más alto y redondo, de peña todo.* La hermosura caracteriza, pues, a la totalidad de los nuevos territorios, incluso a los pocos que carecen de verdura.

naturales de estos nuevos territorios.

Más interesante aún es la anotación correspondiente al 14 de Noviembre (pp. 57-8): *Maravillóse en gran manera ver tantas islas y tan altas y çertifica á los Reyes que desde las montañas que desde antier a visto por estas costas y las d'estas islas, que le pareçe que no las ay más altas en el mundo ni tan hermosas y claras, sin niebla ni nieve*. La expresión la repite Colón casi exactamente igual con referencia al monte Curitaba, en anotación del 19 de Diciembre (p. 88): *Es muy hermoso y llenos de árboles verdes y claros sin nieve y sin niebla.*

También a este respecto Colón reencuentra los tópicos de la retórica antigua, que había señalado los inconvenientes característicos de las localidades situadas en la montaña; el autor de un elogio de un territorio de tales características había de argumentar que tales inconvenientes no se aplicaban a la precisa localidad elogiada: *Desventajas de las asentadas en colinas, exceso de frío, brumas, estrecheces. Por tanto, es preciso demostrar que eso no le es propio, o no mucho*. (Menandro, pp. 43-4). Colón, pues, hábil argumentador, anticipa (en la línea de la retórica clásica) las posibles objeciones a su exaltación de las nuevas tierras. De ahí quizás también su insistencia en que estas montañas no son impracticables; así en la referencia del 26 de Noviembre (p. 64): *montañas altíssimas muy hermosas...todas andables*, que encontramos repetida en la *Carta a Santangel* (p. 141): *montañas altíssimas... todas fermosíssimas, de mil fechuras y todas andábiles*. Colón anticipa, pues, una posible objeción del tipo de la que anticipaba también Menandro, en el pasaje que ya hemos citado , en el que, entre los inconvenientes de las localidades situadas íntegramente en la montaña, mencionaba, tras el exceso de frío y las brumas, las estrecheces. Es realmente notable la concordancia entre los textos colombinos y los de Menandro en la determinación precisa de los inconvenientes de los lugares montañosos que el autor del elogio de una localidad de tal índole ha de negar: exceso de frío, brumas, estrecheces.

De este modo Colón se anticipa a la posible desvalorización de tales tierras y consigue afirmar para la totalidad de los territorios por él encontrados la categoría de la excelencia climática, que es una de las recurrentes en las representaciones positivas de la etnografía clásica. La excelencia climática es, en un cierto sentido, la categoría fundamental, dado que de ella se derivan las características de la fertilidad de la tierra y de la abundancia de población.

De este rasgo de la representación colombina queremos ahora ocuparnos de un modo muy rápido. Lo encontramos ya en la referencia del 14 de Octubre (p. 33): *Todas son muy llanas, sin montañas y muy fértiles y todas pobladas*, y se repite después en un número importante de pasajes que no vamos a exponer en detalle. Citaremos la mención de La Española en la referencia del 24 de Diciembre (p. 96): *Y la gente y la tierra en tanta cantidad que yo no sé ya cómo lo escriva, porque yo e hablado en superlativo grado <de> la gente y la tierra de la Juana, a que ellos llaman Cuba; mas ay tanta differençia d'ellos y d'ella a esta en todo caso como del día a la noche.*

En la *Carta a Santangel* se refiere a la Juana introduciendo una expresión en latín (p. 141): *ay gente instimabile numero*. Se trata, según Varela, de una referencia a *Job*

36.26: *Mira: Es Dios tan grande que no le conocemos; el número de sus años es incalculable.* Cabe sugerir que, además, la utilización de la expresión latina es un recurso ponderativo, que marca un clímax en el curso de una exposición, la de la *Carta a Santangel*, de marcado carácter retórico.

La abundancia de población era un rasgo reconocido como tópico de la exaltación de un país. Así por Quintiliano (III. 7. 26): *Laudantur autem urbes similiter atque homines... Cives illis ut hominibus liberi sunt decori.*

Conviene subrayar, para terminar, que en el relato colombino del *Diario del Primer Viaje* hay una gradación progresiva, como ya hemos apuntado. La descripción de La Isabela representaba un momento significativo de dicha exaltación progresiva (p. 40): *Y la isla la más fermosa cosa que yo vi, que si las otras son muy hermosas, esta es más.* Pero, a su vez, la Española, por comparación con Cuba, posee (p. 96) *la gente y la tierra en tanta cantidad que yo no sé ya cómo lo escriva, porque yo e hablado en superlativo grado de la gente y la tierra de la Juana, a que ellos llaman Cuba; mas ay tanta differençia d'ellos y d'ella a esta en todo como del día a la noche, ni creo que otro ninguno, que esto oviese visto, oviese hecho ni dixesse menos de lo que yo tengo dicho.*

La gradación se extiende también al plano humano. En efecto, los habitantes autóctonos de la Española son exaltados en los siguientes términos : *Todos de muy singularíssimo tracto amoroso y habla dulçe, no como los otros, que pareçe cuando hablan que amenazan*(p. 96). Esta manera amenazadora de hablar, sin embargo, es mencionada ahora por vez primera para subrayar por comparación la dulzura del habla de los habitantes de la Española. Cuando antes, en los pasajes correspondientes, era introducido el elemento humano, la presentación era totalmente positiva. Así, desde la primera anotación del 11 de Octubre (p. 31)*: Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía*; también en la nota correspondiente al 3 de Noviembre (p. 51): *Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley.*

Una gradación similar encontramos en el ámbito de la templanza climática, que es uno de los rasgos más persistentes en la representación de la excelencia de una tierra. Colón va adaptando el elogio a las características de los territorios que va sucesivamente descubriendo. La templanza climática va siendo sucesivamente reconocida en los diversos territorios, que de este modo resultan ser siemprre excelentes, y progresivamente más excelentes. Ya en la anotación correspondiente al 15 de Octubre (p. 35) leemos: *son estas islas muy verdes y fértiles y de aires muy dulçes*, representación que reencontramos en una anotación correspondiente al 17 de Octubre (p. 39): *Crean Vuestras Altezas que es esta tierra la mejor e más fértil y temperada y llana que aya en el mundo.*

En la anotación del 25 de Noviembre (p. 63) es representada una templanza superior: *la tierra y los aires más templados que hasta allí, por la altura y hermosura de las sierras.* La clave nos la da una anotación correspondiente a ese mismo día (p. 64): *plugo a Nuestro Señor de le mostrar siempre una cosa mejor que otra, y siempre en lo que hasta allí avía descubierto iva de bien en mejor, ansí en las tierras y*

arboledas y yervas y frutos y flores como en las gentes, y siempre de diversa manera, y así en un lugar como en otro, lo mismo en los puertos y en las aguas.

Merece la pena subrayar el carácter minucioso de la representación colombina, atenta a no omitir ninguno de los rasgos característicos de la exaltación de un país. Desde luego no falta ninguno de los que enumeraba Menandro (p. 62): *Harás primero el elogio de un país, que no es otra cosa que un discurso consistente en la descripción de su naturaleza y situación, cómo está situado respecto al continente adyacente, cómo en relación al mar vecino, a la benignidad del clima,luego, tras eso describirás con brillantez y minuciosidad, y hablarás de sus ríos, montañas, llanuras, sementeras y árboles, de que es apropiado para todo eso, y de que no carece de nada de ello.*

A este respecto Colón contaba como orientación posible no sólo con la doctrina desarrollada en los tratados de retórica, sino con la práctica de las propias exposiciones etnográficas, que con frecuencia revestían el carácter de *laudes* de un país. Tal cosa fue especialmente frecuente con referencia a la India y a Egipto, y aún hoy, pese a la pérdida generalizada de la literatura etnográfica helenística, podemos encontrar una manifestación de tal tendencia en la *Biblioteca histórica* de Diodoro, obra bien conocida y utilizada en el Renacimiento.

Hay que añadir que si bien a este respecto Colón se mantiene en la línea de la tradición etnográfica grecorromana, en algún aspecto concreto parece haber ido más allá y haber integrado, dentro de una presentación en la línea de la literatura etnográfica, aspectos característicos más bien del *locus amoenus*. A este ámbito corresponde, en efecto, como no ha dejado de señalar la crítica, la insistente presentación del canto de los pájaros (¡incluyendo al ruiseñor¡). Hay que señalar que de la tradición etnográfica formaba parte la presentación exaltada del mundo de las aves, como se pone bien de manifiesto en el cap. 53 del libro II de la *Biblioteca histórica* de Diodoro de Sicilia, texto en el que el énfasis está puesto en la variedad y brillantez del plumaje, aspectos también insistentemente subrayados por Colón.

DES MOTS POUR LE DIRE: LES PANEGYRIQUES GAULOIS ET LA CONSTITUTION D'UNE MEMOIRE ACTIVE

MARIE-CLAUDE L'HUILLIER
UNIVERSITÉ DE BREST (FRANCE)

Il faut se féliciter tout particulièrement du caractère interdisciplinaire de cette rencontre **"Rhétorique, texte et communication"** qui permet à l'historien de bénéficier des chemins empruntés par les chercheurs d'autres disciplines. Pour ma part cette mise en perspective a été la mienne lorsqu'au cours de recherches sur l'Etat néoimpérial aux troisième et quatrième siècles, le recueil des panégyriques que j'appellerais gaulois a attiré mon attention[1]. Ces orateurs connus ou anonymes qui tissent les fils dorés des portraits de Maximien, Constance, Constantin et Théodose de 289 à 389, célèbrent la gloire et l'absolue perfection d'une figure impériale. Ils se font les artisans expérimentés d'une métamorphose qui légitime en le transfigurant, le pouvoir acquis et maintenu par la force. Héritiers, ces courtisans, gardiens de la Romanité, ancrent dans la tradition, une icône impériale donnée à contempler lors des cérémonies qui se déroulent dans les diverses capitales. Leurs mots d'apparat subsument autour d'un *dominus, imago mundi* toutes les composantes de l'empire. Telle est leur mission.

Je voudrais aujourd'hui examiner l'ensemble de ces discours sous l'angle particulier de la constitution d'une mémoire. Les panégyristes s'avèrent en effet gardiens d'une double mémoire: Ils sont des héritiers de la rhétorique de l'éloge, celle de leurs prédécesseurs, préservant ainsi et perpétuant une forme d'expres-sion. Ils sont également les conservateurs d'un mémorial d' événements et de figures. En la qualifiant de servile, on a reproché précisément à cette mémoire 'être trop fidèle. On y a vu la servilité du courtisan, la servilité vis à vis de la tradition. Ces jugements portent la trace de présupposés qui minimisent la place et la fonction de cette parole. Et en particulier réduisent singulièrement ce qui peut faire sens dans le travail d' élaboration sur la mémoire auquel ils se livrent.

Il s'agira donc en premier lieu de mieux cerner leur fontion et leur efficace. S'agit-il en effet dans cette dîme verbale, d'autre chose que d'un instantané, discours de flatterie sans autre signification que le tribut de l'homme de cour, se réduisant ensuite à un simple modèle "littéraire" pour des professeurs de rhétorique? S'agit-il au contraire d'une mémoire active, dont le rôle s'avère beaucoup plus large? Pour cela, il convient donc d'analyser comment l'éloquence d'apparat prend place dans le procès de célébration et intervient dès lors comme mode de régulation de l'autorité, celle de la culture ou celle du politique.

Ceci éclairci, je voudrais ensuite plus précisément m'interroger sur la mémoire que constitue ce langage savant, dans lequel puisque tout a déjà été dit, il ne s'agit que de redire? Une forme héritée et qu'ils perpétuent dans laquelle l' in-vention n'a aucune

1. M. C. L 'HUILLIER, *L'empire des mots, Orateurs gaulois et empereurs romains aux 3è et 4 è siècles*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne de Besançon114, Les Belles Lettres, Paris 1992.

place mais où les orateurs doivent uniquement se mesurer à leurs prédécesseurs, en disposant d'une palette somme toute réduite de procédu-res et de procédés. Une forme érudite qui est un trait d'union pour une élite mais qui les coupe du reste de la société et met en cause son efficace.

Enfin, ces discours prononcés lors d'un événement particulier qu'ils célèbrent sur le moment sont devenus des textes. Alors que tant d'autres ont été perdus, ils ont été conservés et réunis dans une anthologie. Ils transmettent à leur tour un mémorial de figures, dont on aperçoit bien les finalités: l'exaltation de la deuxième dynastie flavienne sous Théodose, celle des Gaules et notamment de la cité éduenne d'Autun. Mais cette anthologie témoigne avec force également des orientations du régime impérial sur des choix décisifs: Unité ou partage de l'empire, question de succession, hérédité dynastique ou choix des armées, patronage divin. Autant de questions fondamentales, traitées dans le langage très particulier de l'éloge. Ces pistes conduisent à poser pour ces textes, au carrefour de disciplines, une question d'ensemble sur les conditions de la constitution et la transmission de la mémoire. Dans cette perspective, il faut s'interroger sur ce qui fait sens dans le dire, dans le dit, celui du discours mais aussi celui du texte- modèle?

MOTS DU POUVOIR ET POUVOIR DES MOTS

Aux 3è et 4è siècles, l' âge d'or de l'épidictique, un ensemble particulière-ment homogène marque l'abondante production d' éloges en langue grecque ou latine. Il s'agit des "panégyriques" latins d'origine gauloise prononcés entre 289 et 389, réunis en recueil avec la *gratulatio* pour son consulat de Pline à Trajan de 100-101 C'est l'unique florilège de ce genre que nous ayons conservé. L'anthologie offre une palette de discours appartenant au *genus demonstrativum,* remerciements, célébration de victoire, d' anniversaires, englobés sous le nom générique de panégyrique par un éditeur. Elle présente une galerie de portraits impériaux de la période de la dyarchie-tétrarchie, avec Maximien, de la 2ème dynastie flavienne, Constance Chlore, Constantin, Julien, et de Théodose. Les discours ont été prononcés par des administrateurs ou des professeurs, Mamertin, Eumène, Nazarius, par un consul, Claude Mamertin, un haut magistrat Drepanius Pacatus. Certains restent anonymes.

L'intérêt que leur ont porté éditeurs, philologues et chercheurs de différentes disciplines n'a pas faibli jusqu'à aujourd'hui. On comprend bien qu'elles aient été des oeuvres de référence au XVII et XVIIIè, puis objet de recherche à l'époque contemporaine. De nombreuses études se sont attachées à clarifier bien des points obscurs, dans le domaine, philologique, littéraire, rhétorique, symbolique et historique[2]. La place et la fonction de ces éloges impériaux a longtemps été évaluée selon des critères esthétiques ou moraux, ou leur intérêt mesuré aux informations factuelles qu'ils

2. Editions critiques: E. BAEHRENS, Leipzig 1874; W. BAEHRENS, Leipzig 1911;
E. GALLETIER, *Panégyriques latins*, 3 vol. , C U F, Paris 1949, 1952, 1955;
R. A. B MYNORS, Oxford 1964; V. PALADINI, P. FEDELI, Rome 1976.
T. JANSON, *A concordance of latin panegyrics*, Hildesheim, New York, 1979.
M. C. L'HUILLIER, *Les panégyriques latins. Approches discursives des représentations du pouvoir*, T. 3 *Données statistiques*, Thèse dactylographiée, Centre de Recherches de Besançon 1988.
Ici, les références sont celles de l'édition Galletier.

délivrent. On y a longtemps lu en effet de vaines paroles de flatterie, qui sonnaient le creux, tout en reconnaissant cependant à leurs auteurs un plus ou moins grand savoir-faire et aux textes une certaine valeur historique documentaire. Leur rôle dans l'ensemble des processus qui conduisent à la forme nouvelle de la souveraineté a été longtemps tenu pour négligeable en raison de la finalité même qu'on attribuait à l'éloquence d'apparat. La louange induisant l'amplification, l'*ornatus* ne releverait dès lors que du convenu des représentations et d'un rituel sans grande signification. Cette interprétation n'a plus cours[3]. Les discours ne peuvent s'abstraire précisément du cérémonial et du rituel qui leur confèrent un sens. Ce *munus*, charge et échange à la fois, tant par sa durée, par l'importance sociale de ceux qui sont chargés de cette mission, relève de la nouvelle symbolique qui se met en place et délivre un message.

Si l'on tente de tracer, globalement et très schématiquement, le cadre politique qu'offre le régime néoimpérial, on observe que la politique des empereurs aux 3è et 4 e s. vise à maîtriser les processus contradictoires d'élargissement de la souveraineté et d'éclatement et d'émiettement du pouvoir, dans une société dont la stratification éclate et se recompose. Le renforcement du modèle monarchique du *dominus* s'accompagne de la nécessité de concevoir une orthodoxie régulatrice et de réussir à l'imposer. D'où les conflits. D'où également un important travail sur l'image même de l'empereur, tant en ce qui concerne son élaboration que sa diffusion. Cette élaboration n'est certes pas nouvelle mais la systématisation l'est. Tandis que les monnaies, les discours, la statuaire et les monuments figurés continuent de véhiculer une expression spécifique de l'image impériale, et la modifient, que les cérémonies d'*adventus* et *profectio*, les triomphes et les jeux inscrivent la domination dans l'espace urbain, la marque de l'hégémonie est encore rendue plus pesante par la construction de palais ou de bâtiments publics grandioses, et la multiplication des capitales impériales[4]. La sacralisation du pouvoir s'accompagne par ailleurs d'un nouveau cérémonial aulique. La convergence de ces manifestations démontre qu'*un travail multiforme sur l'imaginaire s'effectue sur des registres variés*, qui s'adressent à toutes les catégories sociales. L'art oratoire y contribue largement. A en juger par le nombre des rhéteurs sollicités aux IIIè et IVè s et les discours prononcés ou conservés, la célébration discursive de la gloire impériale participe activement de ce travail d'élaboration des formes nouvelles de la souveraineté. Le recueil des panégyriques gaulois montre précisément comment les empereurs affrontent cette question en posant les bases d'une redéfinition de la catholicité, qui reposent peu ou prou sur les élaborations doctrinales issues de courants néoplatoniciens du second siècle.

Acteurs d'une cérémonie où se joue la représentation du pouvoir impérial, les panégyristes maquillés livrent une guerre des mots qui vise à légitimer les figures et qui n'est pas seulement un "théâtre de l'illusoire", comme l'avait dit Gibbon. La dîme verbale, dans les formes spécifiques de l'éloquence d'apparat, partie intégrante d'un

3. Voir en particulier : S. MAC CORMACK, Latin prose panegyrics: tradition and discontinuity in later roman empire, *R E Aug.* XXII, 1-2, 1976, p. 29-77.
G. SABBAH, De la rhétorique à la communication politique, *BAGB*, Décembre 1984, p. 363-368.

4. *Cf.* S. MAC CORMACK, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley 1981.
R. TEJA, La ceremonia imperiale, *Storia di Roma*, L'età tardoantica, I p. 613-642.

cérémonial, participe de ce fait à la construction de la souveraineté. Dès lors il convient de ne pas isoler le discours ni le séparer du cadre dans lequel il s'inscrit et qui lui confère sa pleine signification. L' analyse de la situation de communication comme *pratique discursive et événement discursif, la prise en compte du mode de l'échange,* apportent sans conteste un grille d'analyse pour épasser l'aporie où nous conduit la classification dévalorisante dans le genre "panégyrique". Considérée comme un des éléments du procès de célébration, l'éloquence d'apparat intervient s'inscrit dès lors comme mode de régulation de l'autorité. Le discours d'Eumène sur la restauration des Ecoles Méniennes d'Autun, si connu, montre comment le pouvoir utilise à ses fins propres la rhétorique fondation même de la culture, moyen de reconnaissance et de communication de l'aristocratie et des élites cultivées. On le voit bien par ailleurs dans les dispositions législatives en matière d'enseignement et du contrôle des chaires au cours des règnes de Julien, Gratien ou Théodose.

L'événement discursif, qui se déroule sur une durée plus ou moins longue[5]. Il réunit le couple formé par l'orateur et l'empereur ou son représentant, leur public selon un mode particulier d'échange, le *do ut des*. Les auteurs indiquent qu'ils recherchent cet honneur, qu'ils sont payés largement pour cela, et quelquefois même sollicitent sans pudeur aucune les récompenses pour eux et leur famille. La production d'une icône impériale implique un décor, une mise en scène, une dramaturgie de la parole, qui confèrent aux mots leur relief particulier, au delà de leur sens même, Toutes les stratégies discursives en découlent. Elles procèdent de conditions de production propres à l'événement, s'enchâssent dans le déroulement d'une cérémonie. En un mot, elles relèvent du domaine de l'ostentation, qui donne à ce jeu de miroir sa pleine signification.

Loin de sonner le creux, le discours d'apparat révèle sa nécessité comme régulateur de pratiques sociales. C'est précisément pour ce qu'il énonce et la manière dont il l'énonce qu'il doit être questionnée. Il faut tenir pour vraie cette parole normée, langage de l'illusoire, qui tente de faire coïncider par la séduction de la parole, en *stilus maior*, une image et une personne et qui reçoit un accueil non moins codifié, celui des acclamations. D'où le postulat méthodologique de ne pas extraire des informations en écartant la broderie rhétorique jugée superflue, la nécessité de prendre en compte la totalité de cette parole, qui revendique avant tout un héritage.

LE DIRE : UNE CULTURE EN MEMOIRE

Les orateurs, ces maîtres de la parole, se sentent investis d'une double mission. Ils ont en charge la mémoire et la continuité d'une culture savante en premier lieu. Mais également la mémoire à venir du présent, célébré, commé-moré, qui se proclame reproduction d'un événement. En ce sens, ils se veulent gardiens d'une "histoire "à transmettre en bref d'un mémorial.

En ce qui concerne le premier aspect, il est bien clair que la rhétorique de l'éloge s'enracine dans une longue tradition que tous les auteurs connaissent parfaitement,

5. Cette durée est d'ailleurs difficile à mesurer car l'oralité nous échappe. De 90 minutes au moins pour Pacatus jusqu'à la *recitatio* de Musonianus répartie sur 3 jours à Antioche.

quelle que soit leur maîtrise personnelle des techniques oratoires de l'amplification. Et quelle que soit leur place dans l'appareil administratif et scolaires. Leur place dans les hiérarchies du *magister memoriae* des bureaux impériaux au consul. Le genre démonstratif est issu d'une très longue tradition et le langage spécifique de l'éloge, le fruit d'une culture savante et raffinée. Les orateurs cisèlent leurs paroles en les coulant dans un moule hérité et passéiste.

Ils perpétuent des formes, canevas, procédés, vocabulaire, issus et forgés par la *traditio* qui se fondent sur les valeurs de l'autorité de l'antiquité et la *majestas*. Cette savante construction n'en exige pas moins un long travail d' adaptation pour chaque cas spécifique des préceptes des traités, dont les plus utilisés sont ceux de Quintilien et de Ménandre le rhéteur et des précédents plus ou moins illustres D'Isocrate à Pline, en passant par Cicéron, Fronton, les exemples ne manquent pas. Les oeuvres portent les traces évidentes d'emprunts. L'intertexte est par conséquent nourri, puisque ce travail ne saurait se réclamer que de la *mimesis*.

C'est cette mémoire qui se perpétue au fil des discours, avec des transformations et des choix dûs aux auteurs, à l'événement. Elle conduit à une uniformité certaine, une homogénéité qui résulte du cadre général et des formes, mais n'exclut pas les caractères très particuliers de chacun cependant. J'ai tenté de mettre en lumière ces spécificités du signifié et du signifiant et il est apparu que leur individualité est bien marquée. De façon générale, on peut dire que des différences opposent nettement les panégyriques du début de la période et ceux de la fin, classant d'un côté le premier Mamertin, dont les discours sont brefs, plus informatifs et Pacatus, qui allonge sa célébration de victoire à l'instar de la *gratulatio* de Pline et qui introduit une nouveauté, des acclamations litaniques dans la péroraison. Les orateurs puisent dans *les précédents la trame même* de la composition, la *dispositio*. Mais ils l'adaptent avec souplesse. Ils retiennent une classification et un ordre de présentation des thèmes en fonction de l'événement et des matériaux selon les directives qui leur sont données. On ne saurait mettre l' existence de ces directives en doute. Aussi bien les allusions des orateurs, la concordance des thèmes, identiques pour les monnaies, la statuaire et discours prouvent qu'ils s'y soumettent et que la part d'initiative qui leur est laissée ne porte que sur le traitement même de l'information. Ils sont des héritiers également pour *les formes* dans lesquelles ils sont conduits à exprimer, soit les faits et les événements, soit les valeurs. Toute cette mousse oratoire qui leur a tant été reprochée. Le maître mot du *stilus maior*, *ornare* résume l'objectif qu'ils s'assignent. Ils visent notamment la séduction, le plaisir de l'écoute et se placent dans le registre du *movere, du pathos* de l'amour et de la haine. Il s'agit de prendre l'auditoire au jeu des émotions qui transcende le politique en fantasmatique au bénéfice du chef charismatique.

Les auteurs n'ont qu'à puiser dans *le vaste arsenal des procédés de la rhétorique de l'éloge* qui n'a pas encore été exploré systématiquement: Il serait utile que les rhétoriciens continuent les investigations sur les différentes types de figures, répétition, synonymie, la périphrase, dont on a souligné récemment le caractère de mélodie

naturelle du mot[6], la prétérition, les antonomases. . . . Il manque encore une étude de chacun des discours pour confronter les résultats d'ensemble et mesurer les transformations, la soumission aux modèles, la contrainte et la liberté. En bref pour juger de la capacité de chacun d'entre eux à jouer du passé, comme dans la volonté de recourir à la fois à des archaïsmes hors d'usage ou des mots rares qui assurent la connivence avec le monde des lettrés[7] mais les coupe du présent ; ou bien encore l'introduction de vocables nouveaux[8]. L'alchimie créatrice des vérités officielles repose aussi bien sur les lieux communs, les stéréotypes, les clichés, qui indiquent le travail de distantiation et de transfigu-ration que ces procédés opèrent sur le "réel" et qui constituent autant de points d'ancrage pour le public. En effet, ils délivrent des prêts à penser qui font appel au connu de l'imaginaire collectif et servent de lieu de reconnaissance, car on se reconnaît mieux dans le convenu. Ils multiplient les images symboliques, dont on connaît bien aujourd'hui l'effet sur les auditoires. D'où l'importance, pour des historiens, de prendre la mesure de ce langage en le prenant pour ce qu'il est et ce qu'il dit, d'accepter dans sa totalité l'amplification et par conséquent de ne pas éliminer les procédés dits "rhétoriques", pour ne retenir que l'information.

Bon nombre de ces procédés présentent de surcroît l'avantage d'être facilement mémorisables. Ils servent d'appuis et de relais dans la communication orale et écrite. Pour capter et retenir l'attention, mais aussi aider la mémoire, les panégyristes ont recours à de multiples techniques, qui manquent certes d'origi- nalité. Mais là n'est pas leur objectif. Ils répondent en fait à une attente. Ainsi, dans la *dispositio*, l'auditeur-lecteur peut repérer aisément la bipolarisation, positive de la *laus* ou négative de la *vituperatio*. Il est sensible aux ruptures de rythmes, d'où la succession d'épisodes narratifs et de tableaux, et plus rarement les invocations, prière, prosopopée. La structure même offre une diversité de séquences, qui s'ajoute au mélange des genres et des registres, pour capter l'intérêt. L'attention est également attirée par le choix de formules circonstancielles, prise dans un argumentaire ancien et, l'étude de la *deixis* le montre, par les adresses, l'emploi du "tu", " *vous*", " *nous*", "*moi*". C'est bien le rôle aussi de la répétition de vocables qui émaillent le discours et qui tournent au slogan se révèlent en fait des épithètes de la titulature impériale, en parfaite conformité avec celle des inscriptions: *restitutores, conservatores, Jovius, Herculius, Aeternus, Victor.*

C'est ce que l'on saisit bien par le recours aux méthodes de lexicologie (statistique lexicale, ou autre). On peut ainsi mesurer les différentes phases du discours, les rythmes par les longueurs de phrases. Il faudrait porter la même attention aux clausules. Les données recueillies par l'informatisation du corpus permettent ainsi de saisir un peu de l'oralité perdue de la situation de communication quand les orateurs psalmodiaient en associant musique du verbe et musique du chant, comme l'indiquent les lectionnaires, lors de *la pronuntiatio et de* l'*actio:* Les effets de la voix et de la gestuelle qui souligne la parole, avaient été bien analysés par les auteurs anciens, qui prenaient

6. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, Fonction du chant dans les discours et lectures publics, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Actes des colloques de Royaumont 1986, 1987, 1988, Paris, 1991, p. 16-41.

7. comme *adulare, 19, 4; autumare 15, 4; satagere: 28, 3, sublimare 29, 4.* C. Mamertin (XI)

8. ainsi *inflammatrix, XI, 3, 3.*

souvent Homère comme modèle des panégyriques. Quintilien le précisait avec force pour sa part. Ces investigations même incomplètes permettent à la fois de *préciser les rouages et de mesurer l'efficace de l'éloge impérial.* Elles éclairent les stratégies de communication: conditions de la réception d'une part, la mémorisation et la remémoration lors de la circulation des panégyriques d'autre part. Elles complètent efficacement les quelques informations dont nous disposons par ailleurs.

Les orateurs n'ont pas de difficulté à *mémoriser* leurs discours pour les déclamer. Le plus court compte 2679 mots (mots=unités graphiques); le plus long, le dernier 9220 mots, la moyenne se situant à 4209 mots. Il en va de même pour une partie de leur public. Cependant pour d'autres, la mémorisation de l'intégra-lité des paroles présentait des difficultés. Il découle de ce que nous venons de constater, me semble-t-il que la finalité de l'éloge ne consiste pas à le mémoriser, ni à le faire connaître dans sa totalité, par tous les auditeurs. Mais seulement à faire passer une partie du message inséré car il s'adresse à des publics hétérogènes. La mémoire individuelle, les rhéteurs sont des experts en la matière, n'est pas la mémoire sociale. Celle-ci implique une réduction du discours. D'où l'importance et la signification de ces condensés, ces "digests" de titulatures, les répétitions introduites dans les lieux stratégiques de la déclamation, exorde et péroraison, où l'on écoute généralement plus attentivement, d'où la succession des tableaux qui frappent l'imagination, des récits au rythme rapide qui bousculent.

Les panégyriques circulent, certains auteurs le disent. Ils sont destinés à être répétés, partiellement ou intégralement. Ces compositions érudites font d'abord d'une part l' objet de lectures publiques dans des cercles restreints, elles sont récitées par la suite lors d'autres cérémonies du calendrier impérial par l'auteur ou par d'autres personnes. Enfin, oeuvres de professeurs ou d'administateurs, elles sont également destinées à devenir des modèles dans les écoles de rhétorique. Elles transmettent et un savoir d'école et une mémoire des événements, sans pour autant relever de la biographie, ni de l'histoire définies comme telles. Elles sont un enjeu d' un *lusus* poétique, mais avant tout le produit d'une politique de la parole qui diffuse une information et des vérités officielles. Julien, encore César, est l'objet et la victime de campagnes d'éloges vipérins de la part des partisans de Constance selon C. Mamertin. Il se soumet lui même au rite, malgré son opposition de philosophe pour tresser la louange de Constance. Si l'on examine cette pratique sociale dans cette perspective, se profile immédiatement la grande question de l' efficace de l'éloquence d'apparat. Comment savoir ce qui fait sens et effet?

Il convient d'ajouter à ces constatations sur la vacuité posssible de cette parole, le décalage entre la culture savante de lettrés et celle de certains auditeurs des cérémonies auliques ou curiales et au delà, qui peut faire douter encore plus de son utilité sociale. Les frontières entre *docti et indocti* déterminent en effet une hétérogénéité culturelle, qui pose bien évidemment la question de la compréhension et du sens. Les panégyristes ne la posent pas, mais les Chrétiens s'y trouvent confrontés à la fin du IV è s ou au Vè s. Le terrain leur est familier. Ambroise tranche en écrivant des hymnes "compromis

entre formes savantes et populaires"[9]. Augustin prend le soin de préciser comment il faut procéder pour être compris dans les prêches, sermons, en précisant le niveau de langue, le registre à adopter. Les panégyristes, pour leur part, en introduisant des formules simples dans le discours, avaient su y répondre. C'est la raison pour laquelle, me semble-t-il, on repère dans l'énoncé, les procédés que je mentionnais, qui correspondent *à différents niveaux de mémorisation et de compréhension.* Les techniques choisies par les rhéteurs, que nous évoquions, l'enchâssement de formules simples dans un langage très raffiné, ont pour but de proposer des accroches à tout auditeur. Dès lors, elles ne réduisent plus ces discours à leur fonction de simple connivence entre les élites (*docti*), mais permettent de réduire les discordances, voire les fractures culturelles de différentes composantes sociales. De ce fait le travail d'élaboration de l'éloge ne se limite pas à la réminiscence et la perpétuation d'une mémoire des formes, elle résulte d'une tentative d' adaptation. Cependant on peut également y voir poindre la tendance à l'enfermement. Cette rhétorique se fige avec le dernier auteur Pacatus en 389.

C'est vraisemblablement à ce moment que le recueil est composé sans que nous ayions davantage de précisions que celle de l'anthologie elle même. Elle prouve que *les textes circulent* puisqu'ils viennent d'auteurs et de cités différents. Ils ne restent pas confinés dans les bibliothèques privées locales, même si certains auteurs n'ont plus l'honneur de la transmission de leur nom et disparaissent dans l'anonymat, leur discours restent en mémoire. A preuve leurs similitudes, pour des clichés[10]. A preuve encore les similitudes entre certains passages de l'Histoire Auguste et plusieurs d'entre eux (IV, XI, XII, les panégyriques de Constance, Julien et Théodose[11]. Les éléments dont nous disposons pour élucider *le moment et le nom de l'éditeur sont minces.* Il s'agit peut être d'une sélection définitive de la fin du IV è à partir de la recension de plusieurs recueils, puisque la dernière oeuvre, la plus longue on l'a vu, et qui succède directement à celle de Pline dans les manuscrits, est celle de Drepanius Pacatus, en 389. Certains commentateurs ont avancé le nom de l 'orateur, bien connu par ailleurs grâce à Ausone. L'hypothèse ne peut être prouvée mais il faut remarquer que le règne de Théodose se prête effectivement bien à la constitution de recueils, de toute nature, sommes, bilans, commémorations, célébrations. L'heure est aux réminiscences. Aussi bien les Symmaque qu'Ausone célèbrent leurs famillles, leurs amis, les professeurs, les villes et témoignent ainsi d'une volonté réaffirmée de reconnaissance sociale et conservatrice. *La structure du recueil* est à elle seule significative d'un jeu de construction savant, bien dans la perspective de cercles éclairés amateurs de la symbolique des nombres: Il rassemble 12 discours selon le chiffre canonique, son architecture révèle une

9. *Cf.* J. FONTAINE, Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV è s. : Ausone, Ambroise, Ammien. *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive*, Entretiens de la Fondation Hardt, XXIII 1977, p. 425-472.
J. FONTAINE, Post-classicisme. Antiquité tardive, Latins des Chrétiens. Evolution de la problématique d'une hisotire de la littérature romaine, du 3è au 6è s. depuis Schanz, *BAGB* 2, 1984.
M. BANNIARD, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IVè au IX è siècle en Occident latin*, Etudes Augustiniennnes 25, Paris 1992, p. 80.

10. II, III et XII, VII, 2O, 4 et XII, 44, 2. XII, 1, 3 et IX, 1, 2

11. Relevés par A. CHASTAGNOL, *Histoire Auguste*, Collection "Bouquins, Paris 1994, p. XC-XCI.

disposition et un dosage parfaitement réfléchis. Il commence par celui de Pline à Trajan, qui figure en premier comme référence non seulement rhétorique, mais bien évidemment politique pour un contemporain de l'espagnol Théodose. Mais c'est la référence augustéenne, constamment présente chez Pacatus qui peut faire penser à une volonté conservatoire du patrimoine culturel. On notera enfin que ce florilège de l'*ars dicendi*, pris comme tel, revendique une place parmi les autres formes de discours en concurrence, le discours chrétien notamment, les panégyriques grecs, et pour les panégyriques officiels et pour les célébrations gauloises.

Le recueil met en effet d'une part *l'accent sur la place des Gaules* dans l'empire, le rôle et l'antiquité de l' alliance de la cité d'Autun, qu'un panégyriste appelle *Flavia Aeduorum,* avec Rome et souligne l'importance d'autre part sur la seconde dynastie flavienne à qui 8 des panégyriques sont consacrés. Or l'on sait que Théodose se réclame de son appartenance par des alliances à la famille Constantinienne et par là à la très fictive filiation avec Claude le Gothique. Il est par conséquent le témoignage et le résultat des transformations politiques et administratives auxquelles les empereurs procèdent depuis Dioclétien, dans une nouvelle politique d'intégration par exemple le nouveau découpage des provinces et diocèses sous Dioclétien, le rééquilibrage des grandes cités gauloises et de la participation plus importante de l'aristocratie gauloise à la politique impériale[12]. Il se peut qu'une première ébauche ait été faite par le clan des sénateurs hispano- gaulois qui entoure Valentinien, hostiles aux Pannoniens et qu'elle ait été complétée par la suite, en témoignage de soutien à Théodose après la défaite de Maxime, pendant la préfecture du Gaulois lyonnais Syagrius, beau frère de l'empereur. Pour autant reflète-il les effets de la renaissance celtique du 3è s, tant discutée? On pourrait en déceler des traces chez Eumène, dans le panégyrique VII, VIII et IX sans doute, mais le dossier n'a pas été sérieusement examiné.

Enfin cette anthologie attire l'attention *sur une chronologie*, celle de certains grands tournants de la politique impériale. On ne peut pas dès lors ne pas s'interroger sur ces témoignages et ces représentations qui fondent une archéologie du prince. L'information et la légitimation se mêlent de façon intrinsèque dans les textes du recueil. De quelle façon?

LE DIT : EVENEMENT ET TEXTE, HISTOIRE ET MEMOIRE

Les panégyristes, si nous les prenons au mot, affirment leur volonté de *servir de modèles et de source "d'histoire" à leur tour.* Cette ambition affichée est en fait un *topos* commun familier à leurs prédécesseurs. Il n'en reste pas moins que sur ce point comme sur bien d'autres, les panégyriques sont une source évidente d'information pour les Gaulois[13] qui les entendent et les rapportent en premier lieu, pour les milieux qui ont à connaître la rhétorique latine. Ils combattent à leur façon en apportant leur témoignage et livrent des matériaux, sur des sujets assez variés en fin de compte, mais restent en même temps très imprécis. Ils savent donner par exemple une expression à un projet, à une orientation, à des événements. C'est pour cela qu'on les sollicite. Ils

12. *Cf.* J. F. MATTHEWS, *Western aristocraties and imperial court,* , Oxford 1975.

13. *Cf.* G. ZECCHINI, *I druidi e l'oppozinine dei Celti a Roma*, Milan 1984.

évoquent ainsi la filiation fictive de la famille constantinienne avec Claude le Gothique que l'on vient d'évoquer, ils exposent de façon prolixe l'idéologie dyarchique et tétrarchique, la politique apollinienne de Constantin, mais le panégyrique VII qui se fait l'écho de cette politique religieuse, ne mentionne même pas le nom de la ville où se trouve le temple d'Apollon. Les historiens en sont réduits à des conjectures sur sa localisation.

Le langage de l'épidictique s'avère donc à la fois très éloigné et très proche des *realia*. Notamment pour ce qui concerne les notions de temps et d'espace. Ils communiquent une "traduction", une adaptation tronquée dont les règles varient suivant le lieu, le public, le destinataire. Les panégyristes d'Autun se montrent extrêment concrets et précis, à Autun ou Trèves (V, VIII), fournissant aussi bien le nom de lieu des batailles, comme celle des champs catalauniques perdue en 273 par Tetricus, que le montant de l'impôt foncier de la cité. Cela ne les empêchent pas au moment opportun, comme tous les autres d'évacuer une bonne part des faits[14].

Leur témoignage et celui de Symmaque permet de savoir comment ils sélection-nent l'information, qui deviendra la vérité officielle, dès lors source de mémoire.

Le recueil fixe une mémoire des Gaules pour un siècle. Il apporte de multiples indications sur les aspects politiques et sociaux, les conflits, la garde du Rhin aussi bien que les questions de la terre, des armées. Il constitue souvent l'unique source aujourd'hui de la situation d' Autun, et des conséquences du siège de 269, du recrutement et de l' installation des barbares sur des terres d'empire. Toutefois derrière l'explicite se profile un non-dit où ces témoins sont passés maîtres, la prétérition, le masquage, l'amphibologie.... Ils filtrent, masquent et transforment l'information. Particulièrement en ce qui concerne l'empereur.

Ce conservatoire recèle *une archéologie du prince* pour le III è et le IV è siècle. Il porte l'empreinte des transformations du pouvoir impérial[15]. Aux discours - programmes, courts et denses, de porte parole du début de la période, ceux de la dyarchie-tétrarchie et du jeune Constantin, se substituent de longues célébrations, moins précises et moins informatives qui révèlent des stratégies d'évitement du réel et détermine un tournant dans le mode de régulation du politique. On peut en voir un effet dans l'apparition du style litanique en parfaite correspondance avec la réception codifiée des discours par des acclamation rythmées. L'épidictique normalise et légitime. Sa force réside dans l'affirmation ou l'inculcation : La fabrication de grands hommes et l'inculcation des valeurs traditionnelles.

C'est pourquoi les orateurs opèrent *sur le convenu des représentations du passé romain par le biais des exempla* ou plus subtilement par le langage de l'intertexte. Ils

14. "Je passe en hâte sur cet épisode"assure Mamertin à propos de la révolte des Bagaudes, II, IV, 4.
"Tu n'aimes à entendre que des choses dont tu puises te féliciter pour tes sujets" VIII, 5, 2.

15. A cet égard, voir F. J. SALMONTE LOMAS, La imagen de la realeza en los panegyricos latinos, *La imagen de la realeza en la antigüedad,* Coloquio J. M CANDAU MORON, F. GASCO, A. RAMIREZ DE VERGER, éd. 1988, p. 141-163.
F. J. SALMONTE LOMAS, La percepcion del orden en el siglo IV. Los panegyricos latinos, *De Costantino a Carlo Magno.* Coloquio*Disidentes, Heterodoxes, Marginados*, p. 76-106. F. J. LOMAS, F. DEVIS éd. , Universitad de Càdiz, 1992.

emprisonnent alors l'histoire dans ces réseaux explicites ou implicites. L'histoire n'occupe pas une très grande place en apparence dans ces éloges. Elle y est gommée dans la magnification du présent incarné. Elle nourrit cependant la substance de l'élocution dans les mots, les images, les références sous-jacentes qui travaille le passé. Part du *certamen*, de la joute oratoire sans doute. Mais on retrouve le souci chez ces spécialistes de nourrir l'imaginaire d'un public plus large en recherchant la connivence. C'est dans le même esprit qu'on peut comprendre le maintien d'usages lexicaux, comme celui de *triumphus*, au delà de l'effectuation de la cérémonie après 312. La réitération du passé dans les mots, le recours au convenu rassure et fonde, on le sait. Elle a pour but d'instaurer une continuité. D'où ces passages obligés par quelques grandes figures de l'histoire romaine, si l'occasion si prête, si usées qu'elles ne sont plus que des noms à à saisir au vol, des sonorités César, Auguste, Hannibal, l'Africain. . . . Ou bien des formules toutes faites des bréviaires d'histoire, la guirlande dorée des empereurs, Nerva le pacifique, Titus l'amour du genre humain, Antonin le pieux, tandis qu'à Auguste revient la palme des vertus, à Hadrien, celle des lois, à Trajan la défense des frontières[16]. On constate la présence d'*exempla*, standardisés, de ceux qui figurent dans tous les manuels, un savoir minimum, toujours les mêmes, poncifs parmi les poncifs, des prêts à l'emploi qui économisent le travail. Le raffinement consiste à savoir choisir le moment où les introduire. L'argument d'autorité que représentent ces fantômes historiques ou mythiques, cautionnent toujours et l'auteur et le destinataire. Les allusions prévalent le plus souvent sur la dénomination. Ainsi en 321, lorsque Nazarius célèbre de façon étonnante à Rome, huit ans après l'événement, la victoire de ce dernier sur Maxence en 312, il anticipe peut être sur l'issue du conflit avec Licinius. Les nombreuses références virgilien-nes, qui émaillent ce *dictus* induisent une comparaison avec le fondateur de l'Empire, qui n'est pas nommé. Les historiens cautionnent pour les connaisseurs la validité des propos, sans pour autant apparaître explicitement. On peut reconnaître Tite Live, Salluste, Tacite, Florus, voire Philostrate[17].

Remarquable à cet égard apparaît la stratégie, explicite celle là dès l'exorde, de Mamertin le rhéteur de Trêves pour commémorer en 289 l'anniversaire de la naissance de Rome. Ce dernier, en présentant l'événement qui unit une histoire immémoriale et actualité, tisse les réseaux des correspondances entre l'orateur, le public, l'empereur et le divin. Il choisit de le situer dans le moment où le groupe se pense comme groupe. En évoquant l'autel d'Hercule et la famille Pinaria, il renvoie à la tradition, directement empruntée à Tite Live d'une part, mais aussi au grand conflit de la censure d'Appius Claudius sur l'ouverture des cultes gentilices et la maîtrise de la publication du droit, qui traduit en langage codé la politique des dyarques. En mentionnant Enée et Pallantée, c'est à Virgile qu'il demande caution. A partir de cette topographie sacrée et de l'histoire des origines, Mamertin cristallise l'unité du monde terrestre et du monde divin autour de la trilogie Rome/ Hercule/ les empereurs, en construisant des cercles successifs de légitimation. Eumène joue de ces registres en orfèvre à propos des Ecoles d'Autun des références à Auguste, au chant séculaire d' Horace et des cortèges et des

16. PACATUS, XII, 11.

17. Des similitude existent entre le récit de la vision de Vespasien au Sérapeum d'Alexandrie et celui de la vision apollinienne de Constantin en 310.

chants des collèges de jeunes, relié au culte d'Hercule protecteur du gymnase.

Le travail des rhéteurs consiste donc, on le voit, à récupérer des pans entiers du passé, voire à le modifier pour tracer sans cesse des passerelles entre le passé et le présent. On le voit par exemple avec les sous entendus concernant les révoltes gauloises du premier siècle, pour évoquer les révoltes contemporaines, les références à l'Agricola de Tacite pour montrer la permanence de l'intégration dans l'empire de nouveaux barbares. Ils procèdent de la même façon pour entourer la figure de l'empereur d'une aura légitimante. Tout nouveau pouvoir fait retour sur le passé et se refère à l'histoire, comme le démontrent en 289 et 291, les formules reprises de la titulature impériale le résument: *conservatores, restitutores.*

L'énoncé se structure autour des vertus de l'empereur, choisies dans un répertoire constitué depuis longtemps. Cependant l'étude du catalogue montre une grande diversité d'utilisation selon le moment, l'empereur, qui conforte bien le fait que ces discours sont destinés à servir de base à la propagande du palais. A partir de l'invariant du concept et du répertoire, les auteurs travaillent une casuistique.

La victoire qui réenclenche les rouages de l'impérialisme, d'un passé glorieux et sert de comparaison, la maîtrise du temps, de l'espace, complètent les charismes du portrait impérial. Lointain héritage de la souveraineté juridique, de l'action guerrière et de la fécondité. Exemplarité qui modélise la société toute entière[18].

En jouant ainsi sur un imaginaire depuis si longtemps en place pour perpétuer l'image du prince, image du monde, les panégyristes usent de mots d'emprunt et cherchent en quelque sorte à masquer leur activité créatrice derrière ce convenu légitimant. Dissimulant sous un habillage connu tout ce que les politiques successives de Dioclétien, Constantin ou Julien peuvent avoir de nouveau, de brutal, de choquant, ils apportent leur pierre à l'entreprise complexe de la production du consentement. L'éloge inscrit donc le présent sous les oripeaux d'un passé recomposé, ofrant ainsi une couverture protectrice, opacisante. Cela passe par la repétitivité qui instaure la continuité.

La rhétorique livre là *le combat de la sublimation* qui transubstantie la personne en figure. Elle exerce sa fonction régulatrice en imposant une "langue de bois" qui martèle le sens, travestit et opacifie de plus en plus le réel, avec le souci de durer et de faire durer. La guerre des mots s'achève en dentelles de plus en plus ouvragées. *Mais elle reste bien un empire.* Celui qui a rassemblé les discours gaulois en recueil a voulu le démonter. En offrant des morceaux choisis d'orateurs qui ont fait partie de l'appareil scolaire et administratif, il propose comme modèle une voie originale à l'épidictique des Gaules, terre d'orateurs, qui n'est ni celle des poètes, ni celle de conseillers du prince empruntées par d'autres à la fin du IV è s. à Rome, à Constantinople. Aussi éloignée de Claudien qui fait basculer l'éloge dans la poésie et l'écarte encore davantage du réel, que Synesios de Cyrène, l'évêque qui veut tancer l'empereur. Mais il visait en constituant cette mémoire ancrée sur le calendrier impérial et axée autour de la figure de l'empereur, paradigme des vertus, à assurer le fonctionnement de l'Etat et assurer sa pérennité, l'éternité de Rome.

18. CICERON, *De l'Orateur*, II, LXXXIV.

TEORÍA PSICOANALÍTICA DE LA CARICATURA

ISABEL PARAÍSO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

I. PSICOANÁLISIS Y ESTÉTICA

La Teoría y Crítica de las Artes ha recibido en nuestro siglo un fuerte impulso revitalizador por parte del Psicoanálisis. Esta corriente psicológica, aparentemente tan distante de la esfera estética, en realidad incide sobre el enfoque de todos los ámbitos de actividad humana. El Psicoanálisis, que es en origen un método psicológico para la curación de las neurosis, en realidad desborda ese primer objetivo para convertirse en algo mucho más global: una interpretación del hombre, de su comportamiento y de su funcionamiento mental. Al estudiar la psique humana y dar cuenta de ella, el Psicoanálisis nos facilita el acceso a los productos de la psique, entre los que se encuentran tanto el Arte como la Literatura.

En el amplio artículo "Múltiple interés del Psicoanálisis" (1913),examina Sigmund FREUD la importancia que su método tiene para la Filología, la Filosofía, la Biología, la Historia de la evolución humana, la Historia de la civilización, la Estética, la Sociología y la Pedagogía. En el campo que hoy nos ocupa, la Estética, afirma Freud que el Psicoanálisis ha logrado resolver algunos problemas relacionados con el Arte y el artista, si bien otros quedan todavía pendientes. Considera el Arte una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos, tanto en el creador como en el espectador de la obra. El artista busca, en primer lugar, su liberación personal, y la logra comunicando su obra a los demás, que sufren también la insatisfacción de esos deseos. En la obra de arte, el creador realiza sus fantasías no directamente, sino a través de la *forma* artística, la cual mediante normas estéticas metamorfosea el impulso inicial, encubre el origen personal, y mitiga lo repulsivo del deseo. La forma artística, además, ofrece al espectador "primas de placer", que a su vez le permiten la liberación de sus propios instintos.

El Arte es así, fundamentalmente, una compensación de deseos humanos. Forma una *realidad* reconocida convencionalmente, la cual, gracias a la "ilusión artística", provoca afectos reales a través de los símbolos y productos sustitutivos. El Arte constituye "un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía. que nos procura su satisfacción". En este dominio "conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia" que tiene la Humanidad primitiva.[1]

Por lo que atañe a la Teoría y Crítica psicoanalíticas de la Literatura, ya hemos mostrado en trabajos recientes[2] que el Psicoanálisis proporciona respuesta a diversas cuestiones básicas:

1°: *Fundamenta psicológicamente la Literatura* mediante el mecanismo interno de

1. S. Freud: "El interés del Psicoanálisis para la Estética", en "Múltiple interés del Psicoanálisis", *Obras Completas*, v. II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, págs. 886-887.

2. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994; *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.

la "sublimación", la cual opera sobre las "fantasías" inconscientes, y transforma ese material "reprimido" en "símbolos".

2°: Reconoce la importancia de la "forma" literaria, "placer preliminar" para el receptor -como acabamos de ver- La forma literaria facilita la *"catarsis"*, tanto en el emisor como en el receptor de la Literatura.

3°: Señala el *funcionamiento del Inconsciente* humano en los sueños. Nosotros pensamos que ese funcionamiento es similar en la creatividad literaria: 3.1.) La transformación de material "latente" en material "manifiesto". 3.2.) La "condensación" de varios elementos en uno. 3.3.) La "sobredeterminación" o causalidad múltiple de los elementos manifiestos (lo que la Teoría literaria conoce como "densidad" o "ambigüedad" del texto) (la "sobredeterminación" acarreará en el receptor la "sobreinterpretación" o interpretación múltiple de los elementos manifiestos (lo que en Teoría literaria se conoce como "plurisignificación" del texto). 3.4.) La "dramatización" u organización del conflicto interno en secuencias con personajes. 3.5.) El "desplazamiento" o desviación en el plano de la forma de los contenidos latentes. 3.6.) La "figurabilidad" o ejecución por figuras (personajes) del conflicto interno; la "lógica del sueño", que organiza los materiales interiores siguiendo pautas universales y primitivas; y la "fachada del sueño" o primera interpretación que el soñante realiza de sus materiales, al mismo tiempo que va soñándolos.

4°: En nuestra opinión, el Psicoanálisis *fundamenta los géneros literarios*: La Lírica, sobre los mecanismos del sueño que acabamos de ver, especialmente la condensación (responsable de la formación de símbolos y metáforas), el desplazamiento responsable de la ironía y de la remodelación temática del texto). Por lo que atañe a los otros dos grandes géneros naturales, la Dramática y la Épica-Narrativa, el primero, la Dramática, aparece para el Psicoanálisis anclado en el "complejo de Edipo" y en sus infinitas variaciones. Y la 'Épica-Narrativa", según recientes investigaciones a las que nos sumamos, hunde sus raíces en "la novela familiar", fantasía evolutiva subsiguiente al complejo de Edipo.

5°: El Psicoanálisis ha elaborado también una *teoría del lector* (o del público) que coincide en muchos puntos con los desarrollos últimos de la Teoría literaria y también con los planteamientos clásicos. Así elabora la eterna cuestión del "placer" del público y la de la "catarsis", estableciendo como sustrato para ambos elementos la "identificación" con el protagonista. Igualmente elabora los difíciles problemas de la "valoración" de la obra literaria, y de la "interpretación".

6°: Por último, el Psicoanálisis examina *categorías estéticas*: así la poco estudiada de "lo siniestro" (o "sublime negativo", en interpretación de Harold Bloom), y la muy elaborada de "lo cómico". De esta teoría de la comicidad hemos hablado precisamente en el reciente Congreso *"Quintiliano: historia y actualidad de la retórica"*.

Nuestro trabajo de hoy enlaza con esa teoría de la comicidad, pero no en el plano verbal, sino en el de las artes plásticas- el Dibujo y la Pintura.

II. LA CARICATURA

Dentro de la teoría psicoanalítica de la comicidad, cuyo hito fundamental es el libro

de FREUD *El chiste y relación con lo inconsciente* (1905), y cuya referencia secundaria es el breve trabajo , también de FREUD, "El humor" (1928), vamos a abordar hoy uno de los aspectos menos tratados: la caricatura.

La caricatura, a pesar de su carácter marginal y específico dentro de lo cómico, cuenta con una excelente teorización por obra del psicoanalista e historiador del arte Ernst KRIS. Este autor austríaco afincado en Estados Unidos, en sus muy notables *Psychoanalytic Explorations in Art*[3], aborda la cuestión en sus capítulos VI y VII: "Psicología de la caricatura" y "Los principios de la caricatura". Nuestra exposición seguirá sus ideas, enriquecidas en el segundo de esos capítulos con las aportaciones del gran historiador del arte E. H. GOMBRICH.

II.1. HISTORIA DE LA CARICATURA

Frente a otras formas de comicidad, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, la caricatura es un género "moderno" y bien documentado: Nace en Italia a finales del siglo XVI, y es creación de los hermanos Ludovico y Annibale CARRACCI (respectivamente, 1557-1602 y 1560- 1609).

Siendo los Carracci unos pintores tan afamados en su época, su innovación fue objeto de estudio por parte de los críticos de arte contemporáneos: AGUCCHI (1646), BELLORI (1672), BALDINUCCI (16081) y otros escriben sobre los "ritratti carichi" o "caricature". Por su parte MALVASIA (1670), biógrafo de los Carracci, relata que, después de haber trabajado todo el día en el taller en su trabajo "serio", a modo de relax los Carracci buscaban, paseando por las calles, sus modelos para las caricaturas.

La misma palabra testimonia su origen e intención: Los "ritratti carichi" ('retratos cargados, sobrecargados'), suponen una transformación deliberada y rebajante en los rasgos de una persona. Un poco después, en el siglo XVII, el círculo del gran arquitecto, escultor, pintor y caricaturista Giovanni Lorenzo BERNINI explica el sentido de la caricatura: Ésta -dicen- trata de descubrir una semejanza en la deformidad; así se acerca más a la verdad del modelo que el simple retrato o que la realidad misma

En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, FREUD considera que el **humor** es una especie de reforzamiento del Yo que anula mediante lo risible algún sentimiento doloroso. Ve el **chiste** como una forma de risibilidad que proyecta un sentimiento agresivo contra una tercera persona frente a una segunda, el oyente. Y contempla **lo cómico** como *un involuntario hallazgo* que hacemos en una persona, hallazgo *caracterizado por su exceso o desproporción.* Siguiendo esta teoría, personalmente creemos que la caricatura es, con toda claridad, una forma de risible que pertenece al tipo de lo "cómico". Porque en ella los defectos o debilidades del modelo son exagerados por el artista y , *puestos al descubierto.* A su vez, en el receptor o público, la gracia de la caricatura procede también de un mecanismo intelectual: el reconocimiento de lo semejante en lo desemejante.

3. New York, International Universities Press, 1952. Este libro ha sido traducido al español y publicado en dos volúmenes por separado: *Psicoanálisis del Arte y del Artista* (Buenos Aires, Paidós, 1955, 2ª ed. 1964), y *Psicoanálisis de lo cómico y Psicología de los procesos creadores* (ibíd., 1955 y 1964).

¿Por qué surge la caricatura en el siglo XVI y no antes? Porque en ese momento se asigna una nueva función a la fantasía del artista: construir una realidad propia. Como ha mostrado Erwin PANOFSKY en *Ideas* (1924)[4], la obra de arte es, para los creadores del siglo XVI, una visión que nace en la mente del artista, mientras la realización es vista sólo como un proceso mecánico. El artista no es valorado por su simple habilidad manual, sino por la inspiración, por el don de la visión, por su capacidad para ver más allá de la apariencia. El retratista revela el carácter, la esencia del retratado; el caricaturista revela el verdadero hombre tras su máscara, muestra su pequeñez y fealdad esenciales. El artista serio libera la forma perfecta que la Naturaleza buscó expresar en la materia resistente; el caricaturista busca la deformidad perfecta, intenta plasmar cómo se expresaría el alma del hombre si la materia fuera dócil a la Naturaleza.

Por vez primera en la historia de la mentalidad europea, la obra de arte es considerada *proyección de una imagen interior*. El valor de la obra de arte no radica ya, para el hombre del siglo XVI, en la mímesis de la realidad, sino en la mímesis de la vida psíquica del artista. La perspectiva aristotélica ha sido sustituida por la perspectiva neoplatónica. Además de la caricatura, otras formas pictóricas llenas de subjetividad, como el bosquejo y el "capriccio", son tenidas en este momento en alta estima, porque reproducen el proceso de inspiración más fielmente que la pintura acabada. Comienza así en la Historia del Arte occidental una trayectoria estética que culminará en el Expresionismo y en el Surrealismo, haciendo del arte un espejo de la conciencia o del inconsciente del artista.

Las primeras caricaturas, las de los siglos XVI y XVII, son sencillas, juguetonas, como bromas que el gran pintor realiza en su estudio, en ratos libres, para el pequeño círculo de sus amigos. Y lo nuevo en este momento es la remodelación que el pintor hace de su modelo para darle categoría de tipo. Más adelante, en el siglo XVIII, se introducen en los periódicos los llamados "retratos caricaturas", y esta forma adquiere un nuevo sentido: pasa a ser *arma social* que mata por el ridículo, desenmascarando las pretensiones de los poderosos. En esta línea continuará el siglo XIX, con la excelente obra de DAUMIER (1810-1879).

II.2. ANTECEDENTES DE LA CARICATURA

Si bien es cierto que la caricatura nace en el siglo XVI, se pueden señalar algunas prácticas sociales próximas -en cuanto a formas de fijación en la imagen-, pero que proceden de una actitud mental diferente.

En primer lugar, la *brujería y hechicería*. Propia de las sociedades animistas y primitivas, parten de la creencia en que imagen y persona están indisolublemente unidas. Realizan una acción hostil sobre la imagen para dañar a la *persona*.

En segundo lugar, *el ahorcamiento "en efigie" o la pintura difamatoria*, prácticas frecuentes en la Edad Media y primer Renacimiento europeos cuando el culpable había salido del radio de acción de los castigadores. Los castigos "en efigie" aplican la acción hostil sobre la imagen *en vez de* sobre la persona. El objetivo de estos usos ya no es la

4. Trad. esp. Madrid, Cátedra, 1989.

persona sino su *honor*. La imagen sirve para la *comunicación* colectiva más que para la acción.

En tercer lugar tendríamos la *caricatura*. La acción hostil se circunscribe al "parecido" de una persona. El artista con su poder transforma y *reinterpreta críticamente* a la persona. La agresión permanece en la esfera estética, sin correr ningún riesgo de mezclarse con la realidad. De ahí que produzca *risa* en el público.

II.3. INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA

Para FREUD todas las formas de risibilidad (chiste, humor, lo cómico, etc.) *son placenteras porque mediante ellas retornamos a la felicidad del mundo infantil*. La risa es la reconquista de un placer perdido. Reconquistamos ese placer extrayéndolo de nuestra actividad interior, por cuya evolución, al hacernos mayores, perdemos precisamente la beatitud de la infancia. El placer de "disparatar", de salirnos de la lógica adulta y constrictiva, conexiona las formas cómicas con ciertos estadios infantiles (p. e. de aprendizaje lingüístico).

En el caso de la caricatura, señala KRIS su conexión con los dibujos de los niños. Como ellos, presenta la caricatura una extremada *simplificación de rasgos*, y también una aparente renuncia a la habilidad dibujística, con el resultado de semejar un *"garabato"*. Estos procedimientos formales, constantes a lo largo de la historia de la caricatura, suponen psicoanalíticamente una "regresión" del pintor hacia estadios más primitivos en la evolución psíquica (la infancia) y también una "regresión" hacia capas más profundas y primitivas de la psique: el Consciente cede el paso al Preconsciente y al Inconsciente. De ahí que los mecanismos del chiste y las formas risibles sean básicamente los mismos del sueño (condensación, desplazamiento, falsa lógica, etc.). Con la diferencia de que el soñante es dominado por su sueño, mientras el caricaturista controla su Inconsciente y lo pone al servicio de su propósito. De ahí la importancia que la actividad del Preconsciente adquiere en la caricatura.

En cuanto al *motor de la risa* en todas sus formas, afirma FREUD que es la "tendenciosidad" agresiva, la cual se subdivide en dos tipos "hostil" y "obscena". La agresividad hostil tiende a atacar a alguien, a menudo superiores o figuras de autoridad. La agresividad obscena tiende a "mostrar una desnudez": p. e. los chistes verdes, dirigidos a una persona que atrae sexualmente al sujeto y a la que se desvaloriza desnudándola con palabras. Sólo unas pocas formas cómicas inocentes -que Freud llama "chanzas"- escapan a la "tendenciosidad" o "tendencia". En la chanza o chiste inocente, el placer del emisor consiste en disparatar y en exhibir ingenio ante el oyente.

La caricatura, desde luego, participa de la agresividad de lo risible. La persona caricaturizada se siente degradada, amenazada en su individualidad por la duplicación de su imagen, desalojada de su secreto vergonzante.

Uno de los "tópoi" en la estética de la comicidad es su carácter social, su dependencia de las condiciones históricas y sociales: cada período, cada clase social, cada comunidad, tiene su peculiar forma de reír. Además, lo risible busca la *comunicación* entre emisor y receptor. En el caso de la caricatura, el emisor conquista y seduce con su ingenio al receptor, y la aprobación de éste justifica al emisor en su

agresión.

Pero la "tendenciosidad" no se muestra en estado puro en los procesos risibles. (Si lo hiciera, se destruiría el efecto cómico, sustituido por sentimientos "serios" como la compasión). La "tendencia" en el contenido se disfraza mediante la forma, ingeniosa, inocente en apariencia; y esa forma mantiene el producto en la "esfera estética". Por eso la mezcla de placer y displacer (agresividad) es característica de los procesos risibles. Éstos presentan siempre un carácter de "doble filo".

En el emisor, lo cómico nace del conflicto entre las tendencias instintivas (situadas en el Ello), y el rechazo de las mismas por el Superyó. Las exigencias de la vida instintiva son satisfechas por el contenido de lo cómico (la "tendencia"), mientras las objeciones del Superyó son satisfechas por la forma de su disfraz (la ingeniosidad, la habilidad dibujística en el caso de la caricatura, los juegos de palabras en el caso del chiste. etc.): en definitiva, por la "forma" estética.

CONCLUSIÓN

La teoría psicoanalítica de lo risible, tal como FREUD la explicitó en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, presenta un carácter estructurado y coherente. Permite distinguir entre los tipos más destacados (el chiste, lo cómico, el humor), diferenciando con notable precisión unos de otros. Además, permite la exploración de otros tipos pertenecientes no ya al registro lingüístico sino al de la gestualidad o al de las artes plásticas.

En este último, la caricatura es estudiada por KRIS y GOMBRICH. La caricatura comparte con las demás formas lingüísticas de risibilidad el carácter "social" de comunicación, y el fondo agresivo. Este fondo agresivo, relativamente inclinado hacia la "broma" en su origen, en el siglo XVI, y que participa de la neoplatónica desvelación de esencias, se acentúa sin embargo en la evolución de la caricatura a partir del siglo XVIII.

El placer de la "regresión" hacia un estadio infantil, también característico de la risa, se muestra en la caricatura tanto en la voluntaria simplificación de rasgos como en la apariencia de "garabato", de inhabilidad ingenua. Con ello la caricatura se sale del registro serio, de realidad, de orden constrictivo.

Dentro de los diversos tipos de risibilidad explorados por FREUD, la caricatura nos parece que se integra en "lo cómico". Al igual que las demás formas cómicas, en el artista implica un *descubrimiento involuntario* de alguna fealdad esencial, y en el receptor de la caricatura un *reconocimiento* intelectual.

La "tendenciosidad" típica de las formas risibles se percibe, en la caricatura, por la ruptura de la armonía natural de un aspecto. La caricatura revela el contraste entre el aspecto exterior de alguien y el "verdadero" carácter de su personalidad, que el caricaturista descubre. La caricatura muestra una incongruencia entre forma y contenido, lo mismo que otros tipos de risibilidad como la parodia. Al ser ambas formas de degradación, comparten una misma técnica.

Por nuestra parte, podemos plantearnos, para terminar, la pertenencia o no al mundo

de la caricatura de algún otro tipo próximo, como el *dibujo cómico* tan popular hoy en los medios de comunicación -pensemos en los de Gallego y Rey, Peridis, etc. El dibujo cómico trabaja con personajes caricaturizados, incluso con rasgos caricaturescos ya fijados por la repetición, convencionalizados. A diferencia de la caricatura, sin embargo, el dibujo cómico ofrece desarrollo, anécdota, la cual se muestra en varias viñetas consecutivas. La anécdota nos es transmitida sin palabras, o con muy pocas: el componente verbal parece un complemento del gráfico, que es el primario e importante. Por este desarrollo, y por la posible aparición de palabras, creemos que el dibujo cómico, aunque se apoye en la caricatura, pertenece ya a otro tipo de risibilidad: al "chiste". Propiamente nos parece un "chiste gráfico".

HORACIO, *SERMONES* 2.1. ANÁLISIS CONVERSACIONAL

ANTONIO RUIZ CASTELLANOS
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Pretendo tan sólo hacer un ejercicio de análisis de la conversación[1] de Horacio, *Sermones* 2.1.[2] El análisis del diálogo tiene importancia para la Literatura clásica, ya que hay varios géneros que dependen de este tipo de texto: el teatro, el diálogo filosófico y la sátira.

Tengo además otro interés, y es hacer ver cómo es posible una Sintaxis textual del párrafo en los textos dialógicos[3].

A. TEXTO Y MICRO-TEXTO

Expondré primero una distinción que considero fundamental para el análisis de los textos antiguos y que seguramente tiene aplicación en los textos modernos: la distinción entre texto y micro-texto.

Entiendo por texto la expresión hecha con un determinado objetivo, adaptándose al destinatario y a la situación comunicativa, y que tiene un tema que desarrolla completa y coherentemente.

Hay diferentes tipos de texto, es decir distintas formas de organizar un texto[4], según las variadas situaciones comunicativas, según los objetivos que se persiguen, según el grado de dificultad que se prevé que comporta la intención y/o el tema en el oyente, etc. En líneas generales se distinguen textos de tipo argumentativo, narrativo, dialógico, etc.

Los textos extensos se dividen para facilitar su redacción y lectura en unidades menores, que podemos denominar "micro-textos", que reparten el quehacer y la obra literaria. En un texto argumentativo hacen función de micro-textos los argumentos, de ahí su nombre; en un texto narrativo hacen esa función las acciones; en el teatral, las

1. Le aplico a esta conversación literaria antigua el método de análisis conversacional de R.M. Coulthard, *Introduction to Discourse Analysis*, Longman, Londres 1979. Y de Deirdre Burton, *Dialogue and Discourse*, Routledge & Kegan Paul, Londres 1980. También he aprovechado elementos e ideas de J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni, *Echanges sur la conversation*, CNRS, París 1988, y de J. Moeschler, *Argumentation et conversation*, LAL Hatier-Crédif, París 1985.

2. Horacio, *Ars Poetica* v. 306. Ed. Klingner F., *Horatius: Opera*, Teubner, Leipzig, 1982.

3. Según se puede ver en A. Ruiz Castellanos, *La Didáctica Latina párrafo a párrafo*, "Primer Encuentro sobre Retórica, Texto y Comunicación", S. Publicaciones de la U. de Cádiz, Cádiz 1994, tomo II pp. 171 y sigs.

4. La utilización de la Sintaxis para la Retórica, y la Retórica para la Sintaxis, es un proyecto programático de A. García Berrio y T. Albaladejo según lo expresan en su trabajo *Compositional Structure: Macrostructures*, en Petöfi (ed), *Text and Discourse Constitution*, Walter Gruyter, Berlin-N. York 1988, pp. 170-211. Resumo las líneas generales: hablan de cooperación, e incluso de integración, de Retórica y Lingüística, sobre todo para los textos argumentativos. "Hoy es más posible la elaboración de una Retórica General que lo fue en el pasado, porque tenemos a nuestra disposición teorías lingüísticas que tratan con la textualidad explícitamente y con el texto como objeto lingüístico de comuncicación" (p. 181). Por un lado, la *dispositio* retórica es el antecedente de la Gramática del texto moderna. Y por otro, la Lingüística del s. XX ha ido ampliando cada vez más su campo de estudio, siendo hoy día el texto y su presencia a niveles más bajos (la oración y sus partes) el campo adecuado de estudio de la Gramática. No digamos nada de la importancia que ha cobrado el aspecto pragmático o contextual de la comunicación en las explicaciones gramaticales", cito traduciendo un fr. de la p. 180. Para la integración de Retórica clásica y Ling. del Texto, también Adamik T., *Textlinguistics and Rhetorical Tradition in the Rhetorica ad Herennium*, "AUSBudapest" VIII 1980, pp. 21-31.

escenas.

Si aplicamos la distinción de texto y micro-texto a un discurso forense, la *dispositio* del texto será la ya conocida de exordio, narración, demostración, refutación, peroración; en cambio, si observamos alguna de esas partes, la demostración o la refutación por ejemplo, que son argumentativas, veremos que cada una de ellas está integrada por argumentos, que son los micro-textos de que se compone un texto argumentativo.

La distinción entre texto y micro-texto la hizo ya la primera retórica completa que conservamos en lengua latina, la *Rhetorica ad Herennium*[5]; efectivamente, en 3.9.16 se habla de dos tipos de *dispositio*: además de la *dispositio* macro-compositiva (exordio, narración, demostración, refutación y conclusión), a la que llama *per orationem*, es decir, del discurso en su globalidad, se da otra micro-compositiva que ordena las partes argumentativas del discurso a base de argumentos *(dispositio per argumentationes)*:

> *Non modo totas causas per orationem, sed singulas quoque argumentationes disponemus,...in expositionem, rationem, confirmationem rationis, exornationem, conclusionem.*

"No sólo hemos de cuidar en todos nuestros pleitos la *dispositio* del discurso, sino también la de cada argumento... procediendo primero a expresar nuestra proposición, luego su fundamentación, luego la confirmación de la fundamentación, después algún tipo de exorno, y finalmente la conclusión".

Esa *dispositio per argmumentationes* se explica en 2.18.27, y es considerada como la mejor manera de proceder *ornate et absolute tractare*; Cicerón la califica de *artificiosa expolitio*[6]; Quintiliano también la trata en 5.10.1-8[7].

Obtendremos, como se ve, la *dispositio* de un micro-texto argumentativo, de un argumento, analizando la secuencia de los párrafos de que se compone ese argumento. Esto está muy claro por lo que respecta a los textos argumentativos, y de acuerdo con esta estructura he analizado la composición párrafo a párrafo del *De rerum natura* de Lucrecio[8], pero ¿cómo se puede hacer esto mismo textos dialógicos?

En una obra (*mython*) dialógica, podemos distinguir varios episodios: *prágmata*, tal como se dice en la *Poética* aristotélica cap. 6: *légô gàr mython toûton tèn synthesin tôn pragmátôn*; o actos, *actus*, según la denominación de Horacio, *A.P.* 189. Y dentro de los actos, distinguiremos las escenas, de manera que cada escena constituya el elemento básico de la acción mediante diálogo en que consiste el drama. Entenderemos por escena la meta parcial en que se desglosa el objetivo final de toda la acción dramática.

5. Marx F., *Incerti Auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Leipzig 1894.

6. Cicerón, *De inventione*, 1, 72, en Hubbell H.M., Cicero: *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, Loeb Classical Library, Cambridge Mass, 1968.

7. E n Winterbottom M., M. F: *Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, Oxford Clas. Texts, 1970.

8. A. Ruiz Castellanos, *La argumentación lógico-retórica en el De rerum natura de Lucrecio*, micro-film, S. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla 1992.

Las escenas deben seguirse unas a otras de forma necesaria y verosímil, aunque a veces se produzca una inflexión, incluso un cambio radical, en el hilo de la acción, es decir, una peripecia, o bien una anagnórisis, que replantee la función de los actantes. La relación que se da entre las escenas es de varios tipos: de contigüidad, de contrariedad, de implicación, etc. La suma de las metas obtenidas a lo largo de la secuencia de escenas, da cumplimiento al logro del objet(iv)o final.

B. ANÁLISIS DE LA ESCENA:

La marcha del diálogo dentro de una escena se ordena de forma muy parecida a la secuencia de pasos que Aristóteles (*Poética* 23) contemplaba para la acción: principio, medio y final. Efectivamente, en una escena podemos distinguir los pasos siguientes:

* Marco y apertura, con el objeto de la conversación y la consiguiente oposición.
* Reapertura, que puede reiterarse varias veces hasta que se logre el objeto de la conversación de la escena.
* Finalmente la resolución, que viene con el logro del objeto de la conversación.

ACTANTES: ARBITRO, REMITENTE, DESTINATARIO ...
PERSONAJES: Augusto, Trebacio, Horacio
PASOS INTERVENCIONES: ACTOS DE HABLA, FIGURAS DISCURSO
Marco, objeto de la conversación, oposición
Reapertura
.....
cierre por la consecución del objeto de la conversación.

Pueden darse opcionalmente otros pasos: de evaluación, de moraleja, de enfatización, etc., pero los pasos principales son los antedichos del objeto de la conversación y su oposición, la reapertura y la resolución. El paso fundamental es el que contiene el objeto de la conversación, que es el objet(iv)o inmediato o meta de la acción para cada escena, y en función del cual se dan los demás pasos y se tienen todas las intervenciones.

De manera que podemos definir la estructura de los micro-textos dialógicos como la secuencia de actos de habla o párrafos en un orden y con una jerarquización tal, que todos los actos o párrafos se subordinan directa o indirectamente a uno de ellos, que es el párrafo básico, el portador del tema, ya que realiza el objetivo general del texto, traduciéndolo en una meta o *propositum*, el objeto de conversación de la escena.

El objeto de la conversacion se va consiguiendo de dos formas: mediante actos de habla: órdenes, propuestas, peticiones, etc. y mediante persuasión y negociación.

Cuando tenemos en cuenta la micro-composición a base de escenas y el papel que juega el objeto de la conversación en los textos dialógicos, resulta fácil extraer el resumen temático de toda la obra teatral, lo que T. van Dijk denomina "macro-estructura temática"[9], ya que está constituida a base del sumatorio de los objetos de conversación de todas las escenas que componen la obra de teatro.

Las acciones son dramáticas porque se producen antagonismos entre los actantes, el sujeto frente al(os) opositor(es) en su búsqueda del objeto de deseo. En torno a estos actantes se sitúa una corte de coadyuvantes. Cuando el objeto requiere conocimiento, se dan los consabidos remitentes, destinatarios, árbitros, etc.

Hay que distinguir en cada paso de la escena las intervenciones o turnos. Los turnos los señalamos poniendo las iniciales del personaje que interviene delante de su expresión. Suele haber únicamente dos personajes interviniendo; cuando interviene un tercero, lo hace meramente para confirmar a cualquiera de los otros dos; se descarta esta situación en nuestro caso.

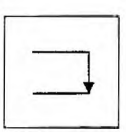
Dentro de un mismo turno puede haber varios actos de habla. Por eso en cada turno se distinguen los actos, separándolos por renglones. En el texto latino, para respetar el verso, aunque los separo por renglones, los dejo a la altura en que se quedó interrumpido el verso. Las acciones se realizan mediante actos de habla, aunque haya también realizaciones físicas.

Los actos de habla (excepto en los apartes) se dan en dupletes (raras veces en tripletes, p. ej.: petición/concesión/agradecimiento). A una orden le sigue su realización obediente, o a la inversa, la desobediencia; igual se puede decir para todas las demás funciones del habla.

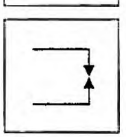
La lista de actos de habla de la página siguiente me ha sido suficiente, por la experiencia de análisis conversacional que tengo, para analizar cualquier conversación literaria. Las barras (/) sencillas, (//) dobles o (///) triples, significan la interacción entre actos de habla de iniciativa o estímulos y la respuesta que cabe esperar de ellos; también representan oposiciones entre los propios estímulos o entre las respuestas.

Gráficamente podemos simbolizar los dupletes de actos así:

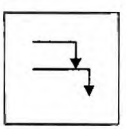
1. Cuando la iniciativa (una pregunta, una orden, un consejo, una advertencia, etc.) del primer acto que compone el duplete es satisfecha por la respuesta del segundo acto, lo representamos mediante una flecha de punta oscurecida que saliendo del primer acto inflexiona hacia abajo, más una recta que saliendo del segundo acto del duplete acaba en la punta de dicha flecha.



2. Cuando la respuesta es contraria a su satisfacción, lo representaremos mediante dos flechas de punta oscura que inflexionan oponiéndose:



3. Cuando la respuesta no satisface la iniciativa ni se le opone de forma radical, sino parcialmente, haciendo una *distinctio*, una *concessio* seguida de adversativa, una valoración preferencial, una dilación de la realización, etc., se representará mediante dos flechas de punta oscura inflexionadas hacia abajo, rebasando la segunda a la primera:



9. Teun A. van Dijk, *La ciencia del texto*, Paidós, Barcelona 1983, p. 54 y sigs.

ACTOS DE HABLA: Mediante los cuales el emisor

CONTACTA: da a conocer su presencia, su emisión:
hace silencio.
saluda, nombra, llama (la atención) // responde / no.
marca el principio, final, la transición del tema.
comprueba que se ha oído, entendido // responde / no.

EXPRESA: valora positiva o negativamente : V+ / V-
provocando reconocimiento de V+/- y otros actos.
Ante el futuro:
deseos: **V+ / reconoce o anima o compara o pide o advierte.**
/ miedos: **V- / reconoce o anima o compara o pide o advierte.**

Ante el presente:
gozo / dolor; sorpresa +/-; satisfacción / contrariedad:
V+/- / reconoce o anima o compara.

Ante el pasado:
(se) felicita // (in/dis)culpa.

DIRIGE: hace hacer
de inferior a superior: **Pide** (deseos, consejo, permiso, ayuda) /// concede / no // promete.

De superior a inferior:
legisla: ley, precepto (de forma general y para la acción).
ordena / prohibe (de forma particular) // obedece / no.
encarga /// reconoce al remitente // obedece / no.
aconseja / disuade // acepta / rechaza.
advierte ... amenaza /// acepta / rechaza // contraamenaza.

Entre iguales:
anima, invita ... propone ... exige /// acepta / rechaza // contrapropone.

ENUNCIA: hace saber:
Informa de un hecho, situación /// reconoce/no // desmiente.
Proposición, tesis, definición, ley general /// reconoce // antítesis / objeción.
enumeración, división, clasificación.
Fundamentación, ratio, ejemplo, justificación.
Conclusión.
Interrogación // respuesta / silencio.
Adscripción, interrogación retórica // reconoce / no.

REDUNDANTES: reitera, insiste.
Insta, mete prisas.

Las restantes flechas blancas, que inflexionan hacia arriba, no son más que fundamentaciones: rationes, ejemplos, generalizaciones, reiteraciones, interrogaciones

retóricas. Hay veces que un mismo grafo arranca de dos actos o más y lleva dos líneas o más a la vez; es porque entre los dos o tres actos producen el mismo efecto.

Con el juego de réplicas, dentro de un mismo paso, cabe hacer jerarquías, enumeraciones y enclaves de actos. Así en nuestro texto se puede observar la enumeración de los tres consejos que da Trebacio al comienzo de la conversación; el enclave existente en los vv. 5-6 (para verificar si ha entendido bien lo que se dice), y la jerarquía en estructura semiarbórea, que va creciendo desde el inicio hasta el final de esta conversación.

No siempre los actos de habla son explícitos, sino que a veces se dan indirectamente, mediante figuras retóricas; son las denominadas "figuras de pensamiento": *interrogatio*, *subiectio*, *communicatio*; ironía; *concessio*, *permissio*. O *evidentia*, *licentia*, *deprecatio*, todas las cuales se dan en nuestro poema. Unas veces suplen la acción de los actos de habla y otras los enriquecen. En el texto se puede seguir el análisis de figuras de pensamiento a la par que el de los actos de habla, a la derecha de cada expresión, saliendo el grafo a su altura.

C. COMPOSICIÓN, SINTAXIS Y SEMÁNTICA del *Sermo* 2.1 de Horacio:

1. COMPOSICIÓN:

Esta conversación es al mismo tiempo escena, es decir, micro-texto, pero a la vez texto, ya que es capaz por sí sola de desarrollar un texto completo dialogado, sin necesidad de otras escenas que colaboren hacia el logro del objetivo.

Tiene dos tipos de interacción: una estíquica, a base de réplicas y contrarréplicas breves, y otra en forma de resis, es decir, de discurso que se pone en boca de uno de los interlocutores.

* El diálogo estíquico:

El diálogo estíquico es aquel en el que se van produciendo actos de habla en duplete contiguo, de suerte que a cada iniciativa le sigue inmediatamente la respuesta correspondiente.

Se observan en nuestra conversación los siguientes pasos:

El marco, que se establece de forma sencilla y un tanto prosaica: "Hay personas a las que en mi sátira les parezco demasidado duro... otra parte ve sin nervio todo lo que he compuesto"; con esto se ofrece el estado de la situación, el impasse en que se encuentra la producción satírica horaciana ante la crítica, justo en el momento en que va a publicarse su segundo libro de *Sátiras*.

El objeto de la conversación es la consulta que le hace Horacio a Trebacio, destacado jurisconsulto de la época de Cicerón y Augusto, sobre la legalidad o ilegalidad de su Sátira: "Trebacio, asesórame: ¿qué puedo hacer?": *Trebati / quid faciam, praescribe* vv. 4-5.

El consejo de Trebacio, "que descanses", que de forma eufemística viene a decirle que deje de escribir, le sorprende a Horacio, quien no puede dar crédito a lo que oye (vv. 5-6). Con ello surge la oposición: el consejo inicial de Trebacio es inaceptable para Horacio.

Trebacio le ofrece otras dos alternativas, señaladas en el margen izquierdo con los números 1°, 2° y 3°, que son: que elogie las gestas de Octavio, o que al menos elogie su valor y justicia, acercándose cada vez más al género literario que le es más próximo a la sátira, ya que el elogio, aunque opuesto a la invectiva, es del mismo género retórico.

La resistencia de Horacio a Trebacio nunca es total, sino que de forma muy educada va rehusando (*recusatio* es como denomina Shackleton Bailey el paso en su comentario a.l.)[10] las alternativas a la sátira, que le ofrece Trebacio.

* Las resis o discursos

Se inicia inmediatamente después una resis, un discurso pequeño en los vv. 24-60, en que se defiende como tesis la necesidad imperiosa que siente nuestro autor de escribir sátira. Fundamenta dicha necesidad a base de ejemplos, reiteraciones y generalizaciones; hace una *distinctio* aclarando que no tomará la iniciativa en la agresividad, pero advirtiendo en cambio que si es denunciado acudirá a todas sus artes de invectiva. Acaba reiterando en una conclusión su primer enunciado.

Trebacio lo ve tan determinado a seguir escribiendo, que le expresa su miedo. vv. 60-62.

La respuesta de Horacio es de nuevo un pequeño discurso (vv 62-78), en el que le hace ver que no hay peligro alguno. Aunque puede sonar su primera expresión ("¿y por qué?" v. 62) a negativa, al final se corrige mediante una communicatio (vv. 78-79): "A menos que tú, sabio Trebacio, no estés de acuerdo...".

Finalmente, y en diálogo estíquico, vuelve Trebacio a advertir de los peligros legales de la sátira (vv. 79-83), y en un giro final, lleno de humor y ligereza, Horacio se permite interpretar la *Ley de las doce tablas* de forma equívoca, entendiendo "cantos infames" no como cantos infamantes, sino como estéticamente malos.

La interacción de este diálogo progresa sin interrupción, gracias a que Trebacio ofrece varias alternativas y valoraciones preferenciales, sin cerrarse en una negativa que haga imposible la pretensión inmediata de conseguir el objeto; y también gracias a la pulida cortesía de Horacio, y a sus dotes de convicción.

2. SINTAXIS:

Las formas diferentes de diálogo, estíquico y discursivo, de nuestro texto, se traducirán en sintaxis diferentes.

* La Sintaxis de la interacción estíquica:

En un duplete de actos de habla hay que distinguir entre el acto que toma la iniciativa y el acto que le replica. La iniciativa de la interacción se marca sintácticamente mediante la modalidad. Así *quid faciam? praescribe* (v. 5) es claramente una consulta en subjuntivo e imperativo. *Aude / res dicere* (vv. 10-11) es un consejo en imperativo, etc.

Las réplicas pueden ser de tres tipos: de aceptación total, de negativa total, y de

10. D.R. Shackleton Bailey, *Profile on Horace*, Duckworth, Londres 1982.

aceptación o negativa parcial. Es característica de la conversación que estudiamos, la delicadeza con que Horacio acepta, a la vez que relega, los consejos de Trebacio, la delicadeza con que se producen las negativas parciales.

La negativa parcial se expresa sobre todo mediante periodos concesivo-adversativos. La concesión, mediante oraciones concesivas, pero también mediante el imperativo futuro del verbo *sum* como en:

esto, "siquis mala"; sed bona si quis ... vv. 83-84

"Conforme, `si infames´, pero si a juicio de César las compusiese buenas, habrá de ser elogiado".

Lo más frecuente es expresar la contradicción mediante la concesiva y la adversativa, mediante un contraste de modalidades, por ejemplo entre modalidad buléutica frente a modalidad práctica:

peream male, si non / optimum erat, verum nequeo...

"Cuánto mejor no sería, maldita sea, pero es que no puedo dormir ..." (vv. 5-6)

cupidum, pater optime / vires deficiunt...

"Bien que me gustaría, querido padre, pero me faltan las fuerzas necesarias" (vv. 12-13)

O bien mediante un acuerdo parcial educado, por ejemplo, aceptando un consejo pero dilatando su ejecución:

haud mihi dero / cum res ipsa feret ...

"Por mí no va a quedar, en cuanto la ocasión lo pida ..." (vv. 17-18)

No sólo los consejos, sino incluso las advertencias pueden ser rechazadas, pero suavemente. Ante los miedos de Trebacio por la vida de Horacio, debido al desprecio que se podía esperar de los nobles,

... o puer, ut sis / vitalis metuo... (v. 60)

la constestación de Horacio es *quid?* : "¿por qué?" negando que haya razón para el miedo; pero acabando de forma educada: "a menos que tú, ilustre Trebacio, no estés de acuerdo conmigo en algo de lo dicho" (vv. 78-79).

El propio Trebacio, que empezó aconsejando de forma rotunda: "Mi consejo es que descanses"... "eso es lo que afirmo", abre enseguida su consejo a otras dos alternativas, y acaba haciendo también concesivo-adversativas:

equidem nihil hinc diffindere possum / sed tamen...

"No puedo disentir contigo desde luego. Pero no obstante...recuerda..." (vv. 79-80)

En conclusión: La interacción de esta conversación, muy educada, llevada a base de acuerdos parciales, se expresa a base de concesivo-adversativas.

* Sintaxis de la argumentación:

Pero no toda interacción es concisa. Hay dos pequeñas resis de tipo argumentativo, que tienen una sintaxis diferente:

-la de los vv. 25-60, en que defiende lo imperioso que le resulta a Horacio escribir sátira,

-y la de los vv. 62-74 en que defiende que no hay ningún peligro en ello.

En un texto argumentativo, todos los párrafos se ponen al servicio de la tesis o proposición que se defienda, fundamentándola. De ahí las partículas explicativas o las expresiones metalingüísticas: "infiérelo conmigo": *collige mecum* (v. 51). Y las conclusivas como el *quo fit ut*: "con lo que resulta que..." (v. 32), el *ne longum faciam* (v. 57), que avisa de la conclusión a la carrera y llena de paralelismos que le sigue: "Para no extenderme más, con una vejez tranquila o con la muerte amenazándome, rico o pobre, en Roma o desterrado, sea cual sea el color de mi vida, no tengo más remedio que escribir".

Pero un texto argumentativo no tiene por qué abandonar el estilo dialógico. Horacio no pierde el contacto con Trebacio: *collige mecum* (v. 51); hace distinctiones como la del v. 38: *sed hic stilus haud petet ultro*, hace interrogaciones retóricas, deprecaciones a Júpiter, advertencias a un posible denunciante, etc.

Tampoco se pierde el estilo conciso, como se recomienda en *Sermones* 1.10: *Est brevitate opus, ut currat sententia neu se, / impediat verbis lassas onerantibus auris*. Es una característica de Horacio el estilo asindético en el que escasean las conectivos.[11]

3. SEMÁNTICA, COHESIÓN LÉXICA Y CORREFERENCIAS EN LAS RESIS:

A falta de conectivos, podemos ver usados con profusión los procedimientos semánticos de cohesión: las réplicas léxicas y las correferencias.

* Así, en la primera resis, que trata sobre lo imperioso que le resulta escribir sátira (vv. 24-60): "sea cual sea el color de mi vida, no puedo menos de escribir (sc. sátira): *scribam* (v. 60) tiene numerosas réplicas léxicas, a base de sinónimos o antónimos: *fervor* (v. 25), *gaudet* (v. 25), *studiorum* (v. 27), *delectat* (v. 28), *fidis arcana sodalibus olim / credabat* (vv. 30-31), *usquam decurrens alio* (vv. 31-32), *votiva ... / vita* (vv. 33-34), *sequor hunc* (v. 34), *quo quisque valet* (v. 50), *imperet hoc natura potens* (51) *intus / monstratum* (52-53). Incluso los futuros con significado modal de necesidad, el *quid faciam?* del v.24, que hay que entender como "¿qué otra cosa puedo, voy a hacer?" y el *tollet* del v. 56.

Y la sátira en lo que tiene de invectiva, se ve replicada en: *violenta* (vv. 38-39), *sed haud petet ultro* (v. 39), *veluti ensis* (v. 40), *positum telum* (v. 43), *noceat cupido pacis* (v. 44), *conmorit, melius non tangere* (v. 45), *insignis tota cantabitur urbe* (v. 46), *minitatur* (v. 47), *certes* (v. 48), *suspectos terreat* (v. 50).

* Y en la segunda resis, la falta de peligro que hay en escribir sátira, e.d. la tesis de los vv. 62-74: "Sea yo quien sea ... quien me quiera mal habrá no obstante de reconocer mi convivencia con grandes personalidades y, buscando trincarme, dará en duro" *Me / cum magnis vixisse... invidia et fragili quaerens inlidere dentem / offendet*

11. A. Ruiz Castellanos, *Dificultades de traducción del asíndeton del `Ars Poetica' de Horacio y del polisíndeton del `De rerum natura' del Lucrecio*, en L. Charlo Brea (ed.), *Teoría y Práctica de la Traducción*. Servicio de Publicaciones Univ. de Cádiz. Cádiz 1994.

solido (vv. 76-78) se ve también replicada en *ausus / primus* (vv. 62-63), *offensi aut laeso doluere* (v. 67), *primores populi arripuit populumque* (v. 69), *virtus ... sapientia nugari... ludere* (vv. 72-73), *infra censum* (vv. 75).

COHESIÓN LÉXICA Y REFERENCIAL EN LA CONVERSACIÓN ESTÍQUICA:

Las inflexiones que sufre la consulta, objeto de conversación de esta escena, se manifiestan en los diversos verbos performativos, en los verbos modales y en los modos: A la expresión metalingüística de consulta: "Trebacio, asesórame: "¿Qué he de hacer?": *quid faciam? praescribe* (v. 5), sigue un yusivo que la contesta: "Mi consejo legal es que descanses": *quiescas* (v. 5), que se ve replicado humorísticamente por un *nequeo dormire* (v. 7). Siguen dos consejos alternativos: un desafío a cantar las gestas de Octavio: *aude / ... res dicere*; y un consejo a cambiar invectiva por elogio, en *comparatio: quanto rectius* (v. 21). Pero a la altura del v. 24, el *quid faciam* del v. 5 que estableció la consulta original, se ve replicado por otro *quid faciam* muy diferente, que ya no es de consulta sino de coartada: "¿qué otra cosa puedo hacer?". El consejo a partir de este momento se convierte en mera advertencia: "hijo, temo por tu vida" (v. 60): *ut sis vitalis metuo*. Horacio le quita fundamento a dicho miedo con un *quid* en el v. 62: "¿por qué?"; no obstante, Trebacio sigue insistiendo: *ut monitus caveas* (v. 80), pero acabará reconociendo que más que miedo, es risa lo que cabe esperar del buen hacer y de los patronos que Horacio tiene (v. 86).

El nombre del género satírico es citado expresamente en el v. 1, y posteriormente es sustituido por *opus* (v. 2), *quidquid / composui* (vv. 2-3), *tristi laedere versu* (v. 21), *Lucili ritu* (v. 29), *hic stilus* (v. 39), *in hunc morem* (v. 63), *mala carmina* (v. 82).

Hay también coherencia de tipo temporal en toda la conversación: el texto está puesto en indicativo, tiempo presencial propio de una conversación, pero avanza hacia el futuro y el subjuntivo presente, como es propio del lenguaje de una consulta. Existen muy pocos tiempos pasados, casi todos referidos a la conducta de Lucilio que sirve de espejo para Horacio.

La coherencia referencial se establece mediante unos pocos deícticos: ***Hoc*** (21), *hunc* (34), *hinc* (79). Muy poca cosa, no sé si como característica del estilo horaciano o porque la conversación como género permite el ahorro de partículas referenciales.

D. SIGNIFICADO DE ESTE POEMA EN EL CONJUNTO DE LOS *Sermones*:

Esta conversación horaciana es un **sermo**

* tanto en el sentido de conversación sencilla, popular, no técnica ni pomposa, como dice el comentarista de Horacio, Pseudoacrón[12] p. 1: *Sermonum libri ideo dicti, quia vili sermone sunt potius quam tumenti, sive quia ad praesentes scribuntur*. Las dos condiciones, la interacción con un personaje presente y el habla sencilla, se cumplen en este poema. Efectivamente, ya en el primer consejo legal, contrasta la sencillez del planteamiento horaciano con el estilo pomposo, propio del lenguaje jurídico, del asesoramiento de Trebacio.

* pero también en el sentido de conversación medio en serio, medio en broma,

12. Otto Keller, *Pseudoacronis scholia in Horatium vetustiora*, Teubner, Leipzig, 1904.

spoudagéloion. El *sermo* va asociado con broma para Lucilio (*L.* 934: *ludo ac sermonibu´nostris*) como para nuestro autor.

En este poema parece poner en práctica Horacio el programa que se trazó en *Sermones* 1.10.11-17, el poema que le precede y final del primer libro de las *Sátiras*: *et sermoni opus est modo tristi, saepe iocoso, / defendente vicem modo rhetoris atque poetae,/ interdum urbani, parcentis viribus atque / extenuatis eas consulto. Ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res. / Illi, scripta quibus comoedia prisca viris est, / hoc stabant, hoc sunt imitandi*: "es preciso usar a veces una conversación seria, pero las más, desenfada, que detente unas veces el papel del rétor, otras el papel del poeta[13], y en ocasiones la del gentil ciudadano, llena casi siempre de gracia y que se ahorra empeños serios quitándoles hierro. La broma es más fuerte que la brusquedad y corta de raíz asuntos peligrosos. Aquellos que escribieron la comedia primitiva para gustos bastos, estaban en ello, y por ello son dignos de imitar". Eso pasa en nuestra *conversación* 2.1, donde se alterna el estilo discursivo de una resis, propio de un rétor, con el estilo conciso, propio de la comedia, la seriedad discursiva y el desenfado gentil.

Es ésta una conversación que, de forma metateorética, pero en acción, se toma el género del *sermo*, al que pertenece, su función social y sus límites legales, como tema de consulta. Lo logra en acción, el movimiento se demuestra andando, ya que supera con desenfado y con seriedad, al modo de la comedia, pero también de la oratoria, las barreras legalistas propias de una sociedad cerrada.

Las posiciones de Horacio y Trebacio se van acercando a lo largo del diálogo hasta el punto que Horacio pasa, de asesorado legalmente a intérprete de la ley. Aparece Horacio como *alter Socrates*: discreto (*vires / deficiunt, neque enim quivis...*: "me faltan las fuerzas, que no puede un cualquiera" -vv. 12-13), pero convenciendo al final a su asesor de un dictamen contrario al que le había dado.

E. GRAFOS DE LA INTERACCIÓN DIALÓGICA:

Seguramente que lo que más puede sorprender es la estructura semiarbórea que se origina en esta conversación que va progresando poco a poco hasta hacer confluir las dos opiniones en un mismo sentir. No crean que esto ocurre sólo en esta conversación o por casualidad; el mismo fenómeno lo encuentro en obras de teatro, como la comedia de *El Gorgojo* de Plauto o *Las Troyanas* de Séneca. Sólo que cuando en algún momento se cierra la comunicación, se da una reapertura, y en ese caso, la estructura semiarbórea se queda únicamene a nivel de paso.

Esto viene a decir, que si exceptuamos los enclaves y salidas de tema debidas al humor, incisos, etc., la conversación con objetivos, es una conversación estructurada hasta llegar al logro de su objetivo final. La estructura semi-arborescente constituye su mejor expresión gráfica.

CONCLUSIÓN:

En fin, no sé si he acertado en la aplicación del análisis conversacional a este

13. *partes*, dice el Pseudoacrón *S* 1.4.56,

poema, ni si les he convencido de que es posible una temática, sintaxis y semántica específicas del diálogo.

La escena es la clave para analizar el texto dialógico; tiene una estructura de pasos, intervenciones y actos de habla, entre los que destaca el objeto de la conversación como portador del tema y del objetivo global del drama, lo que convierte a este paso en el missing link de la composición dialógica. Claro que no todo en la escena es interaccion estíquica, sino que se incrustan en ella a veces auténticos discursos argumentativos u otros tipos de texto: narraciones, descripciones... Por otro lado, cada forma de diálogo, estíquica o a base de resis, tiene su propia sintaxis y semántica.

Estoy seguro de que la aplicación del análisis conversacional a los textos dialógicos antiguos es muy provechosa para las tareas filológicas de editar, traducir, resumir y sobre todo comprender párrafo a párrafo textos como el teatro, los diálogos filosóficos y la sátira.

HORACIO, CONVERSACIÓN ENTRE HORACIO Y TREBACIO

PASOS

Diálogo estíquico:

APERTURA

H: Hay personas que en mi sátira me ven demasiado duro y opinan que traspaso los límites de lo legalmente permitido; otras ven sin fuerza todo lo que he compuesto y creen que versos como los míos se pueden sacar en retahíla mil por día. **Informa:**

OBJETO DE LA CONVERSACIÓN

Problema antitheton

Trebacio, asesórame: qué puedo hacer. **pide consejo,**

CONSEJOS

1º T: Mi consejo legal es que descanses. **aconseja**

H: ¿Quieres decir que no escriba en absoluto versos? **comprueba**

T: Eso es lo que afirmo. **responde**

H: ¡Cuánto mejor no sería, maldita sea! pero soy incapaz de descansar. **acepta el consejo**

pero se excusa: es incapaz de seguirlo

OPOSICIÓN

T: "Habrán de atravesar a nado el Tíber quienes necesiten un profundo descanso, y pondrán una noche a remojo su cuerpo en vino". **rechaza la excusa**

2º Y si es que te tiene atrapado un amor demasiado grande a la literatura, ten el coraje de cantar las gestas del invicto César, que a buen seguro vas a recibir premios copiosos por tu trabajo **consejo alternativo**

REAPERTURA

SERMONES 2.1

H:`Sunt quibus in satura videar nimis acer et ultra
legem tendere opus; sine nervis altera quidquid
conposui pars esse putat similisque meorum
mille die versus deduci posse. Trebati,
quid faciam? praescribe'.
T: `quiescas'.
H: `ne faciam, inquis,
omnino versus?'
T:`aio.'
H:`peream male, si non
optimum erat; verum nequeo dormire.'
T:`ter uncti
transnanto Tiberim, somno quibus est opus alto,
inriguumque mero sub noctem corpus habento.
aut si tantus amor scribendi te rapit, aude
Caesaris invicti reś dicere, multa laborum
praemia laturus.'

H: Bien que me gustaría, querido padre, pero me faltan las fuerzas necesarias; **acepta pero se excusa: se siente incapaz** que no describe un cualquiera las impresionantes formaciones erizadas de lanzas, o a al galo moribundo con la punta de una lanza clavada sobre él, o las
5 heridas de un parto que cae de su caballo.

se justifica, evidentia

3º T: Lo que sí podías en cambio es describir al César en su justicia y fortaleza, como inteligentemente hizo con Escipión Lucilio. **consejo alternativo**

H: Por mí no va a quedar, en cuanto la ocasión lo pida.

acepta dilantando

Que las palabras de Flaco, si no es en el momento justo, no llamarán la atención de César, ya que si tocas a
0 destiempo su oído, César se repliega sin dejarse afectar por la adulación. **se justifica**

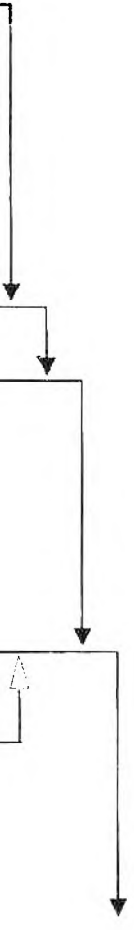
T: Cuánto mejor es eso, que ofender con un verso al bufón de Pantolabo o al disoluto de Nomentano,

valora preferencialmente

pero concediendo que sea así

que cuando se teme por uno mismo, por más seguro que uno esté, se llena de odio. **justifica su enunciado**

aut labentis equo describit volnera Parthi.'
T:`attamen et iustum poteras et scribere fortem
Scipiadam ut sapiens Lucilius.'
H:`haud mihi dero,
cum res ipsa feret;
nisi dextro tempore Flacci
verba per attentam non ibunt Caesaris aurem,
cui male si palpere, recalcitrat undique tutus.
T:`quanto rectius hoc quam tristi laedere versu
Pantolabum scurram Nomentanumque nepotem,
cum sibi quisque timet, quamquam est intactus, et odit.



Resis:

H: Y ¿qué otra cosa puedo hacer? **acepta pero se excusa: imposible renunciar**

Se pone a bailar Milonio en cuanto se le sube a la cabeza
el vino caliente, y ve multiplicadas las lámparas; **ejemplo1**
Cástor disfruta con los caballos, mientras que su gemelo
se pasa el día boxeando: **ejemplo 2**
tantos miles de personas, tantos miles de aficiones.

Generalización

Pues bien, a mí lo que me gusta es encerrar palabras en versos
siguiendo el modelo de Lucilio, persona mejor que tú
y que yo. **reitera la necesidad**
Y él confiaba sus cosas íntimas a los libros,
sus fieles compañeros, sin acudir a ningún otro, tanto si
las cosas le iban bien como si no, de tal suerte que en
ellos, como en un cuadro votivo, se nos cuenta la vida
del anciano. **ejemplo 3**
A él es al que sigo yo, medio lucano medio apulio, que
los colonos venusinos aran en medio de las dos fronteras,
enviados allí cuando se expulsó a los sabelios, según se
dice, para obstruirles el paso a los enemigos de Roma, no
fuera que los apulios o los lucanos, naciones belicosas,
encendieran la guerra. **reitera la necesidad**
Eso sí, hago la aclaración de que mi pluma no será la
primera en atacar a ser viviente alguno, ya que como una
espada me protegerá hasta evainada. **distinctio, símil**

H: quid faciam?
saltat Milonius, ut semel icto
accesit fervor capiti numerusque lucernis;
Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem,
pugnis;
quot capitum vivunt, totidem studiorum
milia.
me pedibus delectat claudere verba
Lucili ritu, nostrum melioris utroque.
ille velut fidis arcana sodalibus olim
credebat libris neque, si male cesserat, usquam
decurrens alio neque si bene; quo fit ut omnis
votiva pateat veluti descripta tabella
vita senis.
sequor hunc, Lucanus an Apulus anceps;
nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus,
missus ad hoc pulsis, vetus est ut fama, Sabellis,
quo ne per vacuum Romano incurreret hostis,
sive quod Apula gens seu quod Lucania bellum
incuteret violenta.
sed hic stilus haud petet ultro
quemquam animantem et me veluti custodiet ensis
vagina tectus,

y ¿ por qué voy a desenvainarla estando a salvo de ladrones peligrosos? **distinctio, símil, interrogatio**

¡Júpiter, mi Padre y mi Señor, que se oxide mi espada cubriéndose de herrumbre por los años y que nadie me ofenda a mí, que tan deseoso estoy de paz! **deprecación**

Eso sí, quien me provoque, mejor que ni lo intente, se lo advierto, va a lamentarlo, haciéndose tristemente célebre en boca de toda la ciudad. **advertencia**

Que cuando Cervio se enfada, amenaza con las leyes y el recuento de votos del jurado; **ejemplo 4**

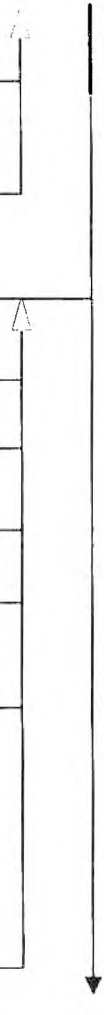
y Turio, con una sentencia desfavorable, si tienes diferencias con él mientras es juez. **ejemplo 5**

De manera que cada cual, de acuerdo con sus medios, amenaza a aquellos de los que recela. **generalización**

Y cómo la naturaleza impulse imperiosamente a eso, infiérelo conmigo: **diálogo fingido**

El lobo ataca con sus colmillos, con sus cuernos el toro, pues bien ¿de dónde, si no es por instinto, lo tienen aprendido? **interrogatio**

Vamos a suponer que el parricida Esceva conserva longeva a su madre; su mano piadosa se abstendrá de cometer crimen alguno -cosa tan extraordinaria como es que un lobo ataque a coces o un toro a mordiscos-, pese a todo, una dosis de cicuta mortal edulcorada con miel emponzoñada seguro que acaba quitando del medio a la anciana **ejemplo 6**



quem cur destringere coner
tutus ab infestis latronibus?
o pater et rex
luppiter, ut pereat positum robigine telum
nec quisquam noceat cupido mihi pacis!

at ille,
qui me conmorit -melius non tangere, clamo-,
flebit et insignis tota cantabitur urbe.
Cervius iratus leges minitatur et urnam,
Calidia Albuci, quibus est inimica, venenum,
grande malum Turius, siquid se iudice certes.
ut quo quisque valet suspectos terreat
utque
imperet hoc natura potens, sic collige mecum:
dente lupus, cornu taurus petit;
unde nisi intus
monstratum?
Scaevae vivacem crede nepoti
matrem: nil faciet sceleris pia dextera -mirum,
ut neque calce lupus quemquam neque dente petit bos-,
sed mala tollet anum vitiato melle cicuta.

Para no extenderme más, tanto si me espera una vejez tranquila, como si sobrevuela sobre mí con sus alas negras la muerte amenazándome, rico o pobre, en Roma o desterrado si la desgracia lo quisiere, sea cual sea el color de mi vida, no tengo más remedio que escribir.

Reitera necesidad, conclusión,percursio

T: Hijo, temo que tu vida dure menos de lo debido y también que algún amigo poderoso vaya a helarte el corazón con su indiferencia. **concede pero advierte**

Resis:

H: ¿Y por qué? **quita razón**

Cuando Lucilio se atrevió por primera vez a componer poemas de este género e incluso a arrancar la piel con la que alguien, estando sucio por dentro, pretendía aparecer limpio ante los ojos de los demás, ¿se sintieron acaso agraviados con sus agudezas Lelio o el que recibió su sobrenombre de la ciudad que destruyó, Cartago? ¿Y se resintieron de que Metelo fuera atacado y Lupo desgarrado por unos versos infamantes? **ejemplo, interrogatio**

Y vaya si atacó: tanto a aristócratas como a ciudadanos comunes, respetando únicamente la virtud y a los amantes de la virtud **insiste, enfatiza**



ne longum faciam: seu me tranquilla senectus
expectat seu mors atris circumvolat alis,
dives, inops, Romae, seu fors ita iusserit, exsul,
quisquis erit vitae scribam color.'
T: `o puer, ut sis
vitalis metuo et maiorum nequis amicus
frigore te feriat.'
H: `quid?
cum est Lucilius ausus
primus in hunc operis conponere carmina morem
detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora
cederet, introrsum turpis, num Laelius aut qui
duxit ab oppressa meritum Karthagine nomen
ingenio offensi aut laeso doluere Metello
famosisque Lupo cooperto versibus?
atqui
primores populi arripuit populumque tributim,
scilicet uni aequos virtuti atque eius amicis.

No, al contrario, ya que, según se cuenta, al retirarse de la escena pública a sus habitaciones privadas, la valentía de Escipión y la sabiduría amable de Lelio, solían gastar bromas y jugar desceñidos con Lucilio mientras se cocía la verdura. **insiste, enfatiza, subiectio**

Por tanto, sea quien sea yo, por más que le sea inferior a Lucilio en clase y en talento, habrá de reconocer la envidia con todo, que tengo trato con grandes personalidades, y buscando trincarme, dará en duro.

Conclusión, personificación

A menos que tú, sabio Trebacio, no estés de acuerdo conmigo en algo de lo dicho. **concesión educada communicatio**

Diálogo estíquico:

T: No puedo disentir contigo, desde luego. Pero con todo, para que advertido te tomes tus cautelas, no sea que la ignorancia de las leyes sacrosantas te acarree, sin tú saberlo, algún quebradero de cabeza, recuerda: "Si alguien hubiere compuesto cantos infames contra alguien, será inculpado y juzgado". **concede pero advierte**

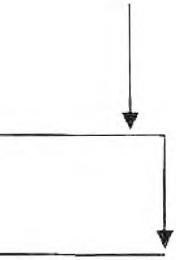
quin ubi se a volgo et scaena in secreta remorant
virtus Scipiadae et mitis sapientia Laeli,
nugari cum illo et discincti ludere, donec
decoqueretur holus, soliti.
quidquid sum ego, quamvis
infra Lucili censum ingeniumque, tamen me
cum magnis vixisse invita fatebitur usque
invidia et fragili quaerens inlidere dentem
offendet solido,
nisi quid tu, docte Trebati,
dissentis.'
T:'equidem nihil hinc diffindere possum.
sed tamen ut monitus caveas, ne forte negoti
incutiat tibi quid sanctarum inscitia legum:
"si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque"'

H: Exacto, "si infames", pero si a juicio de César los compusiere buenos, habrá de ser elogiado.

acepta pero distingue

85 ¿Y si siendo íntegro yo, hubiese hostigado como un perro a quien merece oprobio? **interrogatio**

T: Se borrarán entonces entre risas las tablas inculpatorias y podrás marchar libre de culpa. **Respuesta**



H:`esto, "siquis mala", sed bona siquis
iudice condiderit laudatus Caesare?
siquis
85 opprobriis dignum latraverit, integer ipse?'
T:`solventur risu tabulae, tu missus abibis.'

CIERRE
CONSECUCIÓN DEL OBJETO
DE LA CONVERSACIÓN

COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA DEL PÁRRAFO EN TEXTOS DIDÁCTICOS CASTELLANOS DEL SIGLO XIII: *LIBRO DE LOS DOZE SABIOS*

JUAN SÁEZ

I. Introducción: propósito, puntos de partida, el texto elegido.

Hace algún tiempo que vengo interesándome por un grupo de textos de mediados del siglo XIII que, o bien traducidos directamente del árabe o del hebreo, o bien elaborados inspirándose en tales modelos, representan el primer *corpus* de prosa castellana de cierta entidad. Concretamente, en el primero de estos *Encuentros* (1993) intenté aplicar los conceptos de Perspectiva Funcional de la Oración y de Progresión Temática, desarrollados por lingüistas de la Escuela de Praga, a la revisión de la *dispositio* en un pasaje de la *Poridat de las poridades*. El método resultaba incompleto, no por una deficiencia en él mismo, sino porque partía yo de una concepción del texto un tanto ingenua, como si éste se tratase únicamente de un encadenamiento de oraciones.

Concluía entonces mi aportación diciendo: "queda en el aire escribir, si se nos permite la metáfora, la partitura textual de estos textos" (Sáez 1994:166). Ahora pretendo dar un paso en esa dirección, acudiendo al concepto más técnico de macroestructura, entendida como la organización global, semántica y sintáctica, de la información transmitida por el texto[1], y a su manifestación microestructural en la composición mediante párrafos.

Un párrafo[2] consiste en una agrupación de oraciones sometidas a un principio organizador: su unidad temática. Es una unidad intermedia entre el enunciado oracional y el texto, en la que se desarrolla un tópico unitario, de forma que a lo largo del texto un cambio de tópico implica un cambio de párrafo, lo cual es marcado por una serie de rasgos formales[3].

Así, la segmentación del texto en párrafos mediante los rasgos demarcativos correspondientes es una manifestación de la organización temática textual, es decir, un procedimiento para distinguir, jerarquizar y secuenciar distintos subtópicos subordinados al tópico textual. En este sentido, se afirma que el párrafo es una unidad que enlaza la macroestructura textual con la microestructura (García-Berrio/Albaladejo Mayordomo 1988:199), o que es una unidad perteneciente a la macroestructura que se manifiesta microestructuralmente (García-Berrio/Albaladejo Mayordomo 1988:203)[4].

1. Para este concepto teórico debe tomarse como punto de partida van DIJK (1980: cap. V), que se completará con las reformulaciones de GARCÍA-BERRIO/ALBALADEJO MAYORDOMO (1988).

2. Para precisar el concepto de párrafo son de especial interés HINDS (1977) y LONGACRE (1979). Para su relación con la constitución del texto, me he servido de GARCÍA-BERRIO/ALBALADEJO MAYORDOMO (1988). Son útiles las visiones de conjunto de MITTERAND (1985), BESSONNAT (1988) y FUENTES (1993).

3. Precisamente la existencia de tales marcas fonológicas (pausas y entonación), tipográficas (sangrado), sintáctico-semánticas y pragmáticas (conectores, marcadores del discurso, anáfora, cambio de actantes, de coordenadas de tiempo y lugar, etc..) justifican, junto con la unidad temática, la existencia del párrafo. Para más detalles, véanse LONGACRE (1979:117-118), MITTERAND (1985:88-91) y BESSONNAT (1988:89-91).

4. Desde una perspectiva similar, BESSONNAT (1988:85-87) reconoce como una función del párrafo la de "programar" la lectura mediante la superposición a la linealidad del texto de una articulación jerarquizada en párrafos; es decir, que la cohesión lineal se apoya en la "structure textuelle globale réglée par le souci de cohérence" (p. 85).

Como dijimos, el párrafo está internamente constituido por un conjunto de enunciados oracionales; ahora bien, algunos de estos enunciados oracionales están estrechamente relacionados entre sí en razón de su contribución al desarrollo del tópico del párrafo, formando "segmentos"[5]. La posibilidad más simple es que el párrafo esté construido con uno solo de tales segmentos.

Tanto los párrafos entre sí, como los segmentos que los constituyen, mantienen básicamente los mismos tipos de relación que suelen considerarse tradicionalmente en el nivel oracional: por ejemplo, contraste, contradicción, condición, causalidad, finalidad, tiempo, lugar y modo, según Vera Luján (1995:111)[6].

Teniendo en cuenta lo dicho, nos acercaremos al párrafo desde una doble perspectiva:

1. perspectiva de la composición del texto mediante párrafos;
2. perspectiva de la estructura y articulación interna del párrafo en unidades de nivel inferior[7].

La obra elegida es el *Libro de los doze sabios*, también conocida como *Tractado de la Nobleza y Lealtad*, redactada hacia 1237-1240[8]. Dos motivos han guiado esta elección. En primer lugar, el texto no es traducción directa de un original semítico, sino que representa una reelaboración de los materiales proporcionados por tales obras, combinados con otros tomados de la tradición didáctica occidental. En segundo lugar, como fruto de esa reelaboración, esperamos encontrar una obra que responda a una planificación previa, y no una simple acumulación de máximas o proverbios, como es supuestamente el caso de otros textos similares.

Asumo que cada epígrafe de la obra corresponde a la unidad que denominamos párrafo. No hay nada que obligue a ello, y quizá no fuera ocioso ensayar una distinción entre párrafos y capítulos o epígrafes. Diré a mi favor que en este caso los títulos corresponden a la mano del copista, al menos en el manuscrito más autorizado, base de la edición de Walsh, y que, en ese sentido, probablemente correspondan a la intención comunicativa del redactor original. Esto parece indicar el prólogo de la obra, que expone el plan global del texto (verbalización de la macroestructura textual, cf. García-Berrio/Albaladejo Mayordomo 1988:182-184), como veremos más adelante.

II. Composición mediante párrafos. Antítesis como principio compositivo del texto.

La obra consta de un prólogo, 65 capítulos (progresivamente más breves) y un epílogo añadido posteriormente, tras la muerte de Fernando III. Si nos centramos en el cuerpo de la obra, los 65 capítulos, podemos comprobar cómo el principio constructor del texto es binario.

5. El concepto procede de HINDS (1977:82) que afirma: "although a paragraph is 'about' only one topic, it may be divided into a number of *segments*, the sentences of which are related more closely to each other than to other sentences in the paragraph". GARCÍA-BERRIO/ALBALADEJO MAYORDOMO (1988:202) prefieren hablar de "sequences of sentences".

6. Puede verse una taxonomía mucho más detallada en LONGACRE (1979:122-128), que el autor utiliza como parámetro para establecer una tipología de párrafos.

7. Cf. GARCÍA-BERRIO/ALBALADEJO MAYORDOMO (1988:200-201).

8. Sigo el texto de la edición de WALSH (1975).

La primera división se establece entre los 20 capítulos iniciales y los restantes 45[9]. Estos 20 capítulos, escritos en tercera persona, exponen y argumentan las virtudes que debe tener todo rey. Los capítulos siguientes, mucho más breves en general y escritos en segunda persona, ofrecen la aplicación práctica de las virtudes anteriores a situaciones concretas. El cambio de persona actúa a modo de bisagra que articula el díptico constituido por la obra en su conjunto.

Nos interesa fijarnos en los primeros veinte capítulos para mostrar cómo se han organizado los párrafos (capítulos). Volvemos a encontrar una forma binaria de composición: la información que contienen los párrafos avanza mediante contraposiciones: se presentan virtudes a las que se contraponen aparentes defectos. Creo que el redactor de la obra era totalmente consciente de este procedimiento, como puede comprobarse en el siguiente fragmento del prólogo[10]:

1. E señor, pónese luego primeramente en esta escriptura de la lealtança que deven aver los omnes en sý. E luego después de la lealtança se pone la codiçia que es cosa ynfernal, la qual es enemiga e mucho contraria de la lealtança. [capítulos I/II]

E después vienen las virtudes que todo rey o regidor de reyno deve aver en sý, e que tal deve de ser,

2. e que a todo regidor de reyno cumple de él ser de la sangre e señorío real, [capítulo III]
3. e que sea fuerte e poderoso e esforçado, e sabio e enbiso, [capítulos IV-V/VI]
4. e casto, [capítulo VII]
5. e temprado e sañudo, [capítulos VIII/IX-X-XI]
6. largo e escaso, [capítulos XII/XIII]
7. amigo e enemigo, [capítulos XIV/XV]
8. piadoso e cruel, [capítulos XVI/XVII]
9. amador de justiçia e de poca codiçia, e de buena abdiençia a las gentes. [capítulos XVIII/XIX-XX]
10. E adelante está como se entiende cada una destas condiçiones e por qué manera deve usar cada una dellas. [capítulos XXI al LXV]

Conviene recordar que se ha señalado la influencia de los judíos en la corriente de traducciones al castellano de textos en lenguas orientales[11]. Concretamente se ha sugerido que el papel de los médicos judíos en la transmisión y traducción de estas obras didácticas fue fundamental[12]. Visto así, no es extraño que el procedimiento del paralelismo antitético, tan familiar en el mundo hebreo, aparezca como principio constructor de la obra que comentamos[13].

En cualquier caso, es patente que la segmentación en párrafos responde a la función de "programar" la lectura de la obra, o, desde el punto de vista de la producción de texto, de dosificar el desarrollo del tópico textual.

9. BIZZARRI (1989) interpreta que esta división corresponde a dos fases de redacción de la obra: una en torno a 1237 y otra posterior en la que se añadirían los 45 últimos capítulos. Si esto es así, hay que suponer que el prólogo se redactaría o se reelaboraría en esta segunda fase. Más razonable parece la opinión de WALSH (1975:21), quien señalaba que la obra está elaborada siguiendo "un plan preciso".

10. Esta idea ya fue señalada y comentada por WALSH (1975:20). Por mi parte, incluyo varios capítulos más (I/II, IV-V/VI y XVIII/XIX-XX) dentro de la serie de "capítulos antitéticos" de que habla el editor. Por razones de espacio me abstengo de transcribir todos los títulos de los epígrafes. Para una mayor claridad, altero la disposición gráfica del texto y numero las agrupaciones de los capítulos.

11. En particular, respecto a la elección del romance, frente al latín, como sostuvo Américo Castro. Cf. GALMÉS DE FUENTES (1996^2:14-15) para una rápida valoración del asunto.

12. Cf. ALVAR (1991:95).

13. Este hecho ya ha sido señalado para el nivel oracional; cf. LAPESA (1981^9:233) y GALMÉS DE FUENTES (1996^2:198-200).

III. Estructura del párrafo. Análisis del capítulo VIII.

Cambiemos la perspectiva y centremos la atención en la construcción del párrafo a partir de las unidades inferiores que lo componen. Expondré sólo un caso especialmente significativo, aunque no excepcional. Su interés radica en que, contra lo que en ocasiones se ha afirmado, la articulación interna del párrafo se basa en relaciones lógicas, concretamente de causa/consecuencia, y no meramente aditivas. Veamos el ejemplo, que corresponde al capítulo VIII de la obra[14]:

> Dixieron [los sabios] q*ue* fuese tenp*r*ado [el príncipe o rey], por q*ua*nto tenpr*a*nça es maravillosa v*ir*tud, e es medianera e*n*tre bien e mal, e es medio en*tre* todas las cosas. **Q*ue*** sy el señor o p*r*íncipe o regidor no*n* remediase su saña con tenplamiento, muy de ligero podría faz*er* cosa en daño grande del pueblo, e de q*ue* se arrepintiese e por vent*ura* no*n* pudiese remediar. **E** tenplando su saña e todos sus fechos, no*n* fará cosa q*ue* sea deservi̧cio de Dios e daño del pueblo, ante sus fechos serán syenp*re* temidos e loados, e no*n* le pueden ser reputados a mal.
>
> **Onde** dixo el p*r*imero sabio: "Tenpr*a*nça es camino del bie*n* e adversaria del mal". El segu*n*do sabio dixo: "Tenpr*a*nça es conoçer ome a Dios e a sý mesmo", e dixo "Te*n*pr*a*nça es espejo de v*ir*tudes e desfazimiento de maldades". El ter̨cero sabio dixo: "Tenpr*a*nça es licçió*n* de seso e perfeta sabiduría". El qua*r*to sabio dixo: "Tenpr*a*nça es escudo azerado de cofondimiento e destruymiento de sobervia". El qui*n*to sabio dixo: "Tenpr*a*nça es caymiento de codiçia e apartamiento de yra". El sesto sabio dixo: "Tenpr*a*nça es olvidamiento de luxuria e lazo en q*ue* caen los diablos". El otavo sabio dixo: "Tenpr*a*nça es çiençia divinal e ç*er*cano salvamiento del alma". El nobeno sabio dixo: "Tenpr*a*nça es morada segura e torre firme, loor de los sabios". El déçimo sabio dixo: "Tenpr*a*nça es natural razón, e perfeçión con memoraçión, destruymiento de los pecados, vía de bien obrar, puerta de paráyso". El honzeno sabio dixo: "Tenpr*a*nça es juyzio verdadero, amigo de Dios e del mu*n*do, familiar de los sesudos, enfrenami*ento* de los locos, remedio de malave*n*turança, causa de bienave*n*turança, secreto de los nobles, reynamiento de los reys, durable estableçimie*n*to, perfeçión de fé, avisamie*n*to de los errados".
>
> **Por ende** a todo p*r*íncipe es neçesaria la te*n*prança.
>
> (**E**) El q*ue* no*n* es tenp*r*ado en sus fechos e da lugar a su saña no*n* ha juyzio de om*n*e, e en*tre* los sabios es llamado bestia salvaje.

El párrafo-capítulo desarrolla el tópico "*ser tenprado*" y mantiene la tesis de que actuar con *tenprança* es una virtud necesaria para todo gobernante. Revisemos la estrategia del redactor para elaborar la argumentación sobre el tópico del párrafo:

Segmento 1: Se argumenta la afirmación inicial (compuesta a su vez por una subordinada causal introducida por el nexo *por quanto*) mediante una subordinada causal-explicativa introducida por *que*, la cual está articulada en dos posibilidades contrapuestas (estructura contrastiva): la de dejarse llevar por la saña o la de actuar templadamente. Cada una de ellas arrastra consecuencias opuestas con respecto al buen gobierno del pueblo, y a partir de tales consecuencias se justifica la calidad de "maravillosa virtud" y de "medianera entre bien e mal" atribuida a la *tenprança*. Desde el punto de vista retórico se trata de un argumento "pragmático", que, como señalan Perelman/Olbrechts-Tyteca (1989:409), "permite apreciar un acto o un acontecimiento con arreglo a sus consecuencias favorables o desfavorables". En conjunto la estructura del segmento se basa en relaciones de causa/consecuencia.

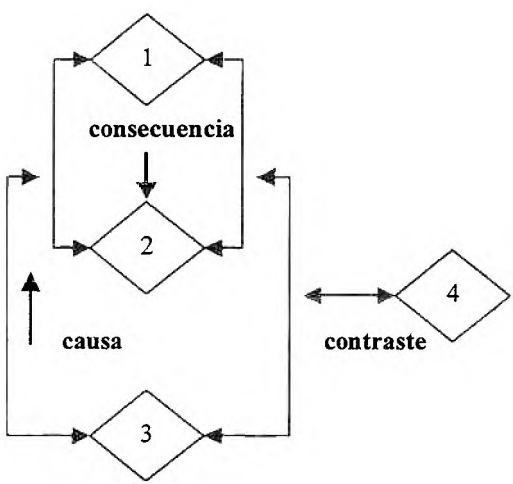
Segmento 2: Todo el segmento anterior sirve de antecedente para éste, que no es sino el desarrollo de una consecuencia introducida por *onde*. Se trata de una estructura

14. Respeto la puntuación del editor, aunque no estoy totalmente de acuerdo con ella. Altero, eso sí, la disposición gráfica del texto, separando para una más fácil comprensión los distintos segmentos. Destaco en negrita los enlaces que organizan el párrafo. El que encabeza el segmento 4, entre paréntesis, sólo se encuentra en algunas versiones del texto, pero no está en la edición que manejo.

coordinada en que se enumeran definiciones y propiedades de la *tenprança* ofrecidas por los sabios, esto es, argumentos de autoridad. Hay que recalcar que ambos segmentos están unidos por una relación de causa/consecuencia.

Segmento 3: Consta de una sola expresión oracional encabezada por la expresión *por ende*, que recoge anafóricamente los dos segmentos anteriores en bloque con los que mantiene, nuevamente, una relación de causa/consecuencia. Este segmento es el "highlight" o punto culminante del párrafo (Hinds 1977:82), ya que en él se expresa la tesis sostenida en la argumentación (la necesidad de la *tenprança* para el gobernante).

Segmento 4: Representa el "cierre" del párrafo, contrastando la situación contraria a la que es el tópico del párrafo ("el que non es tenprado..."/el *ser tenprado*); es decir, introduce el tópico del párrafo-capítulo siguiente (el *ser sañudo*). Efectivamente, una de las posibilidades de marcar el "cierre" del párrafo es, como indica Bessonnat (1988:90), "*annoncer une nouvelle information en fin de paragraphe* pour la développer dans le paragraph suivant". Este segmento marca, por tanto, la transición entre los dos párrafos y, al mismo tiempo, el límite entre ellos.



Si obviamos hasta cierto punto la linealidad del discurso, podemos representar gráficamente lo dicho (ver figura anexa). La figura representa una visión no lineal en el sentido de que puede "leerse" siguiendo varias direcciones.

Aunque la figura no pretende ser más que un apoyo gráfico que haga más comprensible la explicación (rotulando, por ejemplo, las relaciones que se entablan entre los segmentos), conviene señalar que una preocupación de la psicolingüística es investigar la forma en que se pasa de una estructura mental no lineal a la estructura linealizada del discurso, y sin duda la función primordial del párrafo es operar este paso (Le Ny 1985:134-136). En este sentido hay que interpretar que, como ya vimos, el párrafo es una unidad entre la macroestructura y la microestructura textuales. Sin que, por supuesto, quiera dar realidad psicológica alguna a la representación gráfica propuesta, sí me gustaría señalar que a partir de ella sería posible estructurar el párrafo de maneras diversas, según nuestra "lectura" comience por uno u otro segmento.

Sin embargo, debemos atender a la estructura efectivamente realizada, que en sí misma resulta interesante. De lo anteriormente expuesto se desprende que el peso de

la información recae en el final del párrafo. Siguiendo los criterios de Longacre (1979), estaríamos ante un ejemplo de párrafo "yámbico", caracterizado precisamente por esta asimetría en la distribución de la información[15]. Merece la pena destacar este aspecto, ya que, visto de otra forma, se puede afirmar que la estructura del párrafo se acerca a lo que se denomina tradicionalmente orden "envolvente" o "circular", característico de cierto estilo de la prosa alfonsí, donde alcanza gran desarrollo, como ha analizado Cano Aguilar (1990:20-22) y (1991:91-94), y del que encontramos aquí un modelo inmediatamente anterior.

IV. Conclusiones.

Hay que insistir en desterrar una idea todavía recurrente al hablar de estos tratados: la de que se trata de obras que se limitan a yuxtaponer o encadenar paratácticamente con más o menos acierto un conjunto de sentencias y proverbios de contenido moralizante. La monotonía en el uso de ciertos enlaces no debe hacernos presuponer que la simple adición se constituya en principio constructor de estos textos, que desde luego, al menos en algunos casos, son algo más que sartas de proverbios y sentencias sin apenas hilo conductor. Por el contrario, al menos en casos como el que nos ocupa, estamos ante textos que presentan una cuidadosa elaboración con fines argumentativos. Tras el supuesto primitivismo de la construcción paratáctica, presente muchas veces, se esconde una elaborada jerarquización informativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, C. (1991): "Prosa didáctica", en Alvar, C., Gómez Moreno, A. y Gómez Redondo, F., *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, pp. 87-129.

BESSONNAT, D. (1988): "Le découpage en paragraphes et ses fonctions", *Pratiques*, 57, pp. 81-105.

BIZZARRI, H. O. (1989): "Consideraciones en torno a la elaboración de *El Libro de los doze sabios*", *La Corónica*, 18, pp. 85-89.

CANO AGUILAR, R. (1990): "Período oracional y construcción del texto en la prosa medieval castellana", *Glosa*, 1, pp. 13-30.

—— (1991): *Análisis filológico de textos*, Madrid.

DIJK, T. A. van (1980): *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, traducción de Juan Domingo Moyano [ed. orig. inglesa: London, 1977].

FUENTES, C. (1993): "Acercamiento a las unidades supraoracionales", *Philologia Hispalensis*, 8, pp. 7-23.

GALMÉS DE FUENTES, A. (1996²). *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Madrid, segunda edición corregida y aumentada.

GARCÍA-BERRIO, A./ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1988): "Compositional Structure: Macrostructures", en Petöfi, J. S. (ed.): *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects, Theoretical Approaches*, Berlin-New York, pp. 170-211.

15. LONGACRE (1979:121-122 y 128-129) distingue tres posibilidades respecto a lo que llama "weighting considerations", que BESSONNAT (1988:92) traduce libremente como "distribution de l'information", para las que utiliza denominaciones procedentes de la métrica clásica: párrafos trocaicos, yámbicos y espondaicos, según el peso de la información se sitúe al principio, al final o se reparta de manera uniforme, respectivamente.

HINDS, J. (1977): "Paragraph Structure and Pronominalization", *Papers in Linguistics*, 10, pp. 77-99.

LAPESA, R. (1981[9]): *Historia de la lengua española*, Madrid, novena edición corregida y aumentada.

LE NY, J.-F. (1985): "Texte, structure mentale, paragraphe", en VV.AA.: *La notion de paragraphe*, Paris, 1985, pp. 129-136.

LONGACRE, R. E. (1979): "The paragraph as a grammatical unit", en Givón, T. (ed.), *Syntax and Semantics, Volume 12: Discourse and Syntax*, New York, pp. 115-134.

MITTERAND, H. (1985): "Le paragraphe est-il une unité linguistique?", en VV.AA.: *La notion de paragraphe*, Paris, 1985, pp. 85-95.

PERELMAN, Ch./OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, traducción española de Julia Sevilla Muñoz [ed. orig. francesa: Paris, 1958].

SÁEZ, J. (1994): "*Dispositio* y Progresión Temática en textos didácticos castellanos: un ejemplo de la *Poridat de Poridades*", en Ruiz Castellanos, A. (ed.): *Actas. Primer Encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Tomo I, Cádiz, pp. 163-167.

VERA LUJÁN, A. (1995): *Fundamentos de análisis sintáctico (de la palabra al texto)*, Murcia.

WALSH, J. (ed.) (1975): *El Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237]. Estudio y edición*, Madrid.

VERDAD Y NARRACIÓN EN EL DISCURSO HISTÓRICO

FRANCISCO VÁZQUEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Introducción

Desde hace al menos una quincena de años, se asiste a una multiplicación de las publicaciones que reivindican la condición ineludiblemente narrativa del discurso histórico[1]. Esta insistencia se comprueba en los autores anglosajones, tanto en los filósofos herederos del segundo Wittgenstein como en los historiadores, incluyendo a las hornadas más recientes de profesionales norteamericanos, muy influidos por el eco de la deconstrucción en su país[2]. Otro tanto sucede en Francia, donde en esta opción por el relato y a pesar de las disparidades, los filósofos (Ricoeur, el binomio Foucault-Veyne, Rancière), entroncan con la tradición francesa de la gnoseología crítica de la historia (Aron, Marrou). Por su parte, la última generación de los historiadores de Annales, sin renunciar a las líneas maestras abiertas por los padres fundadores pero rectificando anteriores supuestos, tienden a reconocer que la composición histórica es imprescindiblemente narrativa[3]. Finalmente, en Alemania, y en discusión con las pretensiones expansivas de la sociología funcionalista de Luhman, los reilustrados Habermas y Apel han sustentado también la condición narrativa como el elemento peculiar que distingue a la historia de otras ciencias humanas[4]. Esta movilización en la defensa de la historia-relato tiene también sus adeptos en España, como muestra la abundancia de publicaciones al respecto en los últimos diez años[5].

Pero el retorno en cuestión dista de ser unánime en sus contenidos concretos. En

1. Se podrían multiplicar las referencias. Un buen resumen del retorno entre los historiadores puede encontrarse en Peter BURKE: «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración» en Peter BURKE (ed.): *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, pp. 287-306; respecto a los filósofos, cfr. F. R. ANKERSMIT: «The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History» en *History and Theory*, Beiheft 25 (1986), pp. 1-27. En general, cfr. Hayden WHITE: «La Cuestión de la Narrativa en la Teoría Historiográfica Actual» en *El Contenido de la Forma*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 41-74.

2. Gabrielle M. SPIEGEL: «History, Historicism and The Social Logic of the Text in the Middle Ages» en *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 65 (1990), pp. 59-108 y Jack H. HEXTER: «La implosión de la deconstrucción: un réquiem» en José ANDRÉS-GALLEGO: *New History, Nouvelle Histoire, Hacia una Nueva Historia*, Madrid, Ed. Actas, 1993, pp. 103-118.

3. Bernard LEPETIT: «Histoire des Pratiques, Pratique de L'Histoire» en Bernard LEPETIT (dir.): *Les Formes de l'Experience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 12.

4. Jürgen HABERMAS: «Historia y Evolución» en *La Reconstrucción del Materialismo Histórico*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 204-214 y 226-229 y Karl-Otto APEL: *La Transformación de la Filosofía II*, Madrid, Taurus, 1985, p. 104.

5. Manuel CRUZ RODRIGUEZ: *Narratividad. La Nueva Ciencia*, Barcelona, Península, 1987; Jorge LOZANO: *El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza Universidad, 1987; Miguel MOREY: *El Orden de los Acontecimientos. Sobre el Saber Narrativo*, Barcelona, Península, 1988; José BERMEJO: «La historia después del discurso» en *Replanteamiento de la Historia. Ensayos de Historia Teórica II*, Madrid, Akal, 1989; Manuel CRUZ RODRIGUEZ: *Filosofía de la Historia*, Madrid, Paidós, 1991; Antonio MORALES MOYA: «Biografía y Narración en la Historiografía Actual» en José María SANCHEZ NISTAL et AL.: *Problemas Actuales de la Historia. Terceras Jornadas de Estudios Históricos*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1993, pp. 229-257; Manuel CRUZ RODRIGUEZ: «Narrativismo» en Reyes MATE (dir.): *Filosofía de la Historia*, Madrid, Trotta CSIC, 1993, pp. 253-270 J. José CARRERAS: «Teoría y Narración en la historia» y Sergio SEVILLA: «Problemas filosóficos de la historiografía: conciencia histórica, ciencia y narración» en Pedro RUIZ TORRES: *La Historiografía*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 1993, pp. 17-28 y 29-46; José BERMEJO: «La Historia entre la razón y la retórica» en *Entre Filosofía e Historia*, Madrid, Akal, 1994 y Manuel BENAVIDES LUCAS: *Filosofía de la Historia*, Madrid, Ed. Síntesis, 1994, pp. 584-688. Posiciones, más bien reticentes, ante esta vindicación de lo narrativo, pueden encontrarse en Josep FONTANA: *La Historia después del Fin de la Historia*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 17-24 y Julio AROSTEGUI: *La Investigación Histórica: Teoría y Método*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 259-261.

particular, no hay acuerdo respecto al valor epistemológico del discurso narrativo, que es el problema que aquí nos interesa. Unos se aferran a ese valor, afanándose en distinguir entre el relato histórico, cuyas proposiciones, referidas a un pasado realmente acontecido, pueden ser de algún modo comprobadas, y el relato de ficción, cuyas figuraciones escapan a toda tentativa de validación. Otros autores, al hilo del *linguistic turn* característico del pensamiento contemporáneo, niegan la pertinencia de esa demarcación, cuestionando la ilusión referencialista implícita en toda formulación del discurso histórico como una representación privilegiada de la realidad. Estos mismos autores tienden a inscribir los relatos de los historiadores como una especie particular de narraciones, un particular juego lingüístico singularizado por los recursos retóricos que utiliza y no por una supuesta validación de sus enunciados. Se minimiza así el corte epistemológico entre intriga histórica e intriga de ficción.

Se abre entonces un vasto debate arropado bajo las siguientes interrogantes: ¿implica el *revival* de la narración acabar con la distinción clásica entre historia y literatura?; ¿significa por el contrario la vuelta al gran estilo del suntuoso relato decomonónico, una vez pasada la resaca de la historia estructural de los años 50 y 60?; ¿se pueden mantener simultáneamente el recurso a la narración y las exigencias de una historia científica?. En caso afirmativo, ¿en qué procedimientos se fundarían estas exigencias?. Finalmente, ¿se puede sostener a la vez la proyección eminentemente ética y política de la narración histórica preservando su condición de discurso con pretensión científica?

La presente exposición quiere contribuir a aclarar el mapa de las diversas alternativas ante estos asuntos esperando que, de la tensión entre las distintas opciones, de su confrontación, pueda brotar la luz. Sin duda se corre el riesgo de que la delimitación de las distintas propuestas individuales en formaciones enunciativas más amplias haga poca justicia a la singularidad de cada aportación. Ese riesgo queda asumido esperando que las críticas y matizaciones de ustedes permitan enriquecer y cincelar mejor el esquema aquí toscamente presentado.

La exposición se dividirá en tres partes. En la primera se tratará de dilucidar los orígenes e implicaciones del problema, mostrando a grandes rasgos cómo se produjo el debilitamiento de la perspectiva epistemológica y antinarrativa, proceso que tuvo lugar tanto entre los filósofos como entre los historiadores. En la segunda parte se examinarán críticamente los supuestos de dos tendencias extremas; la que he denominado "narrativismo dogmático", que no sólo defiende el valor de la narración como discurso verdadero, sino que la concibe como una representación de la realidad acontecida, y el "narrativismo escéptico", que equipara el relato histórico al relato de ficción eliminando toda trascendencia exterior al discurso. Finalmente, en la última parte, se someterán a discusión dos alternativas que, aun desmarcándose de la "ilusión del referente", permiten justificar de algún modo el valor epistemológico de la narración: el "narrativismo crítico", que apunta a una justificación convencionalista del distingo entre relato histórico y relato literario, y el "narrativismo pragmático", que se inclina más bien por la justificación política y ética de esa distinción.

Dos Posiciones Extremas: Ciencia versus Retórica

El retorno de la narración como estructura definitoria del discurso histórico no ha sido interpretado del mismo modo por todos sus defensores. Examinarémos de entrada dos opciones extremas y antagónicas.

En primer lugar se alinean los que conciben el relato histórico como la representación de una realidad preexistente y prediscursiva: el pasado, accesible a través de los documentos que lo testimonian. Esta alternativa se apoya en un estricto dualismo ontológico; por una parte estaría el conjunto de hechos que componen la realidad acontecida; por otro lado, su representación lingüística organizada narrativamente. La verdad histórica -horizonte y principio regulador de la investigación- sería la mediación, la correspondencia entre el relato y el pasado tal como sucedió. La realidad por investigar aparece siempre definida por un exceso de complejidad, riqueza y variedad respecto al discurso, siempre precario en relación con ella.

Esta actitud, asociada a la llamada "ilusión realista"[6], y actualmente muy cuestionada, sigue teniendo aún enconados partidarios. Admite a su vez distintas variantes según el modo de concebir las representaciones narrativas.

Existen, por una parte, algunos historiadores (v.g. Jacques Barzun, Gertrude Himmelfarb)[7] que, hastiados en los años setenta y ochenta de la hegemonía de la llamada "nueva historia", es decir, de la historia de corte estructural-funcional representada por los Annales, los marxistas británicos o los cliometristas americanos, reclaman una vuelta a la sana "historia tradicional". Ésta se identifica con el relato cronológico que pretende restablecer la continuidad de los acontecimientos tal como los vivieron y pensaron los contemporáneos, organizándolos significativamente a partir de algún principio directriz.

Sin alejarse completamente de la ilusión realista que alienta estos esfuerzos, pero más próxima, en el perfil epistemológico[8], a un realismo crítico, que acepta los límites del discurso narrativo. puede enontrarse hoy una alternativa algo más matizada. Ésta se encuentra bien expresada en los escritos metodológicos de Lawrence Stone, por lo demás, uno de los mejores historiadores contemporáneos de habla inglesa.

En 1979, Stone publicó en *Past and Present* un artículo precursor y de prolongada repercusión[9]. En este trabajo anunciaba los primeros signos de una vuelta a la historia narrativa, el comienzo del fin de la historia estructural. Ésta se había llegado a convertir en el prototipo dominante de la historiografía occidental desde la posguerra, y su objetivo era la explicación de los cambios económicos, sociales y demográficos de

6. José Carlos BERMEJO BARRERA: «La Ilusión Realista» en *Entre Historia y Filosofía*, op. cit., pp. 198-203

7. Jacques BARZUN: *Clio and the Doctors: Psycho-History, Quanto-History and History*, Chicago, 1974 y Gertrude HIMMELFARB: *The New History and the Old. Critical Essays and Reappraisals*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987 y Gertrude HIMMELFARB: «Telling it as you like it» en *Times Literary Supplement*, 16 (1992), p. 12.

8. Cfr. Gaston BACHELARD: «La Noción de Perfil Epistemológico» en *La Filosofía del No*, Buenos Aires, Amorrotu, 1978, pp. 36-44.

9. Lawrence STONE: «The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History» en *Past and Present*, 85 (1979), pp. 3-24.

largo alcance. Sin embargo, desde mediados de los años setenta, un número creciente de ensayos, a menudo realizados por los mismos practicantes de la historia estructural, como los libros de Le Roy Ladurie sobre Montaillou o el Carnaval de Romans, los de Duby sobre la batalla de Bouvines o *Guillermo el Mariscal*, el *Primitive Rebels* de Hobsbawm, sugerían la apertura de un nuevo estilo de investigación.

Por una parte, las nuevas maneras parecían postular un retorno a la forma narrativa de exposición. En ningún momento Stone entra a analizar en detalle lo que entiende por narración. La expresión *narrative history* le sirve, como él mismo señala, de *code-word*, etiqueta breve para reunir los rasgos a los que se oponía la historia estructural. Pues bien, los primeros ensayos de microhistoria -los de Cipolla y Ginzburg, publicados en los setenta-, los estudios sobre acontecimientos explosivos, el renovado interés por la biografía, parecían reavivar algunos de los trazos típicos de la historia narrativa decimonónica: revalorización del individuo, atención a los propósitos y las creencias de los sujetos antes que a las fuerzas anónimas de la geografía, los fenómenos de población o la coyuntura, privilegio de los métodos cualitativos sobre la cuantificación, preocupación por la calidad literaria y los poderes sugestivos de la escritura, interés por contar una historia de forma comunicable y amena.

El *revival* de la narración permitía que los libros de historia ganasen en comunicabilidad lo que quizás perdían en objetividad frente a la historia estructural, un déficit derivado quizás del excesivo cuidado por la forma literaria y los recursos retóricos y de la tendencia a generalizar a partir del estudio de individuos, sucesos restringidos o pequeñas comunidades.

Dicho de otro modo, la historia estructural ofrecía a los lectores una representación verdadera pero simplificadora del pasado, reduciéndolo a los factores objetivos y anónimos que permitían explicar los cambios de largo alcance. Como buen realista, Stone piensa que la realidad histórica es siempre más rica que la representación discursiva que pretende apresarla. Considera también que los profesionales que retornan al género narrativo se han percatado de este carácter reductor de la historia estructural. Frente a los que proclaman la vuelta a la historia tradicional, Stone aprecia positivamente los valores epistemológicos de la historia estructural. Admite también sus insuficiencias, especialmente las simplificaciones del análisis y la pérdida de comunicabilidad característica de esta forma de exposición. El horizonte de la investigación definido por Stone en su diagnóstico -aunque éste pretende exclusivamente tomar acta de una situación sin enjuiciarla- sería un tipo de representación narrativa del pasado que aunara la objetividad algo esquemática pero de alcance explicativo característica de la historia estructural, con la riqueza de detalles y la accesibilidad de los relatos de nuevo estilo.

A la postre, Stone sigue apegado a la ilusión realista. La noción de verdad como correspondencia entre el discurso del historiador y el pasado efectivamente acontecido -aunque el ajuste completo se reconozca imposible, se ahí el sesgo crítico de este realismo- y el dualismo ontológico que distingue realidad y lenguaje, ingredientes propios del credo realista, siguen presentes en su argumentación. Prueba de estas afinidades fue la airada reacción de Stone ante la crítica de la ilusión referencialista,

promovida en U.S.A. por distintas tendencias de la "postmodernidad": la teoría literaria inspirada en la deconstrucción derridiana, la antropología semiótica de Geertz y Mary Douglas y el *New Historicism* de los historiadores de la literatura encabezados por Greenblatt[10].

Estas tendencias, a las que habría que añadir las repercusiones del neopragmatismo de Richard Rorty, han favorecido, especialmente en Francia y Estados Unidos, la difusión entre filósofos e historiadores de un narrativismo de signo escéptico, situado en el extremo opuesto del narrativismo realista ejemplificado por Himmelfarb o Stone.

Desde estas posiciones escépticas se cuestiona el dualismo ontológico que separa nítidamente a la realidad del discurso. Esta puesta en duda puede tener la forma de una deconstrucción, trastocando la jerarquía fundada en la división dicotómica de la realidad y el discurso, mostrando las aporías generadas por esta oposición binaria. Es la opción de Derrida y de los críticos literarios e historiadores norteamericanos situados en su estela. Puede articularse también como una crítica a la noción de representación, al conocimiento como representación del mundo y a la filosofía como teoría del conocimiento. Es la opción de Rorty que enfatiza, en filiación con Heidegger, Wittgenstein y el pragmatismo americano, la condición del lenguaje como práctica social multiforme, organizado en múltiples juegos lingüísticos irreductibles a un referente común y emplazados en contextos históricos mudables y contingentes[11]. La crítica al dualismo realidad/discurso puede apoyarse también en la constatación pansemiótica, afín a la antropología cultural de Clifford Geertz, de que toda realidad, incluida la conducta, está organizada como un sistema de signos[12].

La puesta en solfa del mencionado dualismo lleva como corolario la afirmación de que no hay realidad externa que trascienda al discurso. La afirmación de un mundo de referentes denotados por el discurso formaría parte, en clave derridiana, de la tradición logocéntrica de la metafísica de la presencia, y arrastra las mismas indeterminaciones que ésta[13]. La invocación de un pasado objetivamente real, operación común efectuada por los historiadores cuando, por ejemplo, distinguen a la realidad social del discurso sobre ella, es una claúsula retórica que permite reforzar la capacidad persuasiva del propio discurso. Éste aparece entonces negado como discurso, como escritura y parece fundirse con la carne del pasado que relata.

En esta misma línea textualista, el género histórico se limitaría a ser una escritura construida a partir de otras escrituras que serían los documentos y otros textos de historiadores, remitidos a su vez a otras inscripciones en una interminable circulación intertextual. La condición de los relatos históricos es la de un lenguaje autorreferencial,

10. Lawrence STONE: «History and Post-Modernism» en *Past and Present*, 131 (1991), pp. 217-218. En las posteriores intervenciones del debate abierto por este artículo, Stone se mostraría menos categórico y dialogante con sus críticos; cfr. Lawrence STONE: «History and Post-Modernism III» en *Past and Present*, 135 (1992), pp. 189-194. Ultimamente ha vuelto a cargar las tintas contra los historiadores "postmodernos", a los que denomina "relativistas factuales"; cfr. Lawrence STONE: «The Future of History» en Carlos BARROS (ed.): *Historia a Debate. Tomo I. Pasado y Futuro*, Santiago de Compostela, Ed. Historia a Debate, 1995, pp. 177-190.

11. Richard RORTY: *La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 15-16.

12. Clifford GEERTZ: *La Interpretación de las Culturas*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 20.

13. «La historia y el saber, *istoría* y *episteme*, estuvieron siempre determinados (y no sólo a partir de la etimología o la filosofía) como vías oblicuas *con miras* a la reapropiación de la presencia» (Jacques DERRIDA: *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 16.

intransitivo y opaco[14].

Este textualismo, que lleva a desmarcarse de toda preocupación epistemológica y a anular la diferencia entre discurso histórico y discurso de ficción desde este punto de vista, admite, no obstante, versiones diferentes.

En primer lugar puede adoptarse el textualismo o narrativismo escéptico como un criterio puramente metodológico. No se niega la pertinencia epistemológica de los relatos históricos; simplemente se pone entre paréntesis este problema para limitarse a investigar la posición de las narraciones históricas en una tipología general de los relatos. Esta línea de trabajo, abierta por la semiótica, y más concretamente por algunos trabajos del semiólogo Julien Greimas, ha sido sumamente fructífera, conociendo importantes desarrollos en los últimos años, desde la retórica de la historia de Hayden White y Jörn Rüsen a la poética del saber histórico de Jacques Rancière[15].

En la estela de Greimas, los trabajos de estos autores mencionados componen una fecunda vía para rastrear el modo en que la verdad histórica es generada como un efecto a partir de recursos retóricos de carácter formal. Su textualismo y escepticismo son puramente una cautela de método. Existe sin embargo otra alternativa en la que el textualismo y el escepticismo respecto a la distinción entre literatura e historia se afirman de modo sustantivo, no como mera precaución de método o suspensión provisional de la creencia.

De la semiótica de Barthes[16] a la deconstrucción de Derrida se constata la incapacidad del lenguaje para representar nada más allá de sus propios límites. La escritura histórica es también una escritura que sólo se refiere a ella misma, apelando a una realidad objetiva que se muestra como su razón de ser, pero que siempre se la enuncia como postergada e inalcanzable debido a su complejidad y riqueza. Así, el pasado real se revela, no como una presencia, sino como un efecto de presencia creado por el texto.

Difundida por Paul de Mann en el ámbito de la crítica literaria norteamericana y más tarde en la historia de la literatura (Lee Patterson), la llamada *new cultural history* (Lynn Hunt, LaCapra), y la historia social (Schama, Joyce), la deconstrucción ha tenido un considerable impacto y ha contribuido a debilitar los límites entre discurso histórico

14. Cfr. Marian HOBSON: «History Traces» en *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 101-115.

15. A.J. GREIMAS y J. COURTÉS: *Introduction à l'analyse du Discours en Sciences Sociales*, Paris, Hachette, 1979; A.J. GREIMAS: *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983; Hayden WHITE: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973 (trad. cast., México, F.C.E., 1992); Hayden WHITE: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1986 (trad. cast., Barcelona, Paidós, 1993); J. RÜSEN: «Historical Narration: foundation, types, reason» en *History and Theory*, Beiheft 26 (1987), pp. 87-97; J. RÜSEN: «Rethoric and Aesthetics of History», en *History and Theory*, 29 (1990) (2), pp. 190-205 y J. RANCIERE: *Les Noms de l'Histoire. Essai de Poétique du Savoir*, Paris, Seuil, 1992.

16. Barthes, antes incluso que Greimas, inicia el análisis semiótico del discurso histórico, pero su opción "escéptica" no es simplemente metodológica sino claramente sustantiva: el hecho histórico no es más que un efecto del relato (Cfr. Roland BARTHES: «The Discourse of History» en *Comparative Criticism*, 3 (1981), pp. 3-20, p. 18. Hemos utilizado esta versión en inglés del original francés, publicado por primera vez en 1967). Por otra parte, no han faltado intérpretes que se han apoyado en los trabajos de Hayden White para derivar de ellos un escepticismo sustantivo que parece exceder a las pretensiones de este autor. Un ejemplo: F. R. ANKERSMIT, F.R.: «Historiography and Postmodernism» en *History and Theory*, 28 (1989) (2), pp. 137-153.

y discurso de ficción.[17] El ejemplo tal vez más llamativo de esta repercusión en el campo historiográfico, es *Dead Certainties* (1991) del historiador británico Simon Schama. En este texto experimental se mezcla la ficción novelesca con hechos documentados para resolver dos episodios del siglo XIX: la muerte de un general en el campo de batalla y un asesinato en Harvard en el siglo XIX. Con este trabajo parece llegarse al límite de la indiscernibilidad entre historia y literatura; es casi un *experimentum crucis* del narrativismo escéptico[18].

Sin embargo hay buenas razones que contradicen la pretensión de abolir toda demarcación epistemológica entre discurso histórico y discurso de ficción, sin quedar cogido, necesariamente, en las redes de la ilusicón realista. Al examen de esta posibilidad dedicamos el siguiente apartado.

2.La Paresia del Historiador

Por narrativismo crítico hay que entender la posición, hoy presente en algunas reflexiones sobre la escritura histórica, proclive a defender la diferencia entre los relatos históricos y las obras de ficción, enfatizando la noción de verdad como característica distintiva de los primeros. A la vez, esta tendencia rechaza las pretensiones de la ilusión realista y el concepto de verdad como correspondencia. Pueden encuadrarse en el narrativismo crítico las contribuciones, entre otros, de Roger Chartier, Paul Veyne, Paul Ricoeur o Jerzy Topolsky.

Por una parte, estos autores ponen en entredicho las pretensiones del realismo. Se insiste en que la narración es el resultado de una construcción razonada, no una réplica o contemplación del pasado[19]. En el último ensayo metodológico colectivo publicado por miembros de la más joven generación de Annales, Bernard Lepetit observa que el razonamiento histórico no es una "duplicación de lo real" sino una representación explicativa obtenida por la construcción de modelos. Los trabajos que componen este volumen enfatizan precisamente la condición experimental de la investigación histórica[20].

En una línea convergente, el importante texto de Paul Ricoeur sobre el relato histórico, subraya que éste, a pesar de su filiación con las narraciones cotidianas del

17. L. PATTERSON: «On the Margin: Postmodernism, Ironic History and Medieval Studies» en *Speculum*, 65 (1990) (1), pp. 87-109; Lynn HUNT: «Introduction: History, Culture and Text», en J. APPLEBY, L. HUNT and M. JACOB: *Telling Truth about History*, New York, Norton, 1994; Dominick LACAPRA: «Intelectual History and Its Ways» en *American Historical Review*, 97 (1992), 2, pp. 425-439; Patrick JOYCE: «History and Post-Modernism» (I), en *Past and Present*, 133 (1991), p. 9.

18. El texto de Simon SCHAMA: *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*, New York, A. Knopf, 1991 (trad. cast., Barcelona, Anagrama, 1994), ha sido presentado a veces -v.g. por Lawrence Stone- como el máximo ejemplo de la disolución postmoderna de la diferencia entre relato histórico y relato de ficción. No obstante, esta interpretación habría que matizarla si se atiende a las cautelas de Schama para enfatizar el carácter de investigación que atribuye a su libro. Al respecto, cfr. Cushing STROUT: «Border Crossings: History, fiction and Dead Certainties» en *History and Theory*, 31 (1992), 2, pp. 153-162.

19. Roger CHARTIER: *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre Práctica y Representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 42-43 y 79. Cfr. también Roger CHARTIER: «Narración y Verdad» en *El País. Temas de Nuestra Época*, nº 289, 29 de julio de 1993, pp. 3-4 y Roger CHARTIER: «L'Histoire Aujourd'hui: doutes, défis, propositions» en Carlos BARROS (ed.): *Historia a Debate. Tomo I. Pasado y Futuro*, Santiago de Compostela, Ed. Historia a Debate, 1995, pp. 119-130.

20. Bernard LE PETIT, op. cit., pp. 11-13.

sentido común, introduce un corte epistemológico que se traduce precisamente por el carácter construido y no simplemente dado de sus objetos[21]. Por último, algunos historiadores procedentes del ámbito marxista más dispuestos actualmente a aceptar la condición narrativa de la historiografía, tienden a defender también que los relatos históricos pertenecen al orden de la construcción más que el de la contemplación. Así, el polaco Jerzy Topolsky distingue la noción de verdad como correspondencia y la noción de verdad global[22].

El otro atributo del realismo, la división dicotómica entre lenguaje y realidad, tampoco queda bien parada entre los narrativistas críticos. Estos admiten que los comportamientos, incluso los aparentemente más automáticos y próximos a lo biológico, como muestran los antropólogos, están mediados simbólicamente[23]. Frente a la separación clásica entre lo real, identificado con la estructura social, demográfica y económica, por una parte y lo ideológico por otra, identificado con el discurso, los últimos historiadores de Annales subrayan la condición inextricablemente discursiva y no discursiva, de la realidad[24]. Los filósofos hermenéuticos, por su parte, con Gadamer y Ricoeur en primera línea, no dejan de afirmar que la experiencia del mundo es ante todo una experiencia lingüística, sin lugar a la transparencia, de ahí la necesidad de interpretar. A la vez, y frente a los deconstruccionistas, perciben esta lingüisticidad, no como pura opacidad y dispersión del significado sino como apertura del Ser y recolección del sentido[25].

Oponiéndose por tanto al escepticismo, los narrativistas críticos niegan que la realidad investigada por el historiador se agote en el discurso. Retomando una distinción debida a Foucault, Chartier recuerda que junto a las prácticas discursivas coexisten prácticas no discursivas, relacionadas con las primeras, pero cuyas reglas no obedecen al modelo lingüístico[26]. ¿En qué sentido, por ejemplo, los indicadores demográficos de los nacimientos, las defunciones o la edad del matrimonio pueden reducirse a pura textualidad?. ¿No será más bien, como señala Gabrielle Spiegel[27], que un mismo documento puede ser leído de modo constatativo -como si nos informara sobre hechos no discursivos- y de modo performativo -analizándolo como una práctica discursiva que se atiene a ciertas reglas?.

A la equiparación de relato histórico y fábula, a la negación escéptica de toda

21. Paul RICOEUR, op. cit., pp. 295-298.

22. Jerzy TOPOLSKY: «El Relato Histórico y las Condiciones de su Validez» en A. AL-AZMEH, M. ARKOUN, et Al.: *Historia y Diversidad de las Culturas*, Barcelona, Ed. del Serbal, UNESCO, 1984, pp. 157-161 y Jerzy TOPOLSKY: «Towards an integrated model of historical explanation» en *History and Theory*, 30 (1991), 3, pp. 324-338. En una línea próxima se sitúa la distinción de Todorov entre "verdad de adecuación" y "verdad de revelación" (cfr. Tzvetan TODOROV: «Ficción y Realidad» en *Las Morales de la Historia*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 119-144).

23. Sobre la construcción de la realidad a partir de principios narrativos, cfr. Bruner, J.:«The Narrative Construction of Reality», en *Critical Inquiry*, 18 (1991) (1), pp. 1-21.

24. Roger CHARTIER: *El Mundo..*, op. cit., p. 73.

25. Sobre las diferencias entre hermenéutica y deconstrucción, cfr. Mariano PEÑALVER: «Gadamer y Derrida: de la recolección a la diseminación de la verdad» en *Er. Revista de Filosofía*, 3 (1985), pp. 7-20.

26. Roger CHARTIER: «Foucault et les Historiens», ponencia presentada en el *Colloque "Écrire, Diffuser, Traduire. Foucault Dix Ans Après"*, 16-17 Déc. 1994, Université Denis-Diderot, Paris VII.

27. Gabrielle M. SPIEGEL: «History and Post-Modernism IV» en *Past and Present*, 135 (1993), p. 201. Sobre la relación entre relato histórico y relato de ficción, es esclarecedor el trabajo de la misma Gabrielle M. SPIEGEL: «History and Fiction: A Note» (ejemplar mecanografiado, inédito de una Conferencia pronunciada en la Universidad de La Laguna, en 1995, 13 pp. Cortesía del profesor Miguel Angel Cabrera).

realidad extratextual del pasado se opone la propia resistencia de éste. Esta alteridad, esta resistencia de lo acontecido respecto a las construcciones narrativas del historiador se revela, no en una supuesta riqueza inagotable de la realidad, como pensaba el realismo, sino en los límites a los que ha de someterse la espontaneidad creadora, la imaginación del historiador.

Estos límites tienen que ver con el carácter recibido y no inventado de los documentos[28]. El historiador no puede producir a voluntad los documentos que necesita; de lo contrario nos encontramos con la falsificación, cuyas estrategias han sido últimamente objeto de atento interés, justamente porque, *a contrario*, revelan la condición epistemológica de los relatos históricos[29].

En segundo lugar, la fabricación del objeto implicada en la elaboración de narrativas históricas no es arbitraria ni depende de la libre imaginación del investigador. Éste debe acreditar lo que dice ateniéndose a las normas del oficio, reglas que afectan a todo un conjunto de operaciones cognoscitivas: construcción y tratamiento de los datos, producción de hipótesis, crítica y validación de los resultados, adecuación de la interpretación propuesta y el objeto construido. Estas restricciones conforman un régimen de verdad, y no se encuentran en el campo de la ficción literaria[30].

Hay una cierta epistemología convencionalista en las propuestas del narrativismo crítico; la verdad histórica no es la correspondencia del relato con la realidad; es una construcción sometida a convenciones que se consideran intersubjetivamente válidas. Entre estas convenciones se incluyen los procedimientos de validación, los criterios que permiten probar la verdad de lo enunciado en el relato.

Roto el concepto de verdad-correspondencia, buena parte de la tarea actual de la epistemología realizada por los historiadores consiste precisamente en definir una "retórica demostrativa"[31] cuyas fórmulas no se limitan ya a la simple verificación o falsación empírica fundada en la crítica de fuentes. Tienden a difundirse los criterios de signo holista, como la reflexividad crítica de los conceptos utilizados, la plausibilidad de la trama, la coherencia interna entre la interpretación propuesta y los indicios empleados, la coherencia externa con los conocimientos aceptados por la comunidad científica, la capacidad explicativa de la propuesta, su reproducibilidad[32].

Como se ha podido comprobar, las propuestas del narrativismo crítico parecen resolver adecuadamente las paradojas del realismo y del textualismo escéptico. El énfasis se pone en los límites impuestos a la libre imaginación del historiador: la resistencia del documento a sus operaciones y el control ejercido sobre ellas por las normas de la comunidad científica. A la postre, se evita simultáneamente el

28. Roger CHARTIER: «Narración y Verdad», op. cit., p. 4 y José C. BERMEJO: *Entre Historia..*, op. cit., pp. 208-209.
29. Cfr. Anthony GRAFTON: *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990 y Julio CARO BAROJA: *Las Falsificaciones de la Historia (en relación con España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
30. Cfr. Roger CHARTIER: *El Mundo..*, op. cit., p. 78 y «Narración y Verdad..», op cit., pp. 3-4; Jerzy TOPOLSKY: «El Relato Histórico..», op. cit., pp. 148 y 154.
31. Bernard LEPETIT: «Le présent de l'histoire» en *Les Formes de l'Experience*, op. cit., p. 273.
32. Cfr. Roger CHARTIER: *El Mundo..*, op. cit., pp. 79-80; Jerzy TOPOLSKKY: «El relato Histórico..», op. cit., pp. 160-161 y Paul RICOEUR, op. cit., pp. 295-298.

dogmatismo de la verdad-correspondencia y el escepticismo que asimila historia y fábula, recurriendo a la opción de una epistemología convencionalista. Esta alternativa, aunque puede impedir el desfondamiento de la historia como disciplina, no satisface adecuadamente las dudas acerca de la condición del relato histórico como discurso de la acción, discurso ético y político, más próximo a las exigencias de la razón práctica que a las de la razón teórica.

En efecto, ¿dónde reside la fuerza de las convenciones invocadas por los narrativistas críticos?; ¿qué es lo que hace que el historiador se atenga a ellas y las considere vinculantes?; ¿por qué los relatos históricos poseen o pretenden poseer determinados efectos sobre sus auditorios, sobre sus vidas, su acción política colectiva, su existencia moral?.

Estos problemas no son afrontables desde el convencionalismo epistemológico sino desde la ética y la filosofía política.

En primer lugar, la adhesión del historiador a ciertas normas del oficio, ciertos procedimientos de documentación y crítica de fuentes, de investigación, de verificación, dependen de un compromiso moral, de la obligación de decir la verdad. Autores como Georges Duby, Gabrielle Spiegel, Michel Foucault o Michel de Certeau, entre otros, han señalado esta dependencia de la epistemología respecto a la ética en el trabajo del historiador[33].

El deber de decir la verdad, la asunción del *dictum* del historiador como un *dictum* verdadero, emparenta a la historiografía con una práctica discursiva que se gesta en la Antigüedad grecorromana y cuya genealogía trazó Foucault en sus últimas intervenciones[34]. Se trata de la *paresia*, un modo de decir que es a la vez una actitud moral y un procedimiento técnico para transmitir el discurso verdadero. La *paresia* implica la obligación de decirlo todo, la franqueza, la libertad y la apertura para decir lo que hay que decir.

En un sentido, la *paresia* se oponía a la retórica; en ésta, la persuasión se situaba por encima de la verdad; se trataba de un discurso movido por el interés en sacar provecho del auditorio al que se dirigía. En aquélla, sin embargo, se excluía el interés propio; transmitía un discurso verdadero con efectos liberatorios, porque permitía al receptor llegar a ser dueño de sí mismo. Por otro lado, en la *paresia*, lo que se decía tenía que poderse deducir de la forma en que vivía el propio emisor; implicaba un pacto, una concordancia entre el sujeto de la enunciación y su conducta.

En otro sentido, la *paresia* no excluía necesariamente la retórica, sino que podía servirse de los recursos de ésta para facilitar la recepción de lo dicho. Esto concordaba con la posición que ocupaba el relato histórico en la Antigüedad helenística y romana. La historia era una forma retórica por excelencia, que pretendía formar al ciudadano

33. Georges DUBY: *Diálogos sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, Madrid, Alianza Universidad, 1988, pp. 52 y 163; Gabrielle SPIEGEL: «History and Postmodernism», op. cit., p. 196; Michel FOUCAULT: «A propos des faiseurs d'histoires. Propos recueillis par Didier Eribon» en *Libération*, 21 Janvier 1983, p. 22 y Michel de CERTEAU: *L'Écriture de L'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 100-101.

34. Michel FOUCAULT: «El Concepto de Paresia» en *Hermenéutica del Sujeto*, Madrid, Ed. La Piqueta, 1994, pp. 97-103.

o al hombre político mediante *exempla* diestramente presentados. Pero a la vez era un relato regido por la exigencia de verdad; se afirmaba como *lux veritatis*, como señalaba Cicerón[35].

De este modo, en un narrativismo que se puede calificar de pragmático, implicado en reflexiones como las de Foucault o Certeau, el relato histórico se apoya en los requisitos éticos de la *paresia* y, a la vez, pretende inducir en el auditorio ciertos efectos prácticos sobre las vidas de sus receptores. Aquí es pertinente la utilización de recursos retóricos, la condición de la historia como ficción que produce efectos de verdad. No hay pues contradicción entre la construcción epistemológicamente armada del discurso histórico y su fabricación retórica como discurso con intenciones pragmáticas.

Conclusión

El problema planteado al comienzo de este trabajo sobre la asimilación o la distancia entre relato histórico y relato de ficción, no tiene respuesta unívoca. Al recorrer todo el teatro de las interpretaciones en liza, no se han buscado las cómodas soluciones del eclecticismo o la vía media, una vez amagados los extremos. En esta aproximación "polifilosófica", usando una expresión de Bachelard, no todas las opciones valen lo mismo aunque todas ilustren. La tensión entre el realismo más o menos *naif* y el textualismo escéptico, ambos en los extremos opuestos del tablero, enseña a establecer los límites de la partida sin dibujar por ello un camino intermedio de fácil acceso. El narrativismo crítico permite salvar los bártulos epistemológicos de la historia como disciplina, pero no la fuerza de su verdad en nuestras sociedades. Su opción convencionalista tranquiliza, pero es un pensamiento demasiado débil, frágil barquilla ante aquellos que, por ejemplo, niegan la existencia de los campos de exterminio y ahogan así la voz de los supervivientes.

Se impone una cuarta vía, la del narrativismo pragmático. Pero este itinerario, en buena medida aún por explorar, no da seguridades al historiador, hombre a la vez de la *paresia* y de la retórica. Lo conduce de la epistemología a la ética y a la política, de las garantías del método a las incertidumbres de un estilo de vivir que no oculta la verdad de lo intolerable pero que carece de senderos ya trillados.

35. Cfr. François HARTOG: «L'Art du Récit Historique», op. cit., pp. 188-189.

EL TEXTO MEDIEVAL COMO PROBLEMA

ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Si el objeto de la ciencia filológica es la exégesis textual, deberíamos reflexionar acerca de qué cosa sea el texto, en concreto, el texto medieval. Es un lugar común que, desde sus orígenes, la labor de revisión y fijación de los textos convierten la filología en una auténtica crítica textual que a la vez "interpreta" los textos antiguos, considerados sagrados, desde el estadio más antiguo de la literatura sánscrita (siglos IV-VI a. C.)[1], así como en la etapa de los filólogos de Alejandría[2] hasta el periodo medieval, en que se recrudece la controversia lengua oral/lengua escrita (o lo que es lo mismo corrupción/fijación), puesto que la valoración de las fuentes escritas (*auctoritas*) se convierte en sinónimo de sabiduría.

En el periodo medieval[3], es el *scriptorium* el lugar de una labor consistente en copiar, pasando la cultura a ser patrimonio de los grandes centros monacales hasta el siglo XIII, en que se produce la denominada "secularización de las artes del libro"[4], cuando se produce el desplazamiento de la cultura hacia los medios laicos, las cortes y las Universidades. Una frase de P. Maas resume el espíritu con que se ejerce la filología: "L'attività filologica dei secoli IX-XV consistè prevalentemente nel trascrivere, raccogliere, sunteggiare"[5].

Desde el siglo XIX, las distintas definiciones relacionan la tarea filológica con el texto literario y con el apoyo al texto escrito, como herencia de la filología humanista que la convirtió en una actividad del saber humano, hasta el punto de que el texto deviene en una visión del mundo, como verdadero antecedente de la poética de lo imaginario, definida en una acertada frase de C. Segre: "Cada texto es la voz de un mundo lejano que intentamos reconstruir"[6].

La expresión "crítica textual", acuñada por John Scott Porter a mediados del XIX,

1. Una reflexión del texto conduce irrevocablemente al uso de este concepto, un tanto peligroso de usar si se realiza una panorámica por la bibliografía. Como síntesis, puede valer la pregunta que L. RENZI se hace: "che cosa vuol dire *filologia*?: L'uso che si fa di questo termine non è univoco", *Nuova Introduzione alla Filologia romanza*, Bologna, 1994, p. 16.

2. No olvidemos que la necesidad del nacimiento de las Bibliotecas responde a la fijación de los textos por escrito. Sobre la Biblioteca de Alejandría y sus filólogos, cf. H. ESCOLAR SOBRINO: *Historia de las Bibliotecas*, Madrid, 1987; A. MILLARES CARLO: *Introducción a la historia del libro y de las Bibliotecas*, Madrid, 1993, pp. 227-235. Sobre la labor de los editores en la misma, J. M. FRADEJAS RUEDA: *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, 1991, pp. 13-15. También el clásico estudio de L. D. REYNOLDS-N. G. WILSON: *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova, 1987, 3ª ed., aunque sólo trata de la tradición clásica.

3. Entendemos por esta expresión lo que I. RUIZ DE LA PEÑA: "el estudio de esa época, de acuerdo con lo que es ya práctica comúnmente admitida, corresponde plenamente a la esfera de intereses del medievalista como condición indispensable para poder adentrarse con seguridad en el conocimiento del período en el que se desenvuelve su labor docente e investigadora", *Introducción al estudio de la Edad Media*, Madrid, 1984, p. 68.

4. MILLARES, p. 58.

5. P. MAAS: "Sorti della Letteratura antica a Bizancio", incluido en G. PASQUALI: *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, 1988 (reprod. de la ed. de Firenze, 1952; 1ª ed., 1934). Appendici III, p. 490.

6. *Semiótica filológica. (Texto y Modelos culturales)*, Murcia, 1990 (orig. italiano de 1979), p. 16. Para SEGRE no es conveniente fusionar el denominado "texto" con el "discurso", siguiendo la terminología de Harris, para referirse, con éste último, al texto oral, frente al texto, que es el discurso escrito, cf. *Principios*, pp. 37 [4] y 368.

ha sido la forma más asentada en la crítica (D'Arco Silvio Avalle, A. Roncaglia, o H. Fränkel), aunque ha sufrido el furor terminológico, propio de las humanidades, que ha generado un nutrido grupo de sinónimos; así la "crítica verbal" de L. Havet, la "ecdótica" del benedictino Dom Henry Quentin, la "textología" de B. Tomachevski o el "análisis textual" de A. Dearing, sirven para designar aproximadamente una misma actividad y persiguen un mismo fin: la búsqueda de la "verdad" del texto, la auténtica lectura, la *constitutio textus*[7].

Acotada la misión de la filología así entendida, como depuración y reconstrucción de textos de naturaleza literaria[8], tal como afirma F. Bambrilla Ageno, "La critica del testo è insieme dei mezzi che servono a restituire il testo originale di un'opera letteraria"[9], la atención se desplaza hacia la acotación del término "texto", cuya problemática para la etapa medieval se recrudece.

La literatura medieval se nos ha transmitido gracias a los manuscritos. El análisis detenido de éstos nos conduce a un mayor conocimiento de la técnica de su configuración en los *scriptoria*, a la vez que nos acerca a la figura del copista, transmisor al que debemos el milagro de los textos.

No queremos entrar a revisar aspectos de la producción material de los textos, lo que se ha denominado genéricamente el ante-texto o historia externa del texto[10]. Es evidente que un texto es el resultado de un proceso material y que supone la última fase de este proceso, aun cuando sólo sea un esbozo, como sucede, por ejemplo, con algunos manuscritos idiógrafos o con apresuradas anotaciones recogidas directamente de la tradición oral. Pero como afirma Segre, en estos casos debemos también hablar de textos: "Cada borrador o primera copia es, desde el punto de vista lingüístico, un texto coherente"[11].

7. J. SCOTT PORTER la propuso en *Principles of Textual Criticism with their Application to the 'Old' and 'New Testaments'*, London-Belfast, 1848. AVALLE, D'A. S.: *Principi di critica testuale*, Padova, 1978, 2ª ed., pp. VII y 21; RONCAGLIA, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, 1975; H: FRÄNKEL: *Testo critico e critica del testo*, Firenze, 1983, 2ª ed., que es la traducción del original alemán *Einleitung zur Kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen, 1964. Sin duda el término más extendido y comúnmente asimilado -aunque no siempre, cf. RONCAGLIA, p. 26- al del crítica del texto es el de ecdótica; así sucede en A. DEL MONTE: "La finalità della critica del testo o, per adottare il termine del filologo francese Dom Henry Quentin (...) ecdotica, è la restituzione di un testo alla forma quanto più vicina possibile a quella originale dell'autore", *Elementi di Ecdotica*, Milano, 1987, p. 1.

8. No todos los autores están de acuerdo en admitir esta condición del texto; así, por ejemplo, pueden ilustrar en este sentido las palabras de R. CANO: "Más allá de lo que sea "literariedad", y de lo difícil de trazar fronteras entre textos "literarios" y "no literarios" (en especial, en la época medieval), no parece, pues, que haya en principio relación de necesidad entre Filología y texto literario", *Análisis filológico de textos*, Madrid, 1991, p. 22; o A. RONCAGLIA, para el que la labor filológica es extensible a cualquier texto: "per venir correttamente utilizzato, qualsiasi testo (religioso o filosofico, scientifico o giuridico, storico o letterario) deve preliminarmente essere reso accesibile nella sua forma autentica", *ob. cit.*, p. 27. Contundente es la propuesta de E. RUIZ, para la que es objeto de la Filología "cualquier expresión fijada por escrito", "Crítica textual. Edición de textos", en J. M. DÍEZ BORQUE (coord.): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, 1985, pp. 67-120; p. 67; o L. RENZI, para el que la actividad filológica debe ocuparse de la relevancia lingüística de las manifestaciones literarias, entendiendo éstas como "tutte le produzioni scritte, non solo quelle di rilevanza artistica", en *Nuova introduzione*, p. 16. A. BLECUA generaliza "en cuanto el mensaje oral se fija en la escritura se convierte en un texto", dice en su *Manual de crítica textual*, Madrid, 1983, p. 17; idéntica es la idea en DEL MONTE, *ob. cit.*, p. 2.

9. *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, 1984, Seconda edizione riveduta e ampliata, p. 3

10. La expresión ante-texto es comúnmente usada. Puede leerse en Lotman, también en C. SEGRE: "El conjunto de los materiales que preceden a la redacción definitiva ha sido llamado (...) el ante-texto", *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, 1985, p. 87. El concepto, asimismo en J. Bellemin-Noël, M. Corti y B. Basile, [105]. DEL MONTE, *ob. cit.*, p. 36.

11. SEGRE, *Principios*, p. 87.

Sí en cambio, nos interesa aproximarnos al texto medieval, para lo cual es imprescindible atender a la labor de los copistas y su posición ante el manuscrito. A. Blecua advierte que "en general, los copistas medievales no sintieron demasiado escrúpulo ante los textos en lengua vulgar. Alteran cuanto les parece oportuno según el espacio y el tiempo en que viven. No se conforman con la corrección de algún pasaje dañado de su modelo y suprimen, añaden y modifican de acuerdo con sus ideas lingüísticas, religiosas, morales, políticas o literarias"[12].

Para entender la actitud del copista medieval y su actividad como una *emendatio*, es necesario penetrar en la figura culta y versada de estos protagonistas de la transmisión literaria, como Guiot de Provins en el caso de las obras de Chrétien de Troyes; también reflexionar sobre los errores que pudieron producir, base de la crítica de las variantes, que a veces han conducido a confusiones terminológicas de envergadura[13].

Desde los inicios de R. Jakobson en el formalismo ruso y, posteriormente, en la Escuela de Praga, se ha asentado la idea de que la obra literaria es una estructura funcional, un sistema[14]. Las voces críticas que han puntualizado o han tratado de corregir aspectos de la definición jakobsoniana de lengua literaria como función poética predominante no invalidan, no obstante, que el texto sea una estructura. El encuadre del mensaje literario dentro de una teoría de la comunicación ha producido notables enriquecimientos de perspectivas que van desde la consideración del contexto pragmático y recepcionista, que definitivamente alzaban su reclamo de las figuras del emisor y receptor (en el caso de la segunda escuela), o la interpretación hermenéutica que hace del texto una sucesión de signos gráficos y considera la figura del codificador imprescindible, hasta la interpretación semiótica, que enmarca la estructura del texto en el gran sistema sígnico universal y que lleva a la consideración de la cultura en su

12. BLECUA, *ob. cit.*, p. 163. Un ejemplo práctico de esta acitud en M . DE RIQUER: "La influencia de la transmisión manuscrita en la estructura de las obras literarias medievales", reproducido en *Anthropos*, Suplementos 12, 1989, pp. 22-25, original de 1971.

13. Un caso palpable es el que explica M. DE RIQUER en "'La aventure', el 'lai' y el 'conte' en María de Francia", *Filologia Romanza*, 2, 1955, pp. 1-19. (reproducido en *Anthropos*, Suplementos 12, 1989, pp. 33-41) en relación a la misma denominación del género que escribió Marie de France.

14. las Tesis de 1929, redactadas en Praga por B. TRNKA y otros, acotaron el estudio literario del extra-literario, abundando en la descripción sincrónica de la lengua poética como acto de habla, una de cuyas propiedades es la de "acentuar un elemento de conflicto y deformación", adhiriéndose así a la consideración de la lengua poética (o lo que es lo mismo, literaria) como desvío. No olvidemos que fue un formalista ruso V. ŅKLOVSKI, quien elabora el concepto de "extrañamiento", insistiendo en la idea del lenguaje usual como lengua automatizada (cf. V. ŅKLOVSKI, V.: "El arte como artificio", en T. TODOROV (ed.): *Théorie de la Littérature*, Paris, 1965, pp. 68-69. El artículo, auténtico manifiesto de los albores del movimiento formalista, es de 1917); o en otro formalista J. TINIANOV para el que "el hecho artístico no existe sin la deformación impuesta por el factor constructivo" (son palabras de F. ABAD: "Crítica contemporánea: Formalismos", en J. M. DÍEZ BORQUE: *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, 1985, pp. 553-600.; p. 564). Finalmente, fueron R. JAKOBSON Y J. MUKAŃOVSKI los encargados de la redacción de la tesis 3 c, donde se afirma que "La obra poética es una estructura funcional, y sus diferentes elementos no pueden comprenderse fuera de su relación con el conjunto", B. TRNKA et alii: "Las Tesis de 1929", en *El círculo de Praga*, Barcelona, 1980, 2ª ed., pp. 46-48. Para la noción de "desvío", cf. J. M. POZUELO YVANCOS: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, 1988, pp. 18-39. La noción de "sistema" es más del gusto de C. Segre que con la definición "Un texto es una estructura lingüística que realiza un sistema", destaca el sistema lingüístico propio de cada hablante (él habla de los copistas, concretamente), que entra en contacto con el del propio texto, produciéndose un "diasistema", esto es, sistemas en competencia, esto es, la *emendatio*; la estructura, en definitiva, es una de las posibles realizaciones del sistema, una posibilidad que el sistema oferta, *Principios*, pp. 52 y 383. La descripción del diasistema es gráficamente D=S1 (sistema del texto)+ S2 (sistema del copista); sobre esta fórmula pueden ir añadiéndose copistas (S3, S4...) de lo que resulta D= (S1+S2)+S3, y así sucesivamente.

totalidad como un gran texto, tratando no de invalidar la función poética, primeramente llamada estética y posteriormente "la dominante", y que Jakobson definió como: "la orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la FUNCIÓN POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz -sigue diciendo Jakobson- fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio"[15]. Más tarde añade: "La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"[16], con lo que destacó el autor el principio diferenciador de la lengua común, que selecciona (eje de selección) entre los diferentes elementos lingüísticos y la lengua literaria, que se destaca por la combinatoria de estos elementos (eje de combinación), esto es, las relaciones sintagmáticas del texto. Todos los elementos están en relación dentro del texto.

Otros de los flancos para completar este principio, no discutido como tal, es la amplitud de miras con que autores modernos ven el texto trascendiendo la lingüística de la frase, e implicando en su definición al contexto[17].

Cómo, entonces, podemos conjugar lo que el texto es -según la teoría de la comunicación y aprovechando sus avances, muy nutridos en las últimas décadas, de los que estas páginas sólo pueden hacerse eco aproximado- con lo que es un texto medieval, en su dimensión material, pero también lingüística.

Sabemos, por Segre, que el llamado texto medieval es un concepto-límite, porque así denominamos a un producto sometido a una cadena de producción textual que desemboca en el concepto clave de "variantes". Por tanto, si texto casi es sinónimo de códice para el medievo, ¿cómo podemos entender su "estructura"? Los errores de los copistas medievales, que L. D. Reynolds y N. G. Wilson sistematizaron, se deben a un buen número de causas, entre las que se incluye: "una categoria di errori che deriva da una consapevole attività del copista. (...) i lettori dell'antichitè e del Medioevo cercavano di emendare i passi che trovavano difficili o corrotti e i loro tentativi furono

15. "Lingüística y Poética", en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, 1981, 2ª ed., pp. 347-395.; p. 347. B. TOMACHEVSKI había empleado casi los mismos términos: "La expresión es parte imprescindible de la comunicación que en ella se contiene. Este acentuado interés por la expresión se llama orientación [ustanovka] sobre la expresión. En la recepción de este lenguaje, sin querer percibimos la expresión, es decir, prestamos atención a las palabras que forman parte de la expresión y a su recíproca distribución. En cierto modo, la expresión se convierte en un fin en sí misma", *Teoría de la literatura*, Madrid, 1982, prólogo de F.Lázaro Carreter (orig. de 1928), p. 22.

16. "Lingüística y Poética", p. 360.

17. En este sentido, la isotopía de Greimas, es decir, la manifestación de determinados semas en el conjunto de sememas que constituyen un texto, establece una visión del texto como conjunto jerárquico de significaciones y como un proyecto de lectura (aunque no exento de críticas, a su vez, como las del subjetivismo que ello implica), pero extiende el marco de acción hacia la semántica, aspecto que los estructuralistas echan en falta en los formalistas rusos. En esta misma dirección apuntan I. LOTMAN y B.USPENSKIJ (Escuela de Tartu), que conciben la lengua literaria como un sistema modalizante secundario y que, en consecuencia, es creador de mundos; o Van DIJK, que plantea una gramática textual literaria incluida en la gramática textual general, aunque no normativizada, en lo que atañe al lenguaje literario como lenguaje específico dentro del lenguaje, diferente del uso estándar, pero describible gramaticalmente.

tavolta mal condotti o male impostati (...) Tali correzioni difettose si definiscono spesso interpolazioni, anche se il termine non è del tutto appropiato"[18].

La respuesta de Segre, es por el momento, un punto de partida grato; porque se trata de no invalidar nuestro objeto de estudio a un área marginal de "fenómeno extraño" o "diferente" del resto de las producciones literarias. Los *diasistemas* nos explican qué sucede en la particular estructuración de un texto medieval y lo salva, a su vez, del exilio histórico o del abuso anacrónico.

Ahora bien, si esto es así ¿nos son útiles las ediciones críticas? Las propuestas de Lachmann, a partir de la *recensio* de todos los testimonios, nos encamina hacia la reconstrucción del arquetipo, cuya aproximación al texto original es una utopía admitida, aunque debemos convivir con ello. Bédier nos proporcionaba un método hoy anticuado, pero que perseguía, en definitiva el mismo espíritu "recuperador" del texto verdadero, el *codex optimus*, que aún hoy mantiene defensores. Más tarde, se han matizado aspectos, con enmiendas como las de P. Maas, Pasquali, o el mismo Segre con su teoría de los "diasistemas estilísticos". Con esta perspectiva nueva, no sólo pueden considerarse los errores la base de la relación genética entre manuscritos, sino el hecho mismo de que el diasistema implica sistemas estilísticos diferentes en contacto dentro de un mismo texto: "Cuando no se reconocían derechos de autor, cuando el disfrute del trabajo literario de otros era lícito, más bien loable, dentro de la ideología de la *auctoritas*, cuando la vitalidad de la obra se realizaba como una representación de la misma siempre refrescada, se puede entender por qué la tradición de los textos vulgares resulte tan azarosa"[19].

Finalmente, a la luz de este apresurado repaso por la configuración del texto medieval, debemos asentar la consideración del mismo. Porque, por un lado, la edición crítica hace que establezcamos buenas y malas lecturas, que persigamos la caza de la fijación textual definitiva y que los manuscritos adquieran la forma de libro, que puede despistar acerca de su naturaleza.

Pero no conviene olvidar cuestiones, como las que plantea B. Cerquiglini, de que ni siquiera el concepto mismo de autor es idea medieval; que el concepto "texto" está mal empleado para cada manuscrito, que es una versión de cada texto: "L'oeuvre médiévale de langue romane illustre clairement la spécifité de l'écrit manuscrit, et plus généralement de la culture scribale. (...) Les notions d'originalité, d'imitation, de plagiat dans une telle culture prennent un tout autre sens que dans la culture de l'imprimée (et notons, par ailleurs, qu'elles n'ont aucun sens dans une culture orale où l'oeuvre est anotiation absolue). Toujours ouverte, et comme inachevée, l'oeuvre copiée à la main, manipulée, est appel à l'intervention, à la glose, au commentaire"[20].

En esta perspectiva, podemos orientarnos para situar en su justo lugar nuestro "horizon d'attente", por el que según Jauss nuestra lectura de los textos no está exenta de prejuicios que devienen históricos, puesto que se van atesorando (es su historia de las recepciones que se convierte en historia de la literatura). En este sentido, su

18. REYNOLDS-WILSON, *ob. cit.*, pp. 242-243.
19. SEGRE, *Semiótica*, p. 57.
20. B. CERQUIGLINI: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, 1989, p. 58.

reconstrucción del horizonte de expectativas para el *Roman de Renart* consiste en delimitar en qué consistía la obra para el lector del medievo[21]. También, dentro de la Escuela de Constanza, W. Iser se pregunta acerca de cómo el texto adquiere significación para el lector, sin olvidar nuevamente la estructura: "En lo que atañe a la estructura del texto, se debe partir de que todo texto literario presenta una relación dotada de perspectiva sobre el mundo, que ha sido proyectada por su autor. El texto no copia el mundo dado como tal, sino que constituye un mundo con el material de aquello que se encuentra ante él. En la manera de realizar esta constitución se manifiesta la perspectiva del autor. Si la extrañeza gradual de aquel mundo, proyectado por el texto, debe ser captada, para ello resulta necesaria una estructura que posibilite al lector realizar las perspectivas propuestas"[22].

Por tanto, debemos conocer estas realidades, situarnos en la problemática del "texto medieval" desde su génesis, partiendo de los procesos de producción material, sin olvidar cada elemento que interviene en el proceso comunicativo, tratando, por tanto, a los copistas, a los *auctoritas*, al "autor" en su justa medida, hasta su aterrizaje en nuestra particular visión de la estética literaria, sólo como referente de un fenómeno que sencillamente no coincide. Porque como dice Cerquiglini "L'oeuvre littéraire, au Moyen Age, est une variable"[23], y por tanto el texto medieval es un texto virtual.

21. H. R. JAUSS: *Pour une hermenéutique littéraire*, Paris, 1988, pp. 423-428.
22. W. ISER: *El acto de leer*, Madrid, 1987 (orig. de 1976), p. 65.
23. CERQUIGLINI, *ob. cit.*, p. 57.

Comunicaciones

RETÓRICA DARVINISTA EN *JUDE THE OBSCURE*

MAURICIO D. AGUILERA LINDE
UNIVERSIDAD DE GRANADA

No pretendo avanzar nada nuevo si afirmo que en Thomas Hardy las leyes del dominio natural, sistematizadas por Darwin y popularizadas por Spencer, aparecen delineadas en *Jude the Obscure* (1896); nítidamente dibujadas en cada uno de los conflictos que envuelven a sus personajes en luchas contra elementos fantasmagóricos; ajenos aquellos a una lógica, de la que el propio creador sólo pudo entrever su arbitrariedad y ausencia de causalidad. Ahora bien, a pesar de su incapacidad para entender la misma, Hardy dejó una vasta producción en la que el conflicto entre personajes no es el fruto de un azar en mayúsculas -"Hap"- sino el resultado de unos principios ordenados de acuerdo con el axioma de la "supervivencia del más apto". En *Jude* la tragedia de los protagonistas sólo es la resulta del vano intento de substituir el dominio de los fuertes por el de los más débiles. Éste es en última instancia el error básico de Jude y Sue: creer que, aun siendo débiles, pueden salir victoriosos -o al menos ilesos- del choque de fuerzas; pensar que pueden ser artífices de un subsistema que niegue el principio axiomático y que, por tanto, pueden escapar intactos del juego de antagonismos. Jude y Sue son, por consiguiente, víctimas en más de un sentido. En primer lugar, son naturalmente débiles y, por ende, se encuentran socialmente indefensos; en segundo lugar, su victimización resulta aún más patética cuando al primer factor añadimos su inocente credulidad al pretender eludir el macrosistema social basado en el dominio del más apto, anteponiendo una relación interpersonal fundada en la igualdad de los sexos. No es, pues, sorprendente que el título original fuese precisamente *The Simpletons*. El problema que Hardy quiere dramatizar no es la derrota de los débiles en el caleidoscopio de infinitas relaciones sociales -tal había sido el experimento en *Tess*- sino la imposibilidad de transformar el juego, la insensatez de atreverse a modificarlo. Como el propio autor apuntó, la idea seminal del libro no era otra sino la de dramatizar los conflictos de un joven de clase baja que ve sus sueños académicos truncados cuando le es denegada la solicitud de ingresar en la universidad de Oxford. Sin embargo, Hardy hace algo más que utilizar a Jude como soporte humano para marcar hasta dónde llegan las diferencias de clase. La imagen del todo social, que se proyecta a través de su novela, es una en la que el mecanismo de división entre sus miembros depende no tanto de la extracción de clase como de su propia aptitud para la lucha. Si un individuo es apto para la misma podrá prosperar, pese a sus orígenes (tal es el caso de Arabella); si, por el contrario, antepone razones altruistas, el resultado puede ser su propia destrucción (como finalmente acontece a Jude y a su descendencia). Existe en este sentido un parámetro ineludible que Hardy actualiza en el juego de relaciones sociales y que puede sintetizarse del siguiente modo: 1. Débiles son aquellos incapaces de adaptarse a las circunstancias o de someter al oponente. 2. Dentro de la lucha de clases, los débiles del orden social son las clases derrotadas, i.e. las económicamente deprimidas. 3. Dentro de la lucha de sexos, los débiles son los miembros sometidos, i.e. las mujeres. De lo que se infiere que: (a) En un estado social,

el proletariado es el vencido, el elemento derrotado en la lucha por la existencia; el que debe obediencia a los superiores (dirigentes).(b) En un estado social en minúscula, como el matrimonio, la mujer, el sexo supuestamente débil por naturaleza, es el elemento sometido, el que debe igualmente obediencia ciega a su superior (esposo). Tal es el sistema que Hardy actualiza en el drama de *Jude* y el que sus dos protagonistas intentan defraudar, no sin obtener a corto plazo una derrota aún más palpable de sus aspiraciones. Dada la limitación de espacio, centraremos nuestra atención en un pasaje muy concreto que se inscribe en el capítulo II (págs. 51-58), a fin de ver cómo se articula la retórica darvinista en torno al personaje central. Ya desde las primeras escenas, Hardy no duda en resaltar el carácter esencialmente débil de Jude Fawley, el pobre niño huérfano cuya tía Drusilla se ve irremediablemente forzada a mantener, no sin obligarle a trabajar desde temprana edad. La caracterización de Jude como personaje débil aparece cuidadosamente elaborada a lo largo de la novela: Jude tiene "a slender frame" (51); antepone el deseo de llegar a la universidad a la dura realidad de sus orígenes; cae fácilmente en las trampas de Arabella, la pérfida mujer que le obliga a casarse fingiendo un falso embarazo; es víctima de numerosos episodios depresivos y recurre al alcohol como apoyo. Sin embargo, sólo basta leer las primeras páginas de la novela para comprender de inmediato que su protagonista está marcado con la debilidad propia de los seres ineptos para la lucha por la supervivencia ("struggle for existence"). Se trata de un estigma que Jude difícilmente puede ocultar y que se manifiesta con toda su crudeza en la famosa escena en que, siendo niño, es incapaz de realizar con éxito el trabajo que el campesino Troutham le ha encomendado: espantar a los pájaros para evitar que éstos devoren las plantaciones de maíz. La escena es sumamente simbólica del equilibrio darviniano basado en la superioridad del más fuerte y Jude no puede sino convertirse en víctima propiciatoria del mismo. El entorno en el que la acción tiene lugar es un paraje natural, pero no queda aquí vestigio de idealización al modo romántico, sino que todo es lucha abierta y descarnada. Nos hallamos ante una naturaleza mancillada por el hombre, dominada para que le resulte agrícolamente productiva y, por consiguiente, transformada hasta perder cualquier conexión con el pasado: The fresh harrow lines [lent] a meanly utilitarian air to the expanse, taking away its gradations, and depriving it of all history beyond that of the few recent months (53). Se trata de un campo de batalla en el que el muchacho debe defender los intereses del granjero, que ha convertido el lugar en "a work-ground", frente a la amenaza de los grajos que contemplan el sembrado como "a granary good to feed in" (53). Sin embargo, Jude es incapaz de comprender la verdadera dialéctica: una que le exige mover a tiempo la carraca para espantar las aves e impedir que éstas se adueñen del terreno y salgan victoriosas de la batalla. No resulta ilógico que Jude, débil en carácter, comience en poco tiempo a actuar movido por motivos de solidaridad con los más inermes y acabe hermanándose con los pájaros, cesando así de obstaculizar sus intenciones: "Puny and sorry as those lives were, they much resembled his own" (54). El conflicto de fuerzas simbolizado por el binomio antitético Jude, guardián del maizal, vs. el instinto devorador de los pájaros se ha librado a favor de estos últimos y el joven ha revelado inconscientemente su ineptitud para la lucha. Desde el prisma de la ética evolucionista, podríamos afirmar sin recelo que Jude ha actuado de acuerdo

con razones altruistas precisamente cuando debería haber antepuesto motivos egoístas, i.e de autoprotección y defensa del sustento propio y de su especie (Spencer: 161-172). No en vano la escena finaliza con la zurra que el granjero le propina: el conflicto de fuerzas ha dejado de ser operativo entre Jude y los grajos, al dejar aquél de asumir su papel de contrincante, para trasladarse a la relación entre Jude y el granjero, surgida tras descubrir éste que el jovenzuelo ha desobedecido el encargo. Resulta curioso que el arma -la carraca- apenas útil en el primer conflicto sea totalmente efectiva en el segundo, ya que es el instrumento que Troutham emplea para golpear; y que Hardy magistralmente utilice el símil del pez, que ha mordido el anzuelo y es lanzado a la tierra, para describir el estado patético de Jude durante la paliza. Hardy introduce así, por primera vez, la conciencia en Jude de la existencia de "(a) flaw in the terrestrial scheme, by which what was good for God's birds was bad for God's gardener" (55). El carácter débil de Jude es tal que evita aplastar las lombrices de tierra que encuentra a su paso de vuelta a casa. De este modo, su tragedia queda anticipada desde las primeras páginas: Jude es débil y por ello no puede salir victorioso de ninguna lucha por la que su vida atraviesa; lo único aprendido tras el episodio de los grajos -"Nature's logic was too horrid (...) mercy towards one set of creatures was cruelty towards another (...)", 57- no es la aceptación de la lucha, como mecanismo que posibilita una mejor adaptación al medio, sino la repulsa de un orden que se revela como amoral (Dean:128) y, por tanto, de toda forma de violencia contra los más inermes.

OBRAS CONSULTADAS

DEAN, D.R., 1981, "Geology and the Victorians" en *Victorian Science and Victorian Values*, J. Paradise et T. Postlewait, (eds.), New Brunswick: Rutgers U.P., 111-136.

HARDY, T., 1985, *Jude the Obscure*, Harmondsworth, Penguin.

SPENCER, H., 1907, *The Data of Ethics*, London: Williams & Norgate.

EL PERSONAJE FÍLMICO A TRAVÉS DEL DIÁLOGO

VÍCTOR MANUEL AMAR RODRÍGUEZ

"Los personajes no son rostros parlantes. El espectador necesita conocer diferentes aspectos del personaje central: físico, mental, cultural y moral. El público quiere saber por qué un personaje actúa de un determinado modo: su motivación. Debe existir una cierta inevitabilidad lógica en sus acciones."
BLACKER, Irwin R. *Guía del Escritor de Cine y Televisión.*

La presente comunicación "El Personaje Fílmico a través del Diálogo" ha sido concebida como la continuación de la expuesta en el pasado Encuentro (diciembre, 1994), la cual determinamos en titular "Apuntes sobre el Diálogo Cinematográfico". En esta ocasión, pretendemos profundizar un poco más en el cuerpo comunicativo del relato fílmico y, más concretamente, en lo concerniente a lo meramente dialoguístico (revelación verbal de los personajes que implica selección, orden y complejidad, además de un denodado intento por acercarse al habla real), con respecto a cómo se configura el personaje.

El punto de partida para introducirnos en la creación del personaje es la "Nueva Teoría de la Inteligencia" desarrollada por el profesor Robert S. Stermberg de la Universidad de Yale (EE.UU.), quien mantiene que la inteligencia y la creatividad responden a un equilibrio relacionado/establecido entre tres categorías de inteligencia: a) Interna.- centradas entorno a unos conocimientos memorizados. b) Creativa.- particularidad por establecer nuevas situaciones -el profesor Stermberg hace alusión a conceptos y teorías, no obstante, proponemos reinterpretarlo dentro del marco que nos interesa-. c) Empírica.- relacionada a la capacidad de adaptación a las nuevas situaciones.

El guionista/dialoguista debe haber desarrollado la inteligencia, es decir, ha de saber crear nuevas situaciones y en ellas a sus personajes, o viceversa[1], así como establecer estrategias para que éstos se adapten a las nuevas situaciones creadas; en definitiva, ser verosímil.

Cabría recordar la manida ley dramática en la cual se establece que mientras el personaje piensa -habla, dialoga, se comunica; y en el momento que siente- actúa.

El relato fílmico tiene unas características muy concretas que lo determinan diferente del resto. Su condición de lenguaje continuo y monomórfico[2], así como la capacidad de mostrar más que imaginar, incidirá de manera importante en la capacidad de retención del espectador de los personajes, determinándolos considerablemente (presentación, reconocimiento, evolución...). La mayoría de los estudiosos del tema coinciden en aceptar que la palabra (diálogo) transmitida por el actor (el conductor) pierde protagonismo frente al mayor peso de la imagen, lo que se conoce como la

1. Es difícil establecer quién ha de adaptarse al otro. Entre ambos persiste una interracción permanente, en función del resultado final: la armonía.

2. Esta concebido para ser visto de principio a fin sin interrupciones; además, en caso de existir otros lenguajes, se encuentran integrados y supeditados al propio relato fílmico, otorgándole funcionalidad (por ejemplo, el intertítulo). Sin embargo, la televisión posee unas características diferentes, ya que el lenguaje televisivo está sujeto a interrupciones y es polimorfo (mezcla de publicidad, documental, ficción...).

distorsión de la dimensión. Asimismo, el tiempo de atención es mayor que en otros lenguajes, debido al ambiente que propicia la sala oscura, estimulando la concentración.

Estos aspectos, y otros, sobre todo el tiempo de uso de la palabra, dialogando, influyen en la construcción del personaje principal fílmico, ya que el guionista/dialoguista (y más tarde el director) procurará con todos los recursos disponibles conseguir la empatía entre la figura protagónica (el personaje básico del núcleo dramático principal) y el espectador (receptor). Esta empatía debe estar insinuada desde la primera fase del guión: la idea; va adquiriendo cada vez mayor desarrollo a medida que la historia se madura: sinopsis; y, por último, cuando se dialoga a partir del tratamiento.

El nombre del personaje es importante, *grosso modo*, indica su procedencia social, cultural, religiosa... Además de denotar ciertos aspectos relacionados con su carácter, o bien, personalidad; así como establecer todo un conflicto en torno a un equívoco ("Con la Muerte en los Talones" (1959) de Alfred Hitchcock). Paulatinamente, hay que ir dotándole de densidad humana, con el objetivo de hacerle creíble, real; configurando en éste el apartado físico, social y psicológico con la finalidad de facilitar la acción y el diálogo. El contrapunto lo establece el antagonista, en calidad de oponente, con el mismo peso dramático, no obstante, sin la profundidad dramática del primero.

En un estadio inferior de esta singular jerarquía establecida a partir del personaje central (de gran capacidad expresiva y dramática), inmediatamente le sigue el coadyuvante o colaborador. Este se configura a raíz de que se va construyendo la trama, su relación con el protagonista es esporádica, sin embargo, la potencia y puede venir dada por el diálogo (aparece en determinados momentos de la narración y está sometido a la evolución del protagonista), acción, perfil psicológico, etc. Por último, los componentes dramáticos (en los cuales incluiremos a los extras). Lo más común es que sean personajes estereotipados, sin complejidad y planos (con un perfil único y una conducta fácilmente predecible)... en relación con el diálogo es meramente anecdótico, unas palabras, uno o dos turnos de réplica.

El diálogo fílmico está concebido para ser declamado y no es simplemente conversación (en el sentido de ser aleatorio). Manifiesta una relativa coherencia del personaje con respecto a quién, dónde, qué, por qué y cómo dialoga.

Tal vez, lo anteriormente expresado quede un poco más claro corroborándolo en un ejemplo. La película seleccionada es "Fresa y Chocolate" (1993) producción cubana, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío[3]:

54. GUARIDA: SALÓN. INT. DÍA.
Un disco en el tocadisco. Una danza de Cervantes. David escucha atentamente. Su rostro refleja el profundo gozo que experimenta con aquella música. Una sonrisa involuntaria asoma a sus labios. Cuando va en busca de la mirada de Diego para compartir la emoción que siente, encuentra los ojos fascinados de éste que a su vez lo contempla a él. David se molesta por esa mirada, aparta el rostro. La pieza concluye.

3. "Fresa y Chocolate". Revista VIRIDIANA. Nº 7. Pág 62-63. Secuencia 54. -Personajes Principales- / Pág 57. Secuencia 51. -Personajes secundario y extra-. (versión última del guión).

DIEGO.- Esa se llama "Las ilusiones perdidas". (Quita el disco.)
DAVID.- ¿Por qué tú eres así?
DIEGO.- Así, ¿cómo?
DAVID.- ¿Tú tienes familia?
DIEGO.- ¿Voy a haber salido de la nada?
DAVID.- Pero seguro no quieren saber de ti.
DIEGO.- ¿Quién dijo? ¡Yo soy el niño lindo de mi mamá! Y mis sobrinos me adoran.
DAVID.- Pero no tienes padre. No se ocupó de ti, abandonó la familia cuando eras chiquito.
DIEGO.- Papá es un santo. Estos ojos los saqué de él. Gracias a Dios porque mamá es buenísima pero tiene cara de sapo.
DAVID.- Entonces... ¿qué fue lo que a ti te pasó?, ¿por qué eres...?
DIEGO.- ¿Maricón? ¡Porque sí, ya te lo he dicho! Mi familia lo sabe.
DAVID.- Pero ellos tienen la culpa.
DIEGO.- no, ¿por qué?
DAVID.- Si te hubieran llevado al médico cuando chiquito.. Eso es un problema endocrino.
DIEGO.- ¿Qué teoría es esa, David? Parece mentira en un muchacho universitario. A ti te gustan las mujeres, a mí me gustan los hombres. Es perfectamente normal y no me impide ser tan decente y partriota como tú.
DAVID.- ¿Sí? Tú no eres revolucionario.
DIEGO.- Porque ustedes no me dejan. Yo también tuve ilusiones. Me fui a alfabetizar a los 14 años, porque yo quise porque mi mamá no se quería separar de mí. Y fui a las montañas a recoger café, y quise estudiar para maestro. ¿Pero qué pasó? Que vino la persecución de homosexuales, como si nosotros fuéramos los responsables de las cosas que no funcionan, y que ustedes al que no les dicen que sí en todo o tiene ideas diferentes sobre algo ya lo quieren apartar. Eso es lo que pasa.
DAVID.- ¿Y qué ideas diferentes defiendes tú? ¿Montar exposiciones con mamarrachos?
DIEGO.- ¿Y tú, qué defiendes? ¿Hacer guardias, cumplir metas tras metas aunque no les encuentres sentido?
DAVID.- Yo defiendo este país, su dignidad.
DIEGO.- Y yo también. No quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos lo que tenemos que hacer. Yo sé muy bien lo que hay que defender aquí. Ve a la calle, enseñas una foto de Brezhnev y cualquiera lo reconoce; pero si es Lezama Lima lo confunden con mi padre.
DAVID.- ¿Y tú crees que con esas monerías alguien te puede tomar en serio? Has leído todos esos libros, pero sólo piensas en machos.
DIEGO.- ¡Pienso en machos cuando hay que pensar en machos! Como tú en mujeres. Y no hago monerías. ¿Esto no es monerías? (imita el habla y los gestos de un guapo.) "Asere, monina." Ustedes, para dejarme pasar, fingen que soy un anormal. ¡Pero no lo soy, no lo soy! Ríanse de mi, no me importa, yo también me río de ustedes. Formo parte de este país aunque no les guste. Es mío, y tengo el mismo derecho que tú a hacer cosas por él, para que te enteres, comemierda.

Tocan a la puerta. Diego va hasta ella con furia.

DIEGO.- (Grita) ¡Ya no quiero las tijeras!

Se mantiene de espaldas junto a la puerta. David lo observa apenado. Le ha impresionado la vehemencia con que Diego se ha defendido. Al rato, este, sin volverse abre la puerta.

DIEGO.- Hazme el favor de irte...

David sale en silencio. Diego cierra y va hasta la Virgen. Tiene los ojos llenos de lágrimas, se las seca y se recupera.

DIEGO..- (A la Virgen.) Si no quieres que te queme, que vuelva.

51. APARTAMENTO DE NANCY: BALCÓN, SALA. EXT-INT. DÍA.

Nancy atiende a una compradora. Sobre la mesa, mercancías muy diversas, en general productos para mujer de marcas famosas. Destaca también un búcaro con más flores rojas de la cuenta. En un rincón, un pequeño altar dedicado a una Santa Bárbara-Shangó de regular tamaño. Nancy tiene las muñecas vendadas. Está de buen humor. Hay música.

NANCY.- Eso es buenísimo. Pregúntale a tu peluquero.
VECINA.- Hazme una rebajita, chica.
NANCY.- Siempre quieres rebajitas. ¡25 y al contado!
VECINA.- Está bien. El tinte, y esta crema. (Le paga y sale.)
NANCY.- La semana que viene tengo panty-medias y zapaticos de niños.

Nancy recoge un poco la mercancía. Mira a la Santa Bárbara como si comprendiera que ésta la está requiriendo, y se le enfrenta.

NANCY.- Todo es de calidad, mira .(Le muestra los productos.) Y la que corre el peligro con la policía soy yo, A ti te basta con velas, pero a mí no. Si quieren tener cosas buenas que suelten la plata.

Agarra un pedazo de pan, sube el volumen de la música y sale al balcón. Se recuesta a la baranda y mira despreocupadamente a la calle. Algo llama su atención agradablemente. Bota el pan, entra al apartamento, cubre las mercancías con un paño y muy animada se da unos apurados peinazos frente al espejo.

A modo de epílogo, cabría añadir que el personaje que más dialoga, que mayor uso hace del cuerpo comunicativo, la mayoría de las veces, es el más importante. Al igual que manifestaba Aristóteles: "Un personaje es el conjunto de unas cualidades", añadir que de entre éstas cabrían considerar aquellas que se manifiestan a través del diálogo.

LA RETÓRICA CLÁSICA EN LA OBRA DE FRAY JUAN GONZÁLEZ DE MENDOZA

IMELDA ARANZABE PÉREZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Fray Juan González de Mendoza, el más destacado autor riojano de literatura religioso-didáctica del siglo XVI, si tomamos como referencia las traducciones y difusión internacional de sus obras, es un escritor que se engloba dentro de lo que podríamos denominar reflejo de la sociedad sacralizada española del siglo XVI. Sus obras se encuadran dentro de una corriente literaria, la prosa didáctica, que llegó a constituir un auténtico género en su tiempo, aglutinando un inmenso material didáctico y religioso en una época en la que esta prosa ensayística se debatía sin senderos prefijados. La pretensión de los autores de este tipo de literatura era evidente, trataban de hacerse con el volumen de público descubierto por la imprenta a través de una serie de obras que tenían como meta el perfeccionamiento del hombre, sirviéndose de una particular estilística, característica, que dada su gran demanda y aceptación popular potenciaba la difusión de estas obras.

Desgraciadamente este tipo de prosa ha sido históricamente muy poco estudiado. Esta es la razón por la cual los nombres de destacadísimos e insignes escritores de obras religioso-didácticas (Diego de Estella, Luis de Granada, Malón de Echaide, Antonio de Guevara, etc), de tratados con propuestas didactistas (Pedro Mexía), o de curiosos ejercicios ensayísticos (como pueden ser las obras de Francisco de Vitoria, Bartolomé de las Casas, Bartolomé Carranza de Miranda, y muchos otros), se encuentran faltos de estudios rigurosos. No es de extrañar por lo tanto que la figura de fray Juan González de Mendoza pase desapercibida dentro de este vasto campo literario, ya que muchas de las más grandes figuras de una prosa que por difusión podía considerarse la más popular de la época (superando a otros géneros de su tiempo, como la novela bucólica o la picaresca, en número de ventas y traducciones extranjeras) se encuentran olvidadas. El estudio de la predicación en el siglo XVI se ha considerado, "una mina de todo punto inexplorada". Como indica Dansey "There is a "leyenda negra" of Spanish preaching, promulgated by the eighteenth century and re-diffused by nineteenth-century Protestant scholars unsympathetic to the floridity and extravagance of what may loosely be termed Spanish religious Baroque".

El autor objeto de nuestro estudio, Fray Juan González de Mendoza, obispo de Lípari (Sicilia), Chiapas, y arzobispo de Popayán, nació en Torrecilla de Cameros (La Rioja) en 1545 y murió en Popayán (Indias Occidentales) en 1614, y es sin duda uno de los más destacados, si no el más insigne, de todos los escritores riojanos del siglo XVI, sobresaliendo este misionero, eclesiástico y geógrafo a causa tanto de su extraordinaria prosa como por el interés de los temas tratados en sus obras, de tal forma que las ediciones de sus obras son innumerables hasta mediados del siglo XVII, fecha en la cual por otra parte este género didáctico-religioso comienza un declinar generalizado. La obra de fray Juan corre pareja a la recuperación de valores de la antigüedad clásica que se produce en el siglo XVI, de hecho advertimos cómo sus obras son un profundo reflejo de una formación tradicional entre los religiosos de esta

época, una formación que unía un amplio y detallado estudio de autores clásicos grecolatinos que ocasionaba una muy peculiar mescolanza de valores medievales, renacentistas y católicos fácilmente observable en la obra de González de Mendoza.

De este modo apreciamos en toda la obra de Fray Juan, como no podía ser menos, una sólida base clasicista, reflejada a lo largo de toda su prosa. El mismo señala de su obra *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China*: "Esta breve historia no trata de la ateniense República, de quien hizo mención copiosa Plutarco, ni celebra los triunfos y monarquía de la antigua Roma, sujeto dignísimo de su famoso cronista Tito Livio; simplemente pretende poner en buen lugar a China, describiendo los nuevos reinos que caían hacia la banda oriental, así como las costumbres, industrias, género de vida, religión y ciencia que aquellas gentes profesaban. Esta *Historia* muestra una tendencia moralizadora y didáctica muy marcada, como comprobamos, su autor tiende a seguir una concepción general que determinaba el propósito didáctico de la literatura, empleando una estructuración capitular clásica en cuatro partes, amén de una serie de artificios retóricos en la línea de aquellos dogmatizados por Aristóteles o nuestro Quintiliano, también riojano.

Como señalábamos se da en este autor un hecho no excesivamente habitual, el desarrollo de una temática cotidiana y miscelánea, que nos recuerda en sus conceptos a aquellos desarrollados por Pedro Mexía en su *Silva de Varia lección*. Son muchas las similitudes con el humanista sevillano cultivador de la silva, un género que fray Juan contribuye a desarrollar sucediendo a antecesores tan ilustres como Aulo Gelio (*Noches Aticas*), Macrobio (*Saturnales*), Ateneo (*Banquete de los sofistas*). Al igual que Mexía, González de Mendoza ejecuta un inmenso rompecabezas de temas, anécdotas, etc, que trató de aproximarse al éxito de la obra del historiador de Carlos V, mezclando argumentos que nos muestran a un autor humanista capaz de hablar de diversos temas y altamente opuesto al especialismo. Hay capítulos de erudición histórica con relatos biográficos, descripción de ciudades, etc., a imitación de las obras de historiadores como Tito Livio, Tácito o Heródoto, y de una literatura de viajes clásica a imitación de Homero o Virgilio, que fray Juan adereza con toques fantásticos, exóticos, etc, a semejanza de aquellos que se dan en *La Eneida*. Estas similitudes con autores clásicos no son extrañas en un autor que equipara las misiones, es decir la evangelización del pueblo chino con la epopeya romana. Igualmente se desarrollan capítulos sobre aspectos de moral o política, sobre la condición humana, psicología, lenguaje, arqueología, origen e invención de las cosas, temas científicos y explicaciones de fenómenos naturales, unión de lo antiguo y lo moderno, etc, una aglomeración que semeja una selva por el aparente desorden. Si en su *Historia* percibimos ya una notable formación clasicista intentando aglomerar conocimientos en base a toda la información que se disponía de este país, también se ven reflejos de obras de autores que tratando temas similares tenían un gran influjo clásico.

Como ya citábamos, no fue el único autor con fuerte influencia clásica. Con Francisco de Vitoria compartió el gusto por las literaturas clásicas, y, especialmente, la temática, planteándose, como éste, cuestiones tan avanzadas en su tiempo como las funciones del Papa y del Concilio ecuménico, el poder del Emperador en los nacientes estados, el derecho de conquistar nuevas tierras, el derecho a dominar a los indios

americanos, etc, puntos sobre los cuales el Padre Vitoria trabajó, a partir de las cuatro causas de la realidad estudiada, según el método teorizado por Aristóteles. Pero aparte de la cercanía temática a otras destacadas personalidades de la época, vemos cómo en su *Informe a Felipe II sobre la conservación de las Indias* fray Juan González de Mendoza muestra rasgos de vivencia renacentista y de formación humanística plena a diferencia de muchos otros autores de esta época con un carácter mucho más medieval patentizado en su rechazo a la formación clasicista propia de los humanistas. Su elaboración temática y estilística, al igual que la de otros autores de características similares, fue en ocasiones duramente atacada. Un ejemplo de esta actitud sería Fray Diego de la Vega, quien llegó a decir: *"Hasta el escribir tiene el demonio ya profanado, sabiendo que de la pluma ha de ir la doctrina a la lengua y del libro al púlpito, donde se enseña y predica, y vemos sermones llenos de fábulas de Ovidio, Virgilio y Homero. Que aunque no condeno esto, cuando es con moderación y modestia Christiana, pero no lo apruebo cuando es con demasía. ¿Quánto mejor parecerá en un sermón Isaías que Tulio? ¿Ieremías que Homero? ¿y los versos de David que los de Ovidio?"*. Igualmente fray Cristóbal de Avendaño eliminaba de sus sermones incluso a Plutarco, Cicerón y Séneca "pues sabemos que están en el infierno, y no es justo que den principio a acciones tan graves y de tanta importancia".

Finalmente, y como conclusión, podemos señalar que el padre González de Mendoza fue un escritor preocupado por su tiempo, cuyas ideas alcanzaron una gran difusión, prueba de ello es la gran resonancia universal que obtuvo desde la primera salida de su obra de las prensas italianas, pero que desgraciadamente, con el paso del tiempo, ha quedado totalmente olvidado, un hecho ciertamente lamentable, al tratarse de un escritor de primera fila y un buen representante del clasicismo en el siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ DE MENDOZA, J. *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China.* Roma. 1585.

EL TEMA DE LA MORALIDAD EN BOCCACCIO: EL "VIR BONUS"

CARLOS ARCONADA CARRO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

A mis maestros: doña Isabel Paraíso y don Tomás Albaladejo

El tema de la moralidad interesó a los tratadistas de la Retórica, si bien es verdad que los antiguos griegos -el mismo Platón, por ejemplo- mostraron cierta preocupación por el ingrediente moralista tanto de la obra literaria como del "hacedor" o "agente" de la misma. Andando el tiempo, las líneas históricas de la Retórica y de la Poética se unifican -asistimos a lo que el Profesor D. Antonio García Berrio ha denominado "retorización de la Poética"-; buen ejemplo de esta coincidencia entre el campo de la Retórica y el de la Poética podría ser el tema de la moralidad, de la que gustan tanto los hombres del Medioevo.

Giovanni Boccaccio con su *Genealogia Deorum Gentilium* sienta las bases de la defensa de la poesía, entre otras cosas, porque los Libros XIV y XV de su obra mitológica constituyen una poética.

Para situarnos, empecemos diciendo que la *Genealogia Deorum Gentilium*[1] es una obra escrita en latín entre 1350 y 1370; tuvos varias redacciones. Respecto al tema de la *Genealogia*, se pueden considerar dos grandes bloques temáticos: el primero -que es el mayoritario- estaría constituido por los libros I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII; estos capítulos configuran el tratado propiamente mitológico. El segundo bloque temático vendría dado por los Libros XIV y XV que, a nuestro entender, suponen una verdadera poética -algunos hablan de la defensa de la poesía-.

Centrándonos ya en el segundo bloque, el poético, diremos que se trata de una poética asistemática, a diferencia de otros monumentos de la Poética y de la Retórica. El autor florentino sugiere ideas recogidas de una antigüedad más o menos remota; deja entrever algunas de las fuentes, y en ocasiones introduce citas y nos informa de la procedencia de las mismas.

A estas alturas, es menester considerar la ligazón existente entre estos dos últimos libros y el tronco mitológico anterior: nosotros consideramos que la poética conforma un libro autónomo, con entidad propia, pero no es libro independiente del grueso de la *Genealogia*.

La consideración de este aspecto viene provocada por una ambivalencia: el tema de estas dos partes es diferente; y, en segundo término, existen motivos de crítica textual que apuntan a una datación diferente según se trate de los trece primeros libros o de los

1. Para las citas, seguiremos la versión castellana elaborada por doña María Consuelo Álvarez y doña Rosa María Iglesias, *Genealogia Deorum Gentilium*, Madrid, Editora Nacional, 1983. Una versión latina bastante difundida es la de V. Romano, *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, Fiari, Laterza e Figli, 1951.

dos últimos[2]

Por otro lado, nosotros interpretamos que el conjunto de los libros XIV y XV suponen un epílogo que el autor añade al "chronicon mytologicum": nos basamos en la idea de la justificación boccacciana que predomina en los primeros capítulos del libro XV, justificación sustentada en el tópico de la falsa modestia.

Por último, y para rematar esta parte introductoria acerca de la *Genealogia* -obra en la que Boccaccio expresa su idea del poeta moral, probo, de conducta recta-, diremos que la defensa de la poesía que hace el florentino es, ante todo y sobre todo, una dignificación del paganismo helénico, que había sido desechado desde los inicios del cristianismo.

Quizá Boccaccio debería resucitar en nuestros días para humanizar un mundo deshumanizado -valga la redundancia- y otorgar a las letras su "status" de dignidad.

Esta dignificación de las letras que propugna Giovanni Boccaccio incluye la valoración de la figura del creador poético, del literato; por eso esgrime la doctrina del poeta bueno, de vida ejemplar, cuyas obras resultan aleccionadoras para el que las lee. La idea clave, pues, es que el ejercicio de la literatura presupone una moralidad contenidista y vivencial por parte del poeta.

Cabe preguntarse si Boccaccio es innovador reivindicando el elemento de moralidad. La respuesta es que el florentino conoce y asimila unas ideas que dominaban en su mundo cultural, fuertemente impregnado de doctrinas retóricas y de "topoi". Boccaccio, a nuestro entender, bebe de F. M. Quintiliano al considerar el tema de la probidad del poeta.

Claro que el adjetivo "bonus" se presta a la plurisignificación, de manera que "vir bonus" y "vir sapiens" son expresiones sinónimas. Sabiduría en Boccaccio y Quintiliano es término que se asemeja a Filosofía, por eso reclaman para el poeta y el orador, respectivamente, una erudición vasta; en concreto, Quintiliano[3] -en su *Institutio Oratoria* exige del orador sabiduría, estudio y meditación o dedicación exclusiva a la oratoria, lo mismo que Boccaccio:

> *"no solamente lo dicen los sabios, sino también la gente vulgar ha creído siempre que ningún hombre malo hay que al mismo tiempo no sea necio" (pág. 288)*
>
> *"es preciso que el alma que está ocupada en cosa de tanta consideración, esté desocupada de todos los cuidados, aun de los indiferentes..." (pág. 288)*

Boccaccio se pronuncia en el mismo sentido; así, en su *Vida de Dante*[4], nos dice:

> *"nadie fue más vigilante que él en los estudios y en cualquier otra preocuapción que le punzase... se dedicaba con ahínco a sus estudios de tal modo que ninguna noticia que oyera podía hacer que los abandonara."*

2. La cuestión de las fechas de redacción ha sido ampliamente estudiada por V. Romano en sus anotaciones a su edición de *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, Bari, Laterza e Figli, 1951, pág. 843 y ss.
Otro estudioso que ha abordado este aspecto es V. BRANCA, *Boccaccio y su época*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pág. 261.

3. Citaremos por la versión española de D. Ignacio Rodríguez y D. Pedro Sandier, Librería de la Viuda de Hernando y Compañía. Madrid, 1887.

4. Seguimos la edición de C. ALVAR, *Vida de Dante*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

De Petrarca, su "magister" o "inclitus praeceptor", nos hace este comentario en la *Genealogia*:

> *"..llevando una vida célibe desde su juventud, hasta tal punto aborreció la porquería de la inadecuada Venus que fue un ejemplo de honestidad para los que conocieron a aquel santísimo varón, del que es enemiga mortal la mentira, quien es abominador de todos los vicios y venerable sagrario de la verdad, honra y alegría de las virtudes y norma de católica santidad; piadoso, benévolo y devoto y hasta tal punto respetuoso que puede ser llamado otro Partenias."*

Respecto a las actitudes del "vir bonus" de Quintiliano, Murphy[5] señala las siguientes: respeto de la opinión pública, fortaleza, valentía, responsabilidad, sinceridad, sentido común, justicia, integridad, elocuencia, honor, conocimiento o sabiduría, sentido del deber y, sobre todo, virtud.

En relación a las acciones o actitudes del "vir bonus", Murphy señala las siguientes: defiende políticas nobles, estudia Filosofía y Lógica, estudia Historia, Religión y Derecho, estudia Oratoria, defiende lo mismo al culpable que al inocente, imita a los grandes oradores, puede ocultar la verdad ante el juez, puede emplear métodos próximos al impostor, puede decir una mentira incluso por razones triviales, estudia la equidad, la verdad, la justicia, el bien, se ocupa de toda clase de actividades que desarrollan el carácter.

La Dra. Bobes Naves[6] señala las siguientes cualidades del "vir bonus": honestidad, sabiduría, prudencia y pobreza, con lo cual la casuística de Murphy queda reducida a cuatro grandes virtudes, coincidentes con el poeta ideal boccacciano.

En definitiva, para ir concluyendo, podemos indicar que el "vir bonus" que caracteriza al hombre orador del calagurritano coincide en los rasgos básicos con el poeta que describe Giovanni Boccaccio en su *Genealogia*; ahora bien, la cuestión de la virtuosidad, esa integridad y rectitud pueden adquirir matices cristianos en el florentino. Pensamos que esta bondad que Boccaccio proclama como rasgo definidor del poeta bueno fue una idea heredada de Quintiliano.

Ojalá que los hombres de hoy sigan el ejemplo del "vir bonus" para construir un mundo más humanizado merced al ejercicio de la Retórica y al desarrollo de la actividad poética.

Muchas gracias.

5. MURPHY, J., *Sinopsis histórica de la Retórica Clásica*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 223-240.

6. BOBES NAVES, M.C., *Historia de la Teoría Literaria. La antigüedad grecolatina*, vol. I, Madrid, Gredos, 1995.

LA LITERATURA ARGUMENTATIVA: UN GÉNERO OLVIDADO

MARÍA ELENA ARENAS CRUZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

En esta comunicación vamos a plantear cómo la ausencia de la literatura argumentativa en las clasificaciones de textos literarios, tradicionalmente de carácter triádico, ha derivado de una escasa o superficial atención a las propuestas que desde la Retórica se han hecho al tema de los géneros.

En principio, se puede afirmar que existen dos tipos fundamentales de sistemas clasificatorios y que ambos tienen un cimiento retórico: los instaurados por la tradición platónico-aristotélica, que parte de los modos expresivos de enunciación a través de los que se imita la acción; y los procedentes de los cánones alejandrinos, que por su carácter más historicista identifican un mayor número de clases literarias en prosa y en verso. En este segundo grupo estarían las clasificaciones de Horacio [vv. 73-285], Dionisio de Halicarnaso [§§ 19-26] o Quintiliano [X, 1], vinculadas entre sí por: 1) plantear una distribución empírica de las formas históricas conocidas, lo que supone una revisión discrepante respecto a la clasificación modal y *natural* aristotélico-platónica; 2) por ofrecer la obra la obra de escritores importantes como modelo de estilo; y, 3) por prescindir del criterio de la mímesis, con lo que dan rango artístico-literario a las formas no miméticas, tanto en verso (poesía didáctica) como en prosa (prosa poética). En este sentido, nótese la superior amplitud de miras de la Retórica respecto de la Poética en cuanto que reivindica un lugar en la teoría para aquellos textos de carácter reflexivo y de contenido sujeto a la 'verdad', es decir, de la literatura argumentativa (correspondencia, ensayo, reflexión moral o filosófica, etc.).

En cuanto al primer tipo de clasificaciones textuales, más económicas en el número de categorías, también tienen una base retórica, aunque su lugar natural de desarrollo está en el ámbito de la Poética: así, parten de los modos expresivos de enunciación (narración, representación), pero es el criterio aristotélico de la mímesis el que controla la selección de clases de textos [1447a, 14-19]. Lo más destacable de las clasificaciones de Platón y Aristóteles es la ausencia de aquellas clases cuyo modo de enunciación es la expresión directa del poeta en nombre propio, es decir, las que se pueden agrupar bajo lo que hoy entendemos por poesía lírica y las del género argumentativo, excluidas de la Poética por no ser imitación de acciones reales o fingidas exteriores al poeta y a su palabra [1447b, 16-19].

Pero mientras la Lírica será reivindicada en el Renacimiento como tercera categoría genérica, la literatura argumentativa padecerá una evidente discriminación teórica, sobre todo sus manifestaciones en prosa. Esta discriminación responde a los malentendidos que se producen en el proceso de transformación del sistema retórico de modos expresivos en el sistema poético de géneros literarios, jalonado de falsas equivalencias. Para estudiarlo hay que partir de influjo que el libro III del *Ars Grammatica* de Diomedes ejerce en la teorización posterior: plantea un sistema de tres modos retóricos de enunciación lingüística y a ellos asocia, como ilustración, una serie

de clases históricas de textos. Incluye sólo obras en verso, pero, al ser un sistema gramatical y retórico, prescinde del criterio platónico-aristotélico de la mímesis. Existen, por tanto, distintas *species* de poemas dentro de los tres *genera* fundamentales: al *genus activum vel imitativum* (aquél en que no interviene la voz del poeta, sino sólo la de los personajes) pertenecen la tragedia, la comedia, la satira y la mímica; al *genus commune vel mixtum* (aquél en que hablan tanto el poeta como los personajes) corresponde la épica; por último, el *genus enarrativum vel enuntiativum quod Graeci exegeticon vel apangelticon dicunt* (aquél en que el poeta es el único que habla) es el propio de la poesía didáctica (*didascalice)*, de la literatura sentenciosa (*angeltice*) y de la literatura que registra observaciones (*historice*) [Curtius, 1948: 624][1]. Por los ejemplos que ilustran los diferentes tipos de textos, el *genus enarrativum* o *exegemáticum* se corresponde con las clases de textos en verso de lo que nosotros llamamos género argumentativo[2], dos de cuyas normas internas son: la enunciación monológica por parte del emisor y la interpretación o exégesis de datos de la cultura o de cuestiones de la realidad a través de una construcción macroestructural predominantemente argumentativo-persuasiva. Sin embargo, y curiosamente, este modo quedaría asociado exclusivamente a la Lírica cuando S. Minturno fusione la teoría platónico-aristotélica de los modos de imitación (narrativo, imitativo y común) con la teoría retórico-gramatical de los modos de enunciación (activo, mixto y exegético) y después los relacione con los tres géneros literarios (Lírica, Teatro y Épica), consolidando en Occidente la conocida tríada dialéctica y resolviendo la ausencia de la poesía lírica en la tipología aristotélica. Esta doctrina fue implantada definitivamente en la Europa del siglo XVII al ser plagiada por el español Cascales en sus *Tablas Poéticas* [A. García Berrio, 1988: 370-378; Cascales, 1617: 36]. Siguiendo a Platón que, como ejemplo de *diégesis simple* (relato puro), había citado el ditirambo, adjudican a la lírica el modo de enunciación que Diomedes llamara *enarrativum vel enuntiativum*, o sea, aquél en el que habla el escritor directamente sin ningún interlocutor. Pero sólo se fijan en el grado de intervención del emisor en la enunciación y no tienen en cuenta que Platón se refiere en este tipo de diégesis a textos de naturaleza *narrativa*, mientras que la lírica, en cambio, no lo es esencialmente. Como muy bien intuirá otro teórico del momento, López Pinciano, y después estudiará K. Stierle, la lírica es un género que no hace uso particular de ningún modo de enunciación específico, pues su peculiaridad es utilizarlos todos según las condiciones sentimentales e intencionales del poeta [López Pinciano, 1596:I, 283-297; Stierle,

1. La especie llamada *historice* no es la narración histórica, pues para Diomedes ésta pertenecía al *genus commune*. Como ha demostrado A. Ruiz Castellanos, *historice* designa el conjunto de textos de carácter exegético, interpretativo, "en los que se ofrece un repertorio o relación, *ecloga*, *ὑπομνημα*, antología, doxografía, etc. que recoge de forma sumaria las distintas observaciones de los distintos autores, y cuyo significado se explica cuando ofrecen alguna dificultad". La confusión que identifica la historia con el genus *historice* [que encontramos en G. Genette, 1977: 200] ha derivado de la interpretación como equivalentes de *enarrativum* y *narrationes*, términos muy parecidos que, sin embargo, son diferenciados por Diomedes, uno como género y el otro como especie [A. Ruiz Castellanos, 1992: 85-91].

2. Como ejemplo de la clase de textos sentenciales, Diomedes cita el libro de Teognis y los libros de chrias; como ilustración de la clase de textos que llama *historice* menciona el catálogo de las mujeres de Hesíodo y otros libros por el estilo (o sea, exegéticos, "antologías y crestomatías que recogen las opiniones que existen sobre un tema, normalmente de forma breve como en un compendio, para que los alumnos puedan juzgar por sí mismos y debatir en la escuela directamente sobre las fuentes"; y como ejemplo de la literatura didascálica señala la obra filosófica de Empédocles y la de Lucrecio, la obra sobre astrología de Arato y Cicerón y los tratados de campo de Virgilio [A. Ruiz Castellanos, 1992: 90].

1977]. Esta propuesta y su fidelidad al sistema retórico de Diomedes hace que Pinciano intuya implícitamente un sistema de géneros *naturales* de cuatro categorías en función del modo de enunciación: modo enarrativo: género argumentativo; modo activo: género dramático; modo común: género épico-novelesco; modos variados: género lírico.

Este esquema de raigambre retórica no tuvo, sin embargo, fortuna frente al sistema triádico de Minturno y Cascales, que se consolidaría definitivamente en Europa tras su justificación romántica (Hegel) y sería heredado y transmitido hasta el siglo XX (Genette, 1977). Como consecuencia, el conjunto de clases literarias de textos argumentativos, cuyo modo de enunciación propio y específico era el enarrativo o exegemético, asociado erróneamente a la lírica, han sido tradicionalmente soslayadas por la Poética.

Por tanto, consideramos a López Pinciano el tratadista español más innovador en el ámbito de los géneros literarios, por ser el único que intuye, si bien no desarrolla en todas sus posibilidades, un esquema genérico formado por cuatro categorías de carácter natural o universal. Al seguir al pie de la letra la teoría retórico-gramatical de la enunciación y proyectarla sobre la teoría de los modos de imitación descubre el carácter esencialmente diferente y único de la lírica, no asimilable a ninguno de los modos de enunciación e imitación clásico; pero, a la vez, no excluye del ámbito de lo literario a las clases de textos del género argumentativo.

En definitiva, las clasificaciones que han seguido más de cerca la tradición retórica se distinguen por la unificación del criterio esencialista y ahistórico de los modos lingüísticos de enunciación con la observación empírica de la realidad literaria, lo que implica una actitud no discriminadora respecto a las clases de textos de la prosa no mimética o argumentativa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de A. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988 (1ª reimp.).

CASCALES, F. (1617), *Tablas Poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

CURTIUS, E. R.: (1948), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989 (5ª reimp.).

DIONISIO DE HALICARNASO: (60-68 a. C.), *Tres ensayos de crítica literaria*, ed. de V. Bécares Botas, Madrid, Alianza Editorial 1992.

GARCÍA BERRIO, A.: (1988), *Introducción a la Poética clasicista (Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales)*, Madrid, Taurus.

GENETTE, G.: (1977), "Géneros, «tipos», modos", en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 183-233.

HORACIO: (13 a. C.), *Epístola a los Pisones*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus, 1988 (reimp.).

LOPEZ PINCIANO, A. (1596), *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1973.

PLATÓN: *La República,* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

QUINTILIANO, M. F.: (92-95 d. C.), *Institutio Oratoriae Libri duodecim /Institution Oratoire*, ed. bilingüe de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

RUIZ CASTELLANOS, A.: (1992), "El género literario del *De rerum natura* de Lucrecio según el gramático Diomedes", en J. A. HERNANDEZ GUERRERO (ed.), *Teoría, Crítica e Historia literaria*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 85-91.

STIERLE, S. K.: (1977), "Identité du discours et transgression lyrique", en *Poétique*, 32, pp. 422-441.

RETÓRICA DEL EFECTO Y SIMBOLISMO NEGATIVO DE LA REALIDAD EN *LA STATUE DE SEL* DE ALBERT MEMMI

VIOLETA Mª BAENA GALLÉ
UNIVERSIDAD DE HUELVA

El texto objeto de nuestro estudio, *La Statue de sel*, presenta unas características narrativas puestas de manifiesto mediante mecanismos simbólicos y retóricos. El autor describe el proceso educacional del personaje principal, su trayectoria para conseguir una unicidad dentro de la amalgama que simboliza. Es, en definitiva, el relato del itinerario de la revuelta de un judío contra los suyos.

Albert Memmi es un escritor judío tunecino que resume la unión judeo-cristiana con la que ha vivido. Su producción literaria[1] es muy crítica y sus ataques van dirigidos hacia el colonizador y a sus propios compatriotas. Se alza contra toda una serie de costumbres anquilosadas, seculares fijas, del peso del grupo que oprime a los individuos y les obliga a actuar como todos los demás, etc... Se afirma como escritor dominando la escritura en lengua francesa, a pesar de que el francés no es su lengua materna.

Con su primera obra, *La statue de sel*, aparecida en 1953 y reeditada en 1960 con un prefacio de Albert Camus, rompe con su medio familiar. La comunidad judía no lo apreció porque se rebelaba contra todas las opresiones y suponía un rechazo tanto de Oriente como de Occidente. Es un relato con reminiscencias autobiográficas donde el héroe, Alexandre Mordekhaï Benillouche cuenta su infancia, el instituto, las discriminaciones raciales, los desafíos a su padre, el barrio reservado, la ocupación alemana y la partida. Abre paso a una crítica a todo el mundo que le rodea y propone, como solución a su malestar existencial, una reconciliación de los mundos y culturas de los que es descendiente directo.

Iniciaremos nuestro estudio con una somera descripción de la estructuración del relato. La obra, tras una breve introducción, está dividida por el propio autor en tres secciones narrativas con un título fuertemente simbólico.

L'épreuve es la introducción donde el autor plantea una situación ficticia que propiciará el proceso de escritura. Narra en primera persona cómo el autor recoge sus recuerdos para encontrar alguna salida.

L'impasse, primera sección, se divide en ocho capítulos que reflejan las experiencias del personaje en su infancia, su medio social y familiar, etc... Se percibe cómo evoluciona, es consciente de la realidad y es crítico con su medio social. Los temas recurrentes (la pobreza, la lengua francesa, el judaísmo, etc...) están presentes; este primer acercamiento al mundo se desarrolla basándose en un sistema de oposiciones (burguesía/pobreza, cristianismo/judaísmo, etc...), que le provocan una persistente

1. Su producción narrativa es muy extensa y nos limitaremos a citar ciertos títulos. *Agar* (1955), *Le Scorpion ou la Confession imaginaire* (1969), *Le Désert ou les aventures de Jubaïr Ouali El-Mammi* (1977), *Le Pharaon* (1988), etc... Además de su faceta como novelista, es interesante señalar la enorme producción de ensayos, entre los que destacan: *Portrait du colonisé précédé du portrait d'un colonisateur*, *Portrait d'un juif* o *La libération d'un juif*, *L'homme dominé*, *La dépendance*, *Le racisme*, *Ce que je crois* (1985), etc...

angustia y le conducen a entrar en un proceso de crisis de identidad continuo, seguido por una ruptura drástica con lo anterior.

La segunda sección, *Alexandre Mordekhaï Benillouche*, de once sécuencias, narra su adolescencia; sus puntos de mira ya se han ampliado del entorno familiar, a la ciudad donde vive. La tradición secular se manifiesta y le obliga a progresar. El sistema de crisis de identidad y posterior ruptura como base a la evolución de su proceso educacional sigue vigente. Los sentimientos negativos como el dolor, la soledad, la felicidad no compartida, entre otros, provocan un sentido de rechazo, de desafío ante la tradición, de revueltas contra sus padres, con unas consecuencias que lo conducen de nuevo a la ruptura, a un estado de elección continua entre sus dos universos, con sus dos lenguas y sus dos tipos de vida.

El tercer y último apartado, *Le monde*, tiene ocho capítulos de perspectiva universal, fuera ya de todo lo conocido y alejada de su entorno natal. Es el período de madurez, resultado de sus fracasos anteriores y de la obligación en la que se ha visto de abrirse al mundo. El fracaso, la soledad y miseria le hacen entrar en crisis, aunque esta vez la única salida posible es la de huir y escapar a un mundo ajeno a sus orígenes, como Argentina.

El simbolismo negativo inherente a la obra provoca en el lector una retórica del efecto especial y característica. Todos los elementos construyen una trayectoria común, a pesar de los diferentes momentos en la evolución experimentada. Cada etapa ha sido el resultado de una ruptura seguida por un proceso de reconstrucción esencial para la evolución.

Alexandre pasa de crisis en crisis, intentando encontrar un nuevo equilibrio y bases donde fundamentar su existencia, pero siendo consciente de que siempre hay algo por destruir. En primer lugar rompe con su medio social, que le lleva a rechazar a sus padres al sentir vergüenza de ellos, a los valores de su comunidad al ser caducos, y con Oriente en general por vivir inmerso en la edad media. Esto le hace acercarse a Occidente, a la burguesía; pero también los rechaza porque los considera injustos, mentirosos y egoístas. En esta eterna confrontación consigo mismo no encuentra solución satisfactoria y decide irse del mundo que conoce.

Este proceso contiene una serie de elementos negativos, fuertemente simbólicos, que componen el entretejido retórico del texto, y que causan en el lector una especial forma de concebir la realidad mostrada. Los más significativos son la soledad, la pobreza y el espíritu religioso.

La soledad se manifiesta en todas las etapas de la evolución. Está provocada por el rechazo de los demás y es la base en la que Alexandre se apoya para irse encontrando a sí mismo. Comienza en la época infantil y pasa de la unicidad en su familia a la pérdida de individualidad y crisis de identidad; ello le lleva a la toma consciencia de su soledad.

En su etapa adolescente aparece en los estudios del instituto y en la confrontación entre las dos culturas, lenguas y civilizaciones entre las que tiene que dividirse. El distanciamiento que se ha producido en la etapa anterior, se convierte en el mecanismo

que desencadena el proceso escritural. Ya en el tercer apartado de la obra encontramos un sentimiento de soledad diversificado, soledad sexual, soledad de la comunidad compartida por todos los suyos.

El segundo pilar de la retórica del texto es la pobreza que en ciertas ocasiones conduce a la soledad. Este elemento se presenta también en las diferentes etapas de la evolución de Alexandre. Su infancia se caracteriza por la pobreza de sus padres, de su casa, del barrio, etc... Al tomar consciencia de su pobreza se despierta el primer síntoma de desventura e infelicidad, simbolismo negativo que empieza a presentarse en todos los momentos cruciales de su vida. Esta pobreza le obliga a la pérdida de su libertad al iniciar el instituto, al tener que estar en calidad de becario. Dar clases particulares y así entra en casa de los burgueses de su ciudad, empezando a relacionarse con ellos, pero decide romper con ellos porque ve que tampoco pertenece a ese medio.

Por último, la pobreza está estrechamente relacionada con el tercer elemento retórico al que aludíamos: la religión. Se diferencia de los demás desde dos frentes distintos: de los franceses de tradición cristiana, por un lado, y de los musulmanes, por otro. El peso de las tradiciones de su comunidad y de la religión de la misma, será un factor determinante en su evolución. Es consciente de ello e intenta deshacerse de este bagaje, aunque esta actitud signifique romper con todo. La lucha religiosa comienza desde su entorno; al alejarse de Oriente debe renunciar a la religión judía; la ruptura exterior no le es difícil pues consiste en dejar de ir a la sinagoga, a las fiestas religiosas e incluso en enfrentarse a su padre. Ello le lleva a identificar la sinagoga y el gueto en el que vive, por ello la ruptura interior le es mucho más complicada de llevar a cabo, ya que tiene que razonar, que luchar consigo mismo.

Para intentar hacer presión desde su individualidad, decide aliarse a la otra parte minoritaria frente a los franceses: los musulmanes, pero Alexandre pronto se da cuenta de que realmente es mucho lo que le separan y su fe en un futuro europeo y su inclinación hacia Occidente son demasiado fuertes para continuar. Esta nueva crisis sólo se termina cuando se va de Oriente y de Occidente a Argentina.

Todo se basa en un sistema de frecuentes crisis existenciales con rupturas constantes y sus consiguientes reconstrucciones. La retórica del efecto en el texto se basa en los tres elementos analizados; hay una interrelación entre ellos que se presenta de forma diferente en cada caso: la identificación entre el judaísmo y la pobreza es evidente pues el primero nos lleva al segundo y viceversa. Pero la relación que estos dos elementos mantienen con la soledad es diferente, pues ambos la provocan, pero ella no interfiere en nada en este sistema. La soledad reune y resume las consecuencias de los otros dos, pero no los causa; además, la soledad es la base para todo inicio de crisis que es, en definitiva, el mecanismo por el que evoluciona el relato.

RETÓRICA Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN EL ÁMBITO HISPÁNICO (SIGLOS XVI Y XVII)

MATÍAS BARCHINO
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Las aproximaciones a los textos españoles de los siglos XVI y XVII desde el punto de vista de la Retórica y de las artes poéticas tradicionales son cada vez más frecuentes y, tras muchos esfuerzos, se ha hecho desaparecer en gran medida el tópico antirretórico que provenía del romanticismo, así como reinstalar las artes retóricas como códigos de producción y análisis literario de textos históricos, además de redescubrirlas como valiosos instrumentos teóricos de la ciencia literaria. Los intentos renovados por establecer la naturaleza textual de muchas obras anteriores al siglo XIX, muestran que responden casi siempre al conocimiento y uso por parte de autores y lectores del pasado de estas disciplinas (López Grigera, 1994:17-32). Si nos aproximamos al campo específico de la autobiografía como género literario o, más exactamente, a la escritura autobiográfica en el ámbito hispánico en los siglos XVI y XVII desde el punto de vista de retórico -que es el espacio que se propone esta exposición- aparecerán, sin embargo, una serie de problemas añadidos. El primero, que la autobiografía, como tal género, no ha tenido tradicionalmente una consideración específicamente poética ni se ha considerado seriamente como una modalidad de la creación artística hasta hace pocas décadas. Casi se puede decir -y espero que no suene a *boutade*- que la autobiografía, con tal nombre, es uno de los inventos críticos del siglo pasado, desde donde muchas veces observamos la historia con anteojos deformantes. Esto es evidente cuando nos referimos a los escritos autobiográficos españoles del Siglo de Oro, que constituyen un género crítico, ignorado y frustrado por la historia, y establecido tardíamente por una intensa labor metadiscursiva sobre los numerosos textos autobiográficos redescubiertos en estado manuscrito o en colecciones documentales, ya que no se dio en su época un verdadero género textual a pesar de la abundancia relativa de estos escritos (Pope, 1974). Su consideración artística, como creación del lenguaje es también muy reciente y está motivada por un cambio epistemológico que ha permitido valorar como obras de arte muchos escritos de la historia inicialmente no concebidos como tales, e integrarlos en los estudios literarios de los que habían estado ausentes hasta hace poco tiempo, salvo honrosas excepciones, como el extraordinario *Libro de la Vida* de Santa Teresa de Jesús. Siendo así, es normal que haya permanecido también fuera de los repertorios retóricos o poéticos tradicionales, lo que contrasta vivamente con la abundante literatura teórica que la autobiografía como género ha generado en los últimos años (Luoreiro, 1993). Las causas de esta frustración del género en el Siglo de Oro estuvieron tanto en la existencia de prejuicios morales y religiosos respecto a la vanagloria implícita en la escritura de un individuo sobre sí mismo, como en cortapisas de tipo formal y retórico que condicionan el uso de la forma autobiográfica. Ambos factores hicieron difícil, y a veces imposible, la difusión de estos escritos por más abundantes que estos fuesen.

Si no hay una relación directa entre la retórica tradicional y la práctica autobiográfi-

ca del Siglo de Oro, vamos a tratar de establecer al menos el marco retórico en el que se pueden explicar los prejuicios sobre la autorreferencia que en cierta medida pudieron impedir la gestación de un verdadero género textual. Hay, de hecho, una larga tradición de escritos autobiográficos desde la Antigüedad bíblica y grecorromana (cf. Misch, 1950), y el rasgo formal que más los caracteriza, el uso de la primera persona del singular, así como las dimensiones éticas que se derivan del hecho aparentemente simple de que una persona se ponga a contar su vida por escrito, han tenido una oportuna consideración retórica. Mijail Bajtin en su estudio sobre el origen de la novela biográfica moderna establecía los antecedentes autobiográficos de la antigüedad grecorromana y analizaba específicamente la autobiografía retórica como una derivación del encomio fúnebre o conmemorativo, mencionando concretamente como primera autobiografía de este tipo el discurso en defensa propia de Isócrates (Bajtin, 1989:282-297), llamado *Sobre el cambio de fortunas* (XV), en que el orador imagina un juicio público a su propia vida y planea su defensa presentándose como modelo de ciudadano ante sus compatriotas. También se hace eco Bajtín de la aparición como tópico en las escuelas retóricas de la época helenístico-romana del problema de la admisibilidad de la autoglorificación, esbozado por Aristóteles en sus consideraciones morales sobre la falsa modestia y que había sido resuelto en forma práctica por Demóstenes en su discurso *Sobre la corona*, en el que recurre al autoelogio para defenderse de una calumnia. Aunque hay otras referencias de interés, es Plutarco en el discurso titulado en su versión latina *De se ipso citra invidiam laudando* (539-547), el que más se extiende sobre el asunto y quien formula de una manera más rotunda, aproximando las nociones retóricas a las cuestiones morales, las motivaciones que hacen posible e incluso aconsejable el uso de la llamada *periautologia* o autoelogio por parte de un hombre de estado. Y es significativa esta identificación absoluta entre la escritura del yo y autoglorificación. Plutarco sistematiza las razones que aconsejan el uso del elogio propio y propone una estrategia para que este ejercicio, censurable en general, pueda ser llevado a cabo sin atraerse la envidia de los oyentes y el consiguiente fracaso del discurso. La razón principal que lo autoriza es que esta defensa sea la respuesta a una ataque o injuria previo, aunque también es admisible si se trata de exponer a los ciudadanos un modelo de conducta pública ejemplar o se hace para animarlos con el ejemplo ante una calamidad común o una guerra. Lo importante es que se haga con un buen fin y no frívola u ofensivamente. A pesar de la intención ética del discurso, éste se va a transformar en un catálogo práctico de estrategias para no aparecer demasiado vanidoso ante el público, entre las que destacan, la de intentar que sean los demás quienes hagan la alabanza de uno o hacerla indirectamente; elogiar al mismo tiempo que a uno mismo al público; eludir las menciones a la riqueza o al éxito propios que puedan excitar la envidia; no utilizar epítetos exagerados; presentarse uno mismo lleno de pequeños defectos perdonables para evitar cualquier susceptibilidad, incluso introducir alguna confesión de pobreza o bajeza de nacimiento; aunque alguna jaztancia, aconseja Plutarco, no viene mal a veces cuando se quiere impresionar a los oyentes. Lo importante es saber adaptarse al momento comunicativo y no caer en el envanecimiento gratuito, aunque, caso de duda, es preferible evitar hablar de nosotros mismos, ni para bien ni para mal, a no ser que tengamos en expectativa una ventaja

considerable para nuestros oyentes o para nosotros mismos. Plutarco formulará las bases de lo que en la época medieval significará un rechazo general a la expresión autobiográfica y al mismo tiempo establecerá las excepciones que hacen posible su uso. Al principio de la época moderna siguen perviviendo, acentuadas por la presión moral del cristianismo, las dos razones que permiten la autorreferencia sin pecar de vanidad que, como recuerda Francisco Rico (1988:86), Dante resume con precisión en el *Convivio*: que con ello se evite una infamia o peligro propio o ajeno, o bien, que se desprenda de la autobiografía un ejemplo de doctrina como podemos ver en las *Confesiones* de San Agustín. Fuera de estas dos razones, estamos en el dominio del pecado de vanagloria.

Rico ha señalado precisamente en sus estudios sobre el *Lazarillo* la posibilidad de leer el libro a través de las ideas de Plutarco. Y este puede ser el enlace, aunque sea indirecto, entre las prevenciones y consejos retóricos y la práctica de la escritura autobiográfica en la España del siglo XVI y XVII. No vamos a poder hablar, sin embargo, de una influencia real, ya que los escritos autobiográficos pertenecen a autores legos en su mayoría con poca o nula preparación retórica. En el *Lazarillo*, sobre cuyo carácter de artefacto retórico no cabe la menor duda (cf. Artaza, 1989:277-303) se sintetizan los ejemplos de lo que podía ser una autobiografía real de la época y este librito, que se presenta como la autobiografía verdadera de un hombre de clase ínfima, establecerá cierta referencia genérica a todos los escritores posteriores. Obtendrán permiso tácito para imitarlo y escribir sus propias vidas, aunque sin los condicionantes retóricos y morales tradicionales que el autor anónimo impuso a su creación. Lo que la justificaba retóricamente es que se trataba de una carta epidíctica en defensa propia ante una acusación y una ofensa directa, e incluso se presenta, siquiera irónicamente, como un modelo de conducta a seguir (Rico, 1988).

Estas formulaciones permanecerán intactas durante los dos siglos siguientes, y, aunque no tenemos una formulación explícita, sino opiniones dispersas como las de Cervantes, en más de una ocasión leeremos consideraciones sobre la vanidad de escribir sobre uno mismo. Estos prejuicios alejarán de la escritura autobiográfica a casi todos los autores con una pizca de escrúpulos morales o de conocimiento de la tradición literaria e impedirán que se constituya un género editorial. Pero no son lo suficientemente fuertes para que el autobiografismo y la autoalabanza no se practique por parte de escritores sin conciencia de estas limitaciones, autores legos cuya única obra suele ser el relato de sus propias *vidas*, aunque incluso en ellos se encuentren restos de la presión ambiental contra la práctica de la autoalabanza. Los mismos motivos llevarán a otros, los más enterados o cultos, caso de Cervantes, Espinel o el curioso novelista Céspedes de Meneses, a destilar sus experiencias vitales por métodos indirectos o irónicos, ya sea por terceras personas o a través de *alter ego* que viven sus aventuras, como el cautivo del *Quijote*, el pícaro Marcos de Obregón o el soldado Píndaro.

Tal vez así se puedan explicar las precauciones morales y retóricas en que se desarrolla la autobiografía en el Siglo de Oro. Existen dos tipos fundamentales: una religiosa, en la línea inicial de San Agustín y más tarde de Santa Teresa, que se

autorizarán, como ya hemos dicho, por el espejo de virtud de las vidas de sus autores pero que, atentas al pecado de vanidad que pueden cometer se han de justificar por un mandato y recurrir a pedir perdón por la falta de habilidad en el estilo (¿no suenan estas prevenciones a tópicos del exordio?). El segundo tipo, secular o laico, pese a sus diferencias de contenido, procede de un mismo modo, y los autores, cualquiera que sea su finalidad real, se apresuran a indicar antes que nada que el objetivo de la obra no es el interés personal ni la vanagloria. Los motivos aludidos son tan variados como las mismas obras pero muchas veces serán maneras de ocultar otros menos confesables. La defensa ante una injuria al honor personal y familiar es la justificación de una de las primeras autobiografías españolas conocidas, la de Leonor López de Córdoba, aún en el siglo XV, aunque diga también que quiere agradecer a la Virgen los dudosos favores recibidos en su tormentosa vida. El ejemplo de una vida consagrada al estudio o a un oficio virtuoso y benéfico es la justificación de muchos de los escritores del siglo XVI, alguno de los cuales debieron de tener cierta formación retórica, como el obispo Martín Pérez de Ayala, el humanista Juan Martín Cordero, Diego de Simancas o Esteban de Garibay. Aunque en sus *vidas* se pueda detectar tanto el orgullo legítimo del que ha conseguido ascenso social o jerárquico como la pura petición de ayudas económicas a que se creen con derecho en la vejez tras una vida ejemplar. En el siglo XVII, por parte de escritores menos formados intelectualmente, vamos a encontrar repeticiones de estas fórmulas de tipo moral, como la megalómana advertencia a la humanidad sobre la influencia del Maligno de un Jerónimo de Pasamonte, pero la justificación más extendida para escribir sobre la propia vida es la de la conversión, en donde parece observarse una influencia clara de la novela picaresca de Alemán. El cambio de vida de pícaro en hombre de bien o de aventurero en religioso es el móvil explícito de muchos de estos soldados escritores como Juan Valladares de Valdelomar, Miguel de Castro o Diego Duque de Estrada; el ejemplo de haberse mantenido firme en la fe en tierras de moros justificará las narraciones autobiográficas del citado Jerónimo de Pasamonte o el *Cautiverio y trabajos* de Diego Galán. Ninguno de estos textos pudo ser conocido en su época fuera de un limitado círculo a pesar del interés de muchos de sus autores por hacerlos públicos. A todos les faltaba, además de la justificación moral explícita, una justificación retórica coherente, como la que explicaba la carta de Lázaro de Tormes. A finales del XVII la cultísima monja mexicana sor Juana Inés de la Cruz parece verse obligada escribir su vida, pero ésta sí fue publicada en su tiempo y, si hemos de creerla, contra su voluntad. Sor Juana, evitando el modelo de Santa Teresa a quien cita y admira, escribe su vida utilizando el molde retórico que cree más apropiado, la epístola, y lo hace amparándose en las razones tradicionales que justificaban más que de sobra su polémica *Respuesta a sor Filotea*, la defensa ante los ataques personales sufridos en el ambiente virreinal de Nueva España que por su condición de mujer y de docta había sufrido. Sor Juana conocía de sobra por qué razones una monja, o cualquiera, debía escribir su vida, y cómo ha de llevarse a cabo ésta, siguiendo las normas de la Retórica, y las lleva a la práctica al igual que hizo el autor del *Lazarillo* para dar coherencia textual a su libro.

No basta que la vida de uno sea interesante, es necesario guardar unas normas y atender una razones para que sea aceptada la escritura de la vida propia. Todos los

casos y soluciones expuestos por Plutarco y otros autores para justificar el discurso autobiográfico aparecerán en los escritos autobiográficos españoles de estos siglos pero esto no les asegurará ser divulgados. Tal vez las razones que impidieron la floración de un género autobiográfico, además de los prejuicios heredados desde la antigüedad, exaltados por el ambiente moralista de los siglos XVI y XVII, estaban en la falta de un discurso persuasivo coherente basado en la tradición retórica que fuera aceptable para su difusión general. Razones que perviven hasta que la presión retórica dejó de ejercerse sobre los autores y las obras literarias, en los últimos dos siglos, que es cuando se ha logrado constituir de manera crítica un género anteriormente frustrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAZA, Elena (1989): *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica.* Bilbao: Universidad de Deusto.

BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela.* Madrid:Taurus.

LÓPEZ GRIGERA, L. (1994): *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica.* Salamanca: Universidad.

LOUREIRO, A.G. (1993): «Direcciones en la teoría de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 33-46. Madrid: Visor Libros.

MISCH, G. (1950): *History of the Autobiography in Antiquity.* Londres: Rothedg Paul.

POPE, R.D. (1974): *La autobiografía española hasta Torres de Villarroel.* Berna/Frankfurt am Main: Herber Lang/Peter Lang.

RICO, F. (1988): *Problemas del «Lazarillo».* Madrid: Cátedra.

LA FICCIÓN DEL ESPACIO INTERPERSONAL MEDIANTE EL SONIDO, COMO CONSTRUCCIÓN RETÓRICA

PEDRO BAREA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

"Organ of vision! And a Spirit aërial
Informs the cell of Hearing, dark and blind;
Intricate labyrinth, more dread for thought
To enter than oracular cave..."
"The power of Sound". En "William Wordsworth". Paul de Reul

Para representar el espacio interpersonal a través del sonido tecnificado se ha recurrido casi siempre, y de modo fecundo, a trucajes que se apoyaban sobre todo en artificios tecnológicos. Con ellos resultaba posible fingir la distancia allá donde la ceguera escamoteaba el espacio, o en donde los códigos sonoros se organizaban en una conomía ajena a los procesos naturales. Radio, cine sonoro, televisión. Reverberaciones y ecos, lejanía con respecto al micrófono, ecualización, filtros etc. etc. Trucos.

Con todo, la radio es el medio de comunicación en el que con más dramatismo se plantea esa falta de referencia real del espacio físico. La pregunta a hacer siempre en radio es "dónde se producen los hechos radiofónicos" (FUZELLIER). Los teóricos de la comunicación audiovisual han trabajado a partir de investigación básica (RODRÍGUEZ BRAVO), o con criterios eclécticos (BALSEBRE, TERRÓN)... pero casi siempre aceptando la prioridad de la tecnología como vehículo para sugerir nada menos que tres dimensiones espaciales allá donde sólo hay una, y no espacial: tiempo. En el teatro, donde la voz sale de la escena proyectada hasta la última fila del patio de butacas, la ficción de la distancia es igualmente artificiosa.

Ahora bien, la "distancia oída", o intuida en la información del sentido del oído, es sobre todo -además de las eficaces artes tecnológicas citadas- construcción retórica. Implica a los hablantes/emisores entre sí y al espacio virtual entre hablantes con el oyente/receptor.

Así, sin modificar la tecnología de captación/transmisión de sonido es posible urdir procedimientos de raíz expresiva oral -que están en la literatura, que están en el teatro y la lírica...- capaces de escenificar virtualmente en un plano fónico la distancia interpersonal, el volumen de los cuerpos, o las magnitudes espaciales referidas.

La presente comunicación fija una serie de indicadores de distancia interpersonal en la radio -y en general en la expresión de la palabra mediatizada retóricamente, y en su caso por una intervención técnica- que no tienen como soporte exclusivo la tecnología. Sin renunciar a ella, estos artificios retóricos complementan, refuerzan y también en algún caso fundamentan la sugerencia de espacio físico virtual que parecerá tridimensional, hasta visible, tangible, sabroso y con olor, allá donde la dimensión es única: un sonido en el tiempo.

Estos ítems, no vinculados directamente a la tecnología, indicadores de distancia, son entre otros: administración del silencio (BALSEBRE, TERRÓN), predominio de lo verbal o vocal y apariencia de consumo de aire (STANISLAVSKI); rigor en la

dicción; grado de formalización del lenguaje; aspectos de ritmo, silencios y prosodia, formatos fónicos; uso de resonadores fisiológicos de la voz (GROTOVSKI), forzamiento del tono o el timbre; respeto de los turnos de intervención; predominio de unas funciones sobre otras (sicut JAKOBSON); grado de incertidumbre en el mensaje, previsibilidad (MOLES); riqueza de la información fonoestésica (RODRÍGUEZ BRAVO); diferencias relativas entre trancos sonoros consecutivos (BALSEBRE); los arbitrios del protocolo social, el tú, el usted,... Y en otro orden de cosas y con su propio peso específico, además, la intensidad del sonido, las truculencias de la tecnología (R. BRAVO)... Habría otros campos de análisis a partir de la sico-fonética (FONAGY, DAVITZ...).

Será precisa una acomodación. Se habla aquí sobre todo del sonido en la radio. Dentro del sonido radiofónico, de las sutilezas precisas para sugerir algo tan inmaterial como el espacio. Puedo evocar atmósfera con recursos técnicos, ecos y reverberaciones, con ecualizaciones apropiadas. Existen en el mercado los "generadores de entornos" que remedan las condiciones sonoras de un espacio concreto. Ahora bien, muchas veces la sugerencia de espacio interpersonal procede tan sólo de artificios retóricos.

No importa el volumen sonoro, la cantidad de sonido. No es cierta la convención "cerca está lo que se oye bien, lejos lo que no". Medida en decibelios, una escena íntima puede tener la misma presencia que una escena de fragor guerrero. En cambio, una serie de indicadores pueden suplir de modo vicario la evocación de distancia interpersonal.

La clasificación del antropólogo Edward T. Hall (HALL 1973: cap. IX), considera cuatro situaciones "proxemísticas", de distancia interpersonal. Se incorporan aquí por razones prácticas. Las cuatro situaciones -íntima, personal, social y pública- se apoyan en umbrales diferenciables a través del sentido del oído en la radio, o en la banda sonora de la TV o del cine. Podrían incluso acomodarse a convenciones cristalizadas en la planificación de las artes visuales: PPP, PP, PM, PG.

Estos son nuestros indicadores, en un cuadro sinóptico:

Distancia ↔ Indicadores ↕	Íntima	Personal	Social	Pública
* Silencio	Pertinente	Tolerado	Impertinente	Intolerable
* Predominio de lo verbal o lo vocal. Repeticiones impresivas o de sugerencia de lo espontáneo	+ vocal que verbal Ritmos orgánicos	Vocal/Verbal Orgánico./culturales	+ verbal que vocal Cultural/Orgánico	Verbal Cultural
* Rigor en la dicción	Mínimo	Más rigor. Alta presencia de sonidos convenidos, idiotismos, etc.	Alto. Con voluntad de ser comprendido	Máxima formalización a falta de otros canales comunicativos
* Grado de formalización del lenguaje	Muy baja formalización	Baja formalización	Alta formalización. La palabra es vehículo fundamental de la comunicación	Máxima formalización sintáctica, prosódica, etc.
* Aspectos del ritmo, los silencios o la prosodia: formatos fónicos.	Arritmia, prosodia singularizada, formatos fónicos irregulares	Prosodia singularizada, modismos coloquiales participados	Convenciones rítmicas, prosodia socializada, formatos fónicos regulares	Convención de lo público
* Uso de resonadores corporales. Forzamiento del tono o el timbre.	Resonadores al final de la cadena de fonación: labial, gutural, maxilar...	Habla con tendencia a los resonadores medios: garganta, pecho, etc.	Resonadores altos. Nariz, cabeza.	Resonadores altos, y muy altos, emitidos con esfuerzo
* Evidencia de la respiración. * Consumo de aire	++++ +	+++ ++	++ +++	+ ++++
* Respeto de los turnos de intervención.	No se respetan	Mayor respeto dentro de un desorden	Respeto de los turnos	Los turnos son parte de la convención pública
* Predominio de las funciones expresiva, conativa, referencial o fática (apud Jakobson)	No referencial. Expresiva, fática...	Empieza la función referencial	Función referencial, fática, conativa	Función referencial Función en aras del género o formato retórico
* Grado de incertidumbre en la expresión. Previsibilidad del mensaje.	Máxima incertidumbre Imprevisibilidad	Incertidumbre	Previsibilidad, menos incertidumbre	Mensaje muy previsible
* Riqueza de la información fonoestésica.	Gran riqueza fonoestésica, los sonidos secretos: paladeo, respiración, dientes, susurro...	Menos información fonoestésica	Baja información fonoestésica	Escasa información fonoestésica
* Presencia del contexto sonoro	Apenas presente el contexto sonoro	Aparece el contexto sonoro	Importancia cada vez mayor del contexto sonoro	Mucho contexto sonoro. Incluso dentro de la propia convención de la voz personal (entornos)
* El empleo de recursos convencionales que indican distancia. Tratamiento, fórmulas corteses.	Es el territorio del "tú"	Territorio del "tú" más que del "Vd."	Se inician las conversaciones protocolarias	Convenciones protocolarias hasta el manierismo. Formulismos sociales
* El volumen, la intensidad del sonido.	Ficción de que el otro está muy cerca: el sonido tiene una presencia desproporcionada con el volumen previsible	Mayor volumen	Mayor volumen, por encima del ambiente	Máximo volumen

* Silencio: pertinencia, tolerancia o exclusión del silencio.
* Predominio de lo verbal o lo vocal. Repeticiones impresivas o de sugerencia de

lo espontáneo.
* Rigor en la dicción.
* Grado de formalización del lenguaje. Tolerancia al error.
* Aspectos del ritmo, los silencios o la prosodia: formatos fónicos.
* Uso de resonadores corporales. forzamiento del tono o el timbre.
* Evidencia de las cadencias respiratorias, consumo de aire.
* Respeto de los turnos de intervención.
* Predominio de las funciones expresiva, conativa, referencial o fática (apud Jakobson), e incluso de la f) metalinguística o poética.
* Grado de incertidumbre expresiva. Previsibilidad del mensaje.
* Riqueza de la información fonoestésica (RODRÍGUEZ BRAVO).
* Presencia de contexto sonoro. "El estruendo de las sábanas" del poema de Miguel Hernández no se produce: la distancia íntima es corporal, no suena: disfruta de poco espacio.
* De modo muy exterior, el empleo de recursos que indican distancia , tratamiento, fórmulas corteses. Empleo de pronombres "yo", "tú", "usted"...
* En pequeña medida, volumen, intensidad del sonido. El volumen funciona como elemento informativo de la distancia en contigüidad: dos sonidos consecutivos de volumen diferente dan cuenta de distancias diferenciadas. La escena pública será más ruidosa en lo ambiental, y con menos información fonoestésica; la escena privada no suena en lo ambiental, y tendrá gran riqueza de información fonoestésica.

Las cuatro "distancias", al margen de las componendas que pueda exigir el contexto, el azar de la ordenación, los efectos retóricos, etc., darían lugar a resultados de este orden:

DISTANCIA ÍNTIMA: Silencios. Predominio de sonidos no verbales, aunque vocales. Suspiros, jadeos, susurros. Fraseo interjectivo, expresiones cortas y repetidas, siseo, murmullo. La comunicación tiene otros canales (HALL. 1973). Construcciones gramaticales rudimentarias más fiadas de la expresividad de la voz que de la idea. Resonadores para una economía de comunicación que requiere poco esfuerzo. Poco volumen de voz, se percibe una notable presencia respiratoria. Dicción imprecisa, relajada. Mínima formalización del lenguaje, gran información fonoestésica. El sonido"entra" directamente, sin espacio, pueden darse incluso superposiciones entre sonidos contiguos: es un flujo de sonido autónomo, no pretende el intercambio lógico tanto como el trueque sensitivo. Imprevisibilidad.

DISTANCIA PERSONAL: Aparición de sonidos verbales, con algunos vocales participados. El límite entre lo vocal y lo verbal es el cuchicheo o el susurro. Primarias construcciones sintácticas, presencia de modismos familiares y coloquialismos. Ausencia de frases protocolarias "sociales". Estructura gramatical sencilla, frases cortas, muchas veces interjectivas, reticencias, alusiones, valores convenidos, saber compartido. Resonadores "naturales", garganta y pecho. Poco volumen de voz, escaso consumo de aire. La intercomunicación tiene muchos elementos sensitivos por encima de los lógicos. Rudimentarios turnos. Poca incertidumbre en el mensaje.

DISTANCIA SOCIAL: Muy baja tolerancia al silencio. Sonidos verbales, raramente vocales. Sintaxis normalizada. Llegada de fórmulas corteses, frases hechas. Progresiva complejidad en la estructura oral: la frase es portadora de mucha información en tanto que se ve, se oye, se siente menos al otro. Menos sobreentendidos. Resonadores que tratan de imponer el sonido, incluso de cabeza o nariz. Se eleva el volumen de voz. Dicción clara que trata de hacerse entender. Mayor formalización. Menos información fonoestésica. Espacio de cortesía, turnos de intervención. Función referencial.

DISTANCIA PÚBLICA: Impertinencia del silencio. Sonidos verbales. Construcciones sintácticas complejas. Resonadores altos. Si hay protocolo espacial (los grandes despachos, las antesalas, los muebles de respeto), hay un protocolo sonoro/temporal: los altos personajes tardan en "entrar". lenguaje de afirmación, declaratorio, que no espera réplica. En su estrategia musical es autónomo, no pide partener. Máxima previsibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: BABLET, BROOK, KREJCA, MNOUCHKINE, VITEZ... "Filmer le théâtre". En *Cahiers Théatre Louvain*. N° 46. CNRS. Paris. 1977.

ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX*.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid. 1994.

DAVITZ, J. R. *The communication of Emotional Feeling*. Ed. McGraw Hill Book Company. 1964.

FONAGY, Ivan. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Ed. Payot. Bibliotheque scientifique. Paris. 1983.

FUZELLIER, Etienne. *Le Langage Radiophonique*. IDHEC. Paris. 1965.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores México. 1970.

HALL, Edward T. *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid. 1973.

JOST, François. *L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore*.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La construcción de una voz radiofónica*. Tesis doctoral. UAB. Barcelona. 1989.

TERRÓN BLANCO, José Luis. *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Tesis doctoral. UAB. Barcelona.1991.

EL ESLOGAN COMO PROTOTIPO DE TEXTO PERSUASIVO EN PUBLICIDAD

JULIO E. BARRANCO
F. JAVIER DE LA CUADRA
FELICIDAD LOSCERTALES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El presente estudio ofrce una perspectiva psicosocial sobre el Eslogan, en la persuasión publicitaria y se basa inicialmente en diferentes definiciones sobre la publicidad de Benito (1992):

* "Sistema de comunicación pagada e interesada, que sirve siempre a causas comerciales, sociales o políticas concretas";

* "Sistema que juega un importante papel no solo en los negocios, sino principalmente en la mentalidad colectiva y en la formación de valores y estereotipos sociales";

* "Fenómeno social complejo que influye en una multiplicidad de aspectos de nuestra vida cotidiana";

* "Proceso comunicativo más claro de la cultura de masas; en dicho proceso interactúan cuatro sujetos: El anunciante, las Empresas de Publicidad, los Medios y Soportes publicitarios y los Receptores".

Y de la Ley General de Publicidad B.O.E. 15/09/88:

* "Toda forma de comunicación realizada por una persona física o jurídica, pública o privada, en el ejercicio de una actividad comercial, industrial, artesanal o profesional, con el fin de proteger de forma directa o indirecta la contratación de bienes, muebles e inmuebles, servicios, derechos y obligaciones".

Analizando el eslogan, desde la perspectiva, que citamos al principio, lo definimos como una forma de evaluación positiva, en relación a la comunicación, creando imagen sobre el producto comercial que interesa lanzar al mercado. Por tanto ponemos de manifiesto como es una sola frase, corta por lo general, fácilmente memorizable y con una gran carga de simbolismo, significado y emotividad.

El eslogan nace probablemente en la política; sus comienzos los podemos encontrar en la Roma antigua ("*A los leones con los cristianos*"), usándose por lo general como frases emblemáticas a lo largo de la historia ("*Dios lo quiere*" en las Cruzadas; "*Una, Grande y Libre*"; "*Yo te necesito, Alístate ahora*", U.S.Army; "*Enseñar, ¡qué gran tarea!*", Junta de Andalucía).

Este trabajo partió del análisis de un conjunto de 352 anuncios emitidos por la cadena de televisión Canal Sur, durante el año 1993 en los cuales se estudió el fenómeno de los eslóganes que se clasificaron en función de diferentes criterios que se exponen a continuación, acompañados de ejemplos, para que se vean más claramente sus características:

Partimos en esta clasificación diferenciando tres criterios básicos: Puntos de interés, características de los eslóganes y eslóganes con marca y sin ella.

* *PUNTOS DE INTERÉS*:

1.- Diferencias: El eslogan pretende distinguir el producto anunciado de otros del mercado, exaltando sus cualidades:

"*Pinturas Bruguer: colores inalterables*"; "*Delapierre: lo mejor de la vida*".

2.- Lenguaje (para diferenciar el producto, pudiendo ser verbal o icónico):

a) Verbal (El eslogan se presenta por medio de una frase que identifica al producto de forma genérica):

"*Como de la noche al día*" (Licor); "*Eficacia probada*" (Cucal); "*Pocas cosas cuestan tan poco*" (Telefónica);

b) Icónico (Por medio de iconos y animación de las marcas, el producto nos llega de forma clara y concisa, apareciendo imagen de marca): "*Para llegar a más*" (Refrescos Aquarius); "*¿Estás loco?, Bebe Pepsi*"; "*Heinz, el nombre de la mayonesa*".

3.- Claridad:

"*Piel fresca y sana*" (Sanex); "*S-3 de Legrain, mañanas frescas*"; "*Aquí hay tomate*" (Orlando); "*Contra la cal no hay nada mejor*" (Viakal); "*Dove no reseca tu piel*".

4.- Intriga:

"*Avigur: tan bueno que no puede explicarse*"; "*Déjate llevar*" (Helados Sky); "*Descúbrelo*" (Axe); "*Te morirás de risa*" (Danone).

5.- Narración: Discurso lineal:

"*San Miguel, donde va triunfa*" (Cerveza); "*¿Estás listo para nuevas fantasías con Fanta?* (Refresco); "*En el tema de la droga, tu tienes la última palabra: NO*" (F.A.D).

6.- Internacionalidad (Universal):

"*Siempre Coca-cola*"; "*Rolex, el reloj de la Corona*"; "*Dos veces genial: Citroen AX*".

7.- Música (esencial o no): El eslogan es una frase que se canta en el anuncio para que se recuerde mejor:

"*Bebe Trinaranjus*"; "*Miko para tí*"; "*Campofrío, mejor día a día*".

* *CARACTERÍSTICAS DE LOS ESLOGANES*:

1.- Corto y memorizable:

"*¿Estás loco?, Bebe Pepsi*"; "*Raza de campeón*" (Citroen AX);"*Lo claro rompe,7-up*".

2.- Brillante y sencillo:

"*Para todos los días del ciclo*" (Ausonia); "*El campeón contra las manchas*" (Dixán).

3.- Impactante y creíble:

"*Verás que fácil es regalar una vida*" (UNICEF); "*No podemos dejarlos sólos.*

Colabora con nosotros" (ALHAYAT, Fundación de ayuda al Tercer Mundo); "*¡Adopta uno!*" (Junta de Andalucía).

* *ESLOGANES CON MARCA Y SIN MARCA*:

a) *Con marca*:

1.- Consecuencias del eslogan:

"*De la investigación intensiva, nace el cuidado intensivo, Vasenol*"; "*El azur de siempre, el Azur de Puig*"; "*Larga es la noche sin mosquitos. Protección Baygón*".

2.- Relacionada con el eslogan:

"*Es tiempo de Laiker*" (Cerveza); "*Terry, tú y ¡A por todas!* (Brandy); "*Bukler sin, da sabor a la vida*" (Cerveza); "*Sanex, piel sana*".

3.- Con rima:

"*Phoskitos, regalos y pastelitos*"; "*Para mi bebé, tarritos Nestlé*"; "*Babloon twin, chicle de dos sabores en dos colores*".

4.- Con doble sentido:

"*Perrier, a casi todas las horas*" (Licor); "*En Unicaja, estamos siempre de obras*" (Banco); "*Juega limpio con Dixán*"; "*Échale Hellman`s*"; "*Puntomatic, es diferente y punto*";

5.- Juego de palabras:

"*Lo bueno, si Miau, dos veces bueno*"; "*La extravagancia helada de Frigo*"; "*Arcoroc, a prueba de golpes*".

6.- Con alusión directa al producto:

"*Saimaza, el sabor de los muy cafeteros*"; "*Sega: la ley del más fuerte*"; "*Xantia, jamás el progreso fue tan bello*".

b) *Sin marca*:

1.- Identificable:

"*Un sabor de cinco estrellas*" (Cerveza Mahou); "*La salsa de la vida*" (Mayonesa Calvé); "*Mejor día a día*" (Campofrío); "*Genial*" (Citroen AX); "*Aquí hay tomate*" (Orlando).

2.- Resumida en una frase:

"*Que buen mordisco*" (Frigo); "*El dominio del clima*" (Moulinex); "*Sin alcohol, con carácter*" (Cerveza Kristell); "*Eficacia que cuida tu piel*" (Rexona).

3.- Alusión al efecto del producto:

"*La limpieza más brillante*" (Mr. Proper); "*Piel siempre suave y bien depilada*" (Veet); "*Bocatas con todo lo que ellos gustan*" (Apis).

4.- Genérica de la marca:

"*Siempre*" (Coca-cola); "*Especialistas en tí*" (El Corte Inglés); "*Es tu tónica*" (Schweppes).

5.- Centrada en el consumidor potencial:

"*El placer de vivirlos*" (Renault Clio); "*Lo importante eres tú*" (La General); "*Lánzate a vivirla*" (Moda Tiendas Corty); "*Más para los que piden más*" (Cerveza: Águila Master).

6.- Alusiones a la realidad:

"*Al final las imprudencias se pagan*" (D.G.T.); "*Un año de Rock, tu libro del año*"

(Coca-cola); "*La primera compañía petrolera privada de España*" (CEPSA); "*Si te importa, hazte socio*" (Amnistía Internacional).

Tras esa clasificación, nos centramos en la posible **doble lectura** de los mismos, definida como los recursos de los anuncios (por medio de los esloganes) con una intención más directa de los emisores sobre la compra de los productos o sobre la imagen de marca que se desea promover. La utilizamos como un instrumento para cuantificar el valor de los esloganes. Para ello se elaboraron unos cuadros en los que se recogen y se describen a posteriori los sobreentendidos a que dan lugar y los roles sociales que reflejan. De la interpretación de estos cuadros se ha podido llegar a la conclusión de que en los esloganes se hace mención a la calidad del producto; la mejora de las condiciones de vida y la sensaciones y efectos que ofrece el producto.

Se trabajó más concretamente con aquellos esloganes vinculados a la imagen de la mujer, viendo así cómo se nos presenta a ésta en relación al producto que se intenta vender. Así pudimos obtener de los datos recogidos diferentes grupos de eslogan:

a) Aquellos que no aluden a la mujer, aunque los usuarios son exclusivamente ellas: "*Para todos los días del ciclo*" (Ausonia);"*Piernas de seda*" (Braun "Lick-Epil Duo"); "*Para cuidar de los que tu más quieres*" (Mimosín).

b) Aquellos que hacen alusión directamente a las mujeres: "*Ella es así*" (Colonia Farala); "*En cada panty Well, hay una magnífica mujer. Una mujer que se gusta*" (Pantys Well); "*Veinte horas activa*" (Compensating de Pons).

c) Aquellos que utilizan a la mujer como reclamo para un producto genérico o específico masculino: "*Busco a un hombre llamado Jacks*" (Colonia Jacks); "*Colonia Brut lo esencial que hay en tí*".

BIBLIOGRAFÍA

Benito, A. (1992): *Diccionario de Ciencias de la Comunicación*. Madrid. Anaya.
Berrio, J. (1983): *T^a Social de la Personalidad*. Barcelona. Mitre.
Diran, A. (1982): *Psicología de la Publicidad*. Barccelona. CEAC.
Holszchufer, L. F. Von (1986): *Psicología de la Publicidad*. Madrid. Rialp.
Klapper: *Los efectos de los Medios de Comunicación de Masas*. Madrid, Morata.
Munne, F. (1993): *La Comunicación en la Cultura de Masas*. Barcelona. PPU.
Saborit, T.J. : *La imagen publicitaria en Televisión*. Madrid. Cátedra.
Roda, R. (1989): *Medios de Comunicación de Masas: su influencia en la Sociedad y en la Cultura contemporanea*. Madrid. Siglo XXI.

RETÓRICA Y ÉTICA

PORFIRIO BARROSO ASENJO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INTRODUCCIÓN

La persuasión, como la retórica, es utilizada, mal utilizada a veces, por muchos grupos de profesionales. Pensemos si no en los alegatos orales escritos de los abogados llenos de retórica persuasiva para poder convencer a los jueces. ¡Qué diremos de los profesionales de los discursos!, sobre todo cuando éstos tienen lugar a través de los poderosos medios informativos. La persuasión retórica es utilizada en gran manera por grupos sociales. Pensemos en los políticos, por ejemplo. Esto se agudiza mucho más en períodos electorales. Pensemos, por ejemplo, en los últimos debates entre los dos candidatos a la presidencia de los Estados Unidos. Debates que fueron escuchados y vistos por millones de americanos. Los predicadores religiosos, que en dicho país abundan mucho, y todos, a cual más, tratan de conseguir feligreses con la oratoria más retórica y persuasiva posible, lo que no quiere decir que sea ética en todos los casos. La competencia y la lucha por conseguir nuevos adeptos religiosos allí es muy fuerte. Existen también otros grupos sociales que utilizan la retórica persuasiva.

Aristóteles fue el primer autor de la historia que tomó en consideración la relación entre la Retórica y la Etica.

BASES RETÓRICAS PARA EL CONCEPTO «ETHOS»[1]

La definición etimológica del vocablo castellano «ética» parte de dos términos griegos cuya única diferencia es la gráfica: con épsilon o «e» breve y con eta o «e» larga. Aunque la grafía sea diferente el sonido es el mismo, «ethos», y el significado no es muy diferente tampoco, es cuestión de matiz.

Aristóteles no es solamente el seguidor de la ética descubierta en primer lugar por Sócrates, sino que fue el filósofo griego que más la impulsó. Como muestra ahí tenemos sus tres obras de ética: *Etica a Nicómaco, Etica a Eudemo* y la *Gran Etica.*

Jerry Elliot además de analizar las bases retóricas del concepto «ethos» en Aristóteles hace lo mismo con Cicerón, Quintiliano, Blair, Campbell y Whately. Otros autores estudiados dentro del campo del derecho fueron también: Hardwicke, Pollock, Donovan, Rossmann, Jenks, Davies, Cecil y Wigmore.

El trabajo de Elliot es un análisis cualitativo del uso del «ethos» en los autores arriba mencionados. Me detendré únicamente en los clásicos primeros. Revisando literatura al respecto se encuentra que en el área del «ethos» hay un cierto número de estudios que descubrieron y ofrecieron lo que encontraron de la base *retórica* del concepto «ethos». Tenemos que comenzar forzosamente estudiando el fundamento y cimiento

1. ELLIOT MANDEL, Jerry, *A rhetorical analysis of ethos in the speaking of lord Thomas Erskine in selected speeches from the Trials for high treason in 1794.* A thesis presented to the department of speech. California State College. Long Beach. In partial fulfillment of the requirements for de degree Master of Arts.

Esta tesis fue leída y aprobada por los miembros del tribunal en junio de 1965. Se encuentra en la biblioteca de la California State University, Long Beach, bajo la etiqueta de material restringido de circulación, lo que quiere decir que únicamente se puede consultar a unas determinadas horas.

del concepto «ethos» en la «Retórica» de Aristóteles[2].

La «Retórica» de Aristóteles primera fuente del concepto «ethos»

Frank Magill reconoce que «la gran mayoría de los estudios llevados a cabo hoy sobre el concepto «ethos» se apoyan en la Retórica de Aristóteles»[3].

Aristóteles definió el «ethos» como una credibilidad personal o como una prueba ética. También entendió el «ethos» con el significado etimológico de la «ê» larga que significa «carácter», «hábito», algo interior, algo innato, que llevamos dentro de nosotros mismos y que imprime carácter. «Ethos», para Aristóteles, era algo personal, el carácter, que es una parte integral del acto persuasivo que expresamos con palabras. La persuasión para Aristóteles depende de tres correlaciones: una es el carácter, personaje o carisma personal del persuasor; la segunda es la audiencia, el auditorio, que tenemos que enmarcar dentro de nuestra mente; una tercera es la «prueba», es decir, las palabras del discurso, en una palabra, el lenguaje persuasivo. La concepción aristotélica sobre los componentes de la persuasión, la podemos traducir modernamente de esta manera: el *emisor* (carácter, personaje), el *público* (la audiencia) y el *mensaje* (la prueba).

Aristóteles da suma importancia al carácter, personaje o emisor[4]. Por tanto para él, el personaje (carácter) es extremadamente importante en comparación con el mensaje, con el medio y con la audiencia en la comunicación persuasiva. La conclusión a la que llega el Estagirita es ésta: «Por el carácter -del orador-, cuando el discurso se dice de tal manera que hace digno de fe al que lo dice, pues a las personas decentes las creemos más y antes, y sobre cualquier cuestión (...). También esto es preciso que ocurra por el discurso, mas no por tener los oyentes prejuzgada la calidad del que habla; porque no hay, según algunos de los tratadistas señalan, que considerar en el arte la probidad del que habla como sin importancia para la persuasión, sino que casi puede decirse que el carácter lleva consigo la prueba principal»[5].

El filosofo griego pasa después a establecer los tres componentes, o constitutivos, o subdivisiones del «ethos». Dice que para que el emisor tenga un buen «ethos» él debe mostrar: inteligencia, carácter y buena voluntad[6].

Aclarando más el significado o el contenido del concepto «ethos» piensa que uno de los constitutivos o componentes del «carácter» debe ser el propósito, objetivo, o al menos la intención moral, ya que la cualidad del fin que se ha revelado determina a su vez la calidad del «ethos», y todo ello está determinado por el fin o la intención del emisor, personaje o carácter[7].

Resumiendo podemos llegar a concluir que el concepto de «ethos» para Aristóteles

2. ARISTOTLE, *Rhetoric*, trans. Lane Cooper (Appleton-Century-Crofts, 1932).

3. MAGILL, Frank N. (ed.), *Masterpieces of World Philosophy* (New York, Harper and Brothers, 1961) p. 169.

4. Cfr. ARISTOTLE, *Rhetoric*, trans. Cooper (New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1932), p. 19.

5. ARISTÓTELES, *Retórica*, Libro I 2, 1356a, 5-15. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953, pp. 10-11.

6. ARISTOTLE, *Rhetoric*, trans. Cooper (New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1932), p. 20.

7. *Ibidem*, p. 22.

se cifra en estos tres componentes: inteligencia, carácter y buena voluntad. El limita el «ethos» a lo que revela el emisor de su carácter en un discurso concreto, olvidando en ese momento las posibles reputaciones del que emite.

«El hombre bueno habla bien» (Quintiliano)

Quintiliano dijo: «bene loquitur homo bonus», que traducido al español suena así: «El hombre bueno habla bien». Si todo esto fuera una realidad, quien mejor habría condensado el binomio «retórica-ética» habría sido Quintiliano con esa frase lapidaria suya. Contribuyó además Quintiliano diciendo frases como esta: «no existe el orador perfecto, a menos que sea un hombre bueno, que tenga habilidad para expresarse y que tenga una mente privilegiada». Quintiliano cifraba en la bondad la primera cualidad del orador, y lo primero que él recomendaba para formar un buen concepto de «ethos», era que incluyera -según él- la complacencia, la educación, la amabilidad y algo que sea atractivo a los oídos de los oyentes, y sobre todo esto debe estar «la moralidad personal del orador».

Finalmente, Quintiliano define el «ethos» como carácter y cortesía, teniendo en cuenta la acción y el resultado, identificando el «ethos» con el estilo y con la expresión oral más directamente aún que lo hizo Cicerón[8].

Tenemos ya los ingredientes del «ethos», que es el origen de la ética. A la luz de los componentes clásicos y modernos del concepto de ética podemos valorar ya cualquier discurso o escrito retórico y persuasivo. Avanzando un paso más hacia adelante nos adentraríamos en la «ética de la persuasión».

ÉTICA Y PERSUASIÓN

Bases aristotélicas para la ética del arte de la oratoria[9]

Formulemos, a modo de hipótesis, unos interrogantes a la doctrina aristoteliana. ¿Deberá ser condenado el persuasor que reconoce que los medios y los fines que utiliza en su persuasión no son éticos, y, sin embargo, él los utiliza? Por otro lado ¿deberían ser censurados quienes usan técnicas inmorales en la persuasión, pero que ignoran que lo son? ¿Se debería descargar a un persuasor de su responsabilidad ética?

Las bases que sienta Aristóteles para una ética del lenguaje ¿son absolutas o relativas? ¿Admite nuestra sociedad democrática de hoy las bases ético-persuasivas del ayer aristotélico? ¿Cómo evaluaría Aristóteles el uso del interés emocional? Aristóteles llegó a comprender que las técnicas retóricas utilizadas en la persuasión, unas veces son intrínsecamente inmorales, otras son intrínsecamente éticas, otras moralmente neutras.

El Padre jesuita Lawrence Flynn intenta responder a muchos de estos interrogantes[10]. Pero antes de eso quiero hacer un paréntesis que recojo de su trabajo y que

8. Cfr. THONSSEN, Lester (ed.), *Selected Readings in Rethoric and Public Speaking* (New York, The H.W. Wilson Company, 1948), pp. 70, 90 y 99.
Cfr. además SATLER, William N., *Conception of Ethos in Ancient Rhetoric*, Speech Monographs XIV, 1947, pp. 55-56.

9. FLYNN Lawrence, *The aristotelian basis for the ethics of speaking*. En colectivo: JOHANNESEN, Richard L. (ed.), *Ethics and Persuasion*. Selected Readings, Random House, New York, 1967, pp. 113-129.

traduzco literalmente. «Si Quintiliano tiene razón cuando establece que "el orador antes que nada, debe estudiar moral...", según esto el profesor debe estudiar los principios morales y saber cómo aplicarlos a la práctica»[11].

Lo primero que tenemos que tener en cuenta para poner las bases morales aristotélicas a la ética del persuasor son los determinantes morales del acto humano, que según Aristóteles son: el objeto, la intención y las circunstancias.

Aristóteles, a la hora de enjuiciar cualquier acto humano, tiene en cuenta lo que la persona hace, que él denomina *objeto*. Esto puede ser bueno o malo. Hay que tener en cuenta, además, las *circunstancias* (quién, qué, cuándo, cómo, dónde, por qué, con qué medios). Estas pueden ser agravantes o eximentes. Por último el *fin* o la intención que se propone el sujeto agente que realiza la acción.

Aristóteles habla también de la necesidad de que el acto humano conste de conocimiento, voluntad y de un firme e incambiable carácter. El firme carácter significa una disposición para obrar rectamente. Para el Estagirita la virtud consiste en situarse en medio de los dos extremos, el del defecto y el del exceso. «In medio est virtus». Se puede pecar tanto por defecto como por exceso. Hay acciones erróneas que nunca podrán ser rectas. Hay actos buenos en sí mismos y malos intrínsecamente. Otros actos pueden ser buenos o malos por las circunstancias que les acompañan. Para la ética aristotélica el fin nunca justifica los medios. Ningún fin bueno puede ser justificado si para conseguirlo se necesita utilizar incorrectos medios.

Toda esta doctrina aristoteliana la podemos concretizar y utilizar en la práctica de la ética del discurso retórico.

Aunque la doctrina aristotélica del acto humano no sea una fórmula mágica para resolver con ella todos los casos de la ética de la retórica y de la persuasión, sin embargo, a la luz de estos fundamentos básicos de la ética de Aristóteles podemos ver y analizar muchos ejemplos.

Hacia un análisis de la ética para la retórica[12]

La habilidad retórica es un potente instrumento de transmisión por el que pasan la mayor parte del poder y la fuerza que decide el destino de la sociedad y de la humanidad. Un análisis moral de cómo operan los medios de comunicación puede hacer caso omiso de ese destino y puede mostrar más adhesión a las distinciones cercanas, aunque arbitrarias, entre la ética y la retórica, que al bien de la humanidad. Aunque la retórica pueda ser amoral, la gente no debería serlo.

Si los retóricos no se quieren ocupar de lo que concierne a la ética, los moralistas deberían ocuparse de ella, aunque algunos de ellos puedan ser ignorantes de retórica, o desdeñosos de ella, u hostiles a ella. Pueden, sin embargo, emprender la tarea de la

10. FLYNN Lawrence, *The aristotelian basis for the ethics of speaking.* En colectivo: JOHANNESEN, Richard L. (ed.), *Ethics and Persuasion.* Selected Readings, Random House, New York, 1967, pp. 113-129.

11. FLYNN, L., *Ibidem*, p. 115.

12. WIEMAN, Henry N. and WALTER, Otis M., *Toward an analysis of ethics for Rhetoric.* En colectivo: JOHANNESEN, Richard L. (ed.), *Ethics and Persuasion.* Selected Readings, Random House, New York, 1967, pp. 130-138.

reforma, del cambio, y ocuparse no solamente de la ética sino también de cómo promoverla a través de la retórica.

Pretendemos en este apartado aportar los principios y las bases para el análisis de los problemas éticos que pueden llegar a ser la base misma de la ética de la retórica.

Hay dos procesos netamente humanos: el proceso del simbolismo y el proceso del entendimiento. Estos dos procesos son constitutivamente necesarios del ser humano. Estos dos procesos construyen la mente humana y la personalidad humana, salvándola de la desintegración, sosteniéndola en su crecimiento y, finalmente, pueden transformar el ser humano progresivamente más allá de cualquier límite conocido. Si el análisis de estas cualidades de los seres humanos es correcto, surge un acto ético que es capaz de unir en el organismo la constitutiva necesidad del simbolismo y del agradecido entendimiento. Un acto antiético es aquel que destruye, previene, demora, o limita las posibilidades de que se junten estas necesidades. La ley moral que deriva de esta ética puede establecerse así: el acto que siempre suministra las condiciones más favorables para el agradecido entendimiento entre usted mismo y todo lo que concierne a su alrededor. Existen unas relaciones significativas entre estos supuestos y la retórica. Las necesidades constitutivas sobre las que se basan los criterios -simbolismo y agradecido entendimiento- son necesarios también, sobre manera, para la retórica. La persuasión, por otro lado, está también fundada sobre el uso de los símbolos. Más todavía, un orador persuasivo no puede aplicar los principios de la retórica al menos que él pueda caminar parte del camino por un agradecido entendimiento de la audiencia, así como debe caminar también con la necesidad de la ética. Este sería por lo menos el punto de arranque del orador persuasivo.

Una relación particular entre nuestro criterio ético y la retórica es sugerido por la doctrina del «ethos». «Ethos» puede muy bien ser definido como aquellos aspectos del mismo orador que afectan al poder de sus creencias. Para poder descubrir el «ethos» deseado, el locutor debe satisfacer nuestras dos necesidades primarias lo más ampliamente posible. Si, por ejemplo, él necesita ser hábil en simbolismos, él no se ocupará de cosas deseadas por su inteligencia.

Otra relación entre la ética y la retórica aparece en una mutua necesidad que la retórica tiene de la persuasión y de la ética. Como hemos manifestado antes, la retórica necesita la ética, pero la ética también necesita del servicio de la retórica. Evidentemente el arte de la retórica es indispensable también para la ley moral, ya que sin retórica el aire no se recibiría puro.

Por otra parte el concepto de constitutiva necesidad debería ser aplicado a la retórica también, porque contiene un substrato ético. La retórica, si quiere ser ética, debe crear condiciones favorables para ampliar el uso de simbolismos y mutuo entendimiento y control.

Para terminar definiríamos la retórica ética como el descubrimiento de significados y simbolismos que conducen al más grande entendimiento y mutuo control. El análisis del significado de simbolismos y mutuo entendimiento impone una conclusión. La retórica ética tiene la promesa de crear aquellas cosas de la comunicación que pueden

ayudar a salvar al ser humano de la desintegración, nutriéndole en su desarrollo hacia exclusivos fines humanos, y, en cualquier caso, transformándole en lo mejor que él puede llegar a ser.

CONCLUSIÓN

He partido de la base, como hipótesis de trabajo, que entre la ética y la retórica había mucha relación. Revisando bibliografía reciente, he llegado a la conclusión de que, efectivamente, la hipótesis se confirma. Hay no solamente relación entre la ética y la retórica, sino que también existe entre ellas una íntima conexión, y yo me atrevería a decir que, después de todo lo visto, se da una subordinación esencial de la retórica hacia la ética, de tal manera que no se daría la verdadera retórica si ésta no cumpliera con unas normas mínimas morales. Esta es mi conclusión personal y propia.

Lo que he visto en otros autores he tratado de analizarlo de la manera más objetiva y científica posible.

He querido sentar las bases de este binomio retórica-ética con la doctrina perenne de Aristóteles que fue el iniciador en esta materia y que después de lo que he visto poco es lo que se ha añadido, o lo que es más exacto aún, quien quiera investigar en el tema de la ética y de la retórica tiene que acudir irremediablemente a Aristóteles. Así lo han hecho muchos autores y así lo he pretendido hacer yo.

La conclusión a la que he llegado es que si tenemos en cuenta la teoría aristotélica y tradicional de los fines y los medios; del objeto, la intención y las circunstancias; podríamos analizar y juzgar éticamente cualquier contenido persuasivo. Podríamos resumir la ética de la retórica diciendo que «el fin nunca justifica los medios» y que «las circunstancias ayudan grandemente a aquilatar el contenido ético de la retórica».

Como conclusión final podríamos establecer que con todo lo estudiado hasta aquí y sumando todas las técnicas de analizar la retórica, desde el punto de vista ético, podríamos solucionar cualquier problema que la retórica nos presente a los éticos.

LENGUAJE E IMAGEN: LAS FUENTES IMPRESAS DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA GADITANA

Mª DOLORES BARROSO VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La cultura barroca, artificiosa, teatral, múltiple y compleja, tuvo su más clara expresión estética-vivencial en el desarrollo de los fastos públicos. La decadencia política, económica y militar del Imperio español del seiscientos, encontró en las celebraciones festivas la válvula de escape ideal a su triste realidad social, tanto más efectista y aparente cuanto más penosa y decadente se volvía[1]

Los falsos oropeles, la riqueza fingida a través de colgaduras, efímeros destellos y suntuosas máquinas lignarias, intentaban ocultar la penuria del erario público y los fracasos de la política exterior, en un intento de seducir a un pueblo hambriento e inculto que participaba de forma intensa en los diferentes escenarios urbanos.

Secularmente arraigadas, las demostraciones festivas y el complejo aparato artístico que desplegaban no murió con la extinción de la dinastía austriaca, ni siquiera con el advenimiento de la nueva centuria y con ella de los nuevos vientos europeos. El siglo XVIII contempló, si cabe, el florecimiento aún más intenso de altares, catafalcos, arcos de triunfo, luminarias y demás construcciones efímeras. Comprobamos por lo tanto la pervivencia de las formas externas de los fastos barrocos presentes no sólo en el aparato artístico, al completarse la escenografía con un preciso ritual, mímesis exacta del ritual seiscentista. El propio soporte literario consistente en las *relaciones de solemnidades*, *sermones, libros de fiestas* y *descripciones*, tienen su continuidad en la centuria ilustrada. Mucho más sorprendente resulta el mantenimiento del sustrato ideológico que anima tanto la verificación de la fiesta como las imágenes que la exornan. La compleja emblemática humanística y las enseñanzas morales, informan el mensaje de la representación dieciochesca, realidad que en la mayoría de las ocasiones se nos antoja incongruente a la vista de los nuevos planteamientos filosóficos y culturales.

Esta situación compleja, y a veces conflictiva, pero igualmente fructífera desde el punto de vista del investigador actual, podemos hacerla extensible al campo de la estilística al observar la pervivencia de los modos constructivos y ornamentales propios de la arquitectura efímera barroca. Esta situación, ambigüa y polivalente, se torna más insostenible conforme nos acercamos a las últimas décadas de la centuria, advirtiendo la conservación de los modos barrocos en unos años en los que las denominadas "Nobles Artes" ya los habían desterrado.

La celebración de las exequias reales resultan especialmente significativas al ser fieles reflejos de las contradicciones que en el mundo cultural suponía la convivencia de la tradición barroca con la nueva retórica neoclásica. Definidas como ejemplos "retardatarios" de las dudas y fluctuaciones estéticas de las décadas finales del siglo, creemos oportuno un análisis de las mismas como ejemplo ilustrativo del fructífero

1. MARAVALL, A.: *La cultura del Barroco.* Barcelona, 1973.

debate artístico librado en España durante esos años. Tomaremos como margen espacial la actual provincia de Cádiz, fiel reflejo de esa dialéctica cultural, yuxtaponiendo ejemplos efímeros claramente barrocos con otros de marcado carácter neoclásico. Enfrentaremos la convivencia de obras efímeras de claro matiz seiscentista en localidades como El Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera o Sanlúcar de Barrameda, con las realizadas en Cádiz, confrontación lógica al resultar la capital el enclave más ilustrado. Comprobaremos por lo tanto la dualidad de la obra provisional, que actúa así como el campo ideal en el que el artista experimenta los nuevos modos y conceptos, y de forma paralela, como refugio de otros anticuados pero aún permanentes en el gusto general del público,

1.-*Las proclamaciones reales: la perpetuidad de las imágenes barrocas.*

En el conjunto de los fastos gozosos de la España moderna, las proclamaciones de los nuevos monarcas constituyeron uno de los ejemplos más lucidos e invariables del arte efímero. Calles y plazas quedaban engalanadas con arcos de triunfo, piras, tablados y múltiples ingenios en los que se glosaban las glorias y excelencias del nuevo monarca que acababa de acceder al cetro. Festejado el nuevo rey de forma casi simultánea a la celebración de las exequias de su antecesor, motes, emblemas, jeroglíficos y retratos animaban la ciudad, desplegando un amplio mensaje de carácter propagandista y didáctico a la vez donde se ensalzaban los beneficios derramados por los monarcas sobre la población. Comprobamos de nuevo la reiteración del mensaje barroco, aún vigente en plena centuria ilustrada, proliferando los motivos inspirados en el lenguaje emblemático que vincula a la monarquía con imágenes reconocibles para el espectador (león, sol, águila, nave, etc.) con otras de significado más hermético.

En la provincia de Cádiz encontramos abundante información relacionada con las proclamaciones regias, destacando las dedicadas a Carlos III, distinción que hemos basado tanto en el especial significado de este rey en la evolución del arte español a finales del siglo XVIII, como por la prolijidad de las descripciones y del apoyo gráfico.

Destaca de forma especial el aparato sufragado por el Consulado de Cargadores a Indias de Cádiz en 1759 con motivo de las festividades celebradas en la ciudad con motivo de la subida al trono de Carlos III. Las obras fueron concertadas con sumo cuidado y atención, buscando siempre el máximo respeto a las "normas y leyes del Noble Arte de la Arquitectura"[2]. La fachada de la Casa del Consulado quedó cubierta por una enorme pantalla realizada en madera y estuco donde se reproducía una fachada de tres cuerpos imitando mármoles. Se puso especial cuidado en el fingimiento de las perspectivas y el acatamiento de los órdenes arquitectónicos, buscándose siempre la mayor ostentación aun a pesar de las proclamaciones de mesura[3]. Se enriqueció la obra con figuras, pinturas, esculturas y colgaduras, destacando aquellos motivos de carácter marítimo y americanista aludiendo a la especial naturaleza de la institución (fig.1). Sorprende la pervivencia del lenguaje emblemático de tanto predicamento en la

2. GARAY,J.D.: *Descripcion circunstanciada del aparato conque (despues de solemnizar las reales exequias del Señor D.Fernando VI), concurrio la Universidad de cargadores de Indias de la ciudad de Cádiz....en la proclamación de Nuestro Señor D. Carlos III.* Cádiz, 1789.

3. A.G.I., MAPAS Y PLANOS, Estampa 56.

centuria anterior, observándose el protagonismo de Alciato en las representaciones alusivas al príncipe.

Idéntico lenguaje alcanza la fiesta organizada en Sanlúcar de Barrameda con motivo del mismo honor. En esa ocasión los gremios se sumaron al alborozo, explayando por toda la villa los engalanamientos y monumentos lignarios[4].

2.-*Fuentes de las exequias gaditanas.*

Son numerosos y explícitos los testimonios que la documentación nos ofrece acerca de la celebración de las exequias reales en esta provincia. A través de ellas nos ha quedado constancia del eco que todos los óbitos reales tuvieron en las principales ciudades y villas gaditanas. De todas ellas nos interesan aquellas que nos han llegado hasta nuestros días descritas gráficamente gracias a la conservación de alzados, planos, dibujos y grabados; así como aquellas que nos ofrecen datos sobre la transformación artística que tuvieron sobre el entorno urbano. Prestaremos atención a la configuración estructural y decorativa de los túmulos funerarios erigidos con motivo de estas excepcionales ocasiones, así como a determinadas construcciones de carácter provisional tales como balcones, tablados, arcos de triunfo o altares. Plazas y calles quedaban transformadas configurando el escenario propicio por el que discurrían estos grandes espectáculos. No olvidaremos las connotaciones lúdicas de tales ceremonias tanto en lo que a la participación popular se refiere como a la amplia programación de representaciones y juegos estipuladas por las comisiones organizadoras de tales eventos.

Podemos comprobar a lo largo de toda la centuria la puntual comunicación de los óbitos reales a los cabildos municipales, instituciones que de forma casi inmediata ponían en marcha un invariable proceso de convocatoria y organización de las celebraciones, mímesis exacta de las exequias seiscentistas. Se inicia el siglo con las honras de Carlos II, el último de los Austrias en España, fastos recogidos de forma rutinaria en la documentación que se muestra parca en detalles descriptivos. Las Actas Capitulares se hacen igualmente eco de los fallecimientos de los Borbones, aunque tendremos que esperar hasta 1746, año en el que murió Felipe V, para constatar la celebración de unas suntuosas exequias en El Puerto de Santa María. El desarrollo de las reales exequias nos lo revela el sermón laudatorio sufragado por la próspera colonia francesa establecida en la ciudad, que no reparó en gastos ni esfuerzos para honrar al ilustre descendiente de la dinastía francesa[5]. El apoyo literario -claramente deudor de los sermones barrocos- describe con gran minuciosidad no sólo las excelencias y virtudes del monarca fallecido, sino también el itinerario del cortejo, la estructura y ornamentación del catafalco, así como los jeroglíficos y emblemas que lo dotaban de

4. Igualmente prolijo es la relación de fiestas y solemnidades organizadas por el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda para festejar la proclamación del monarca ilustrado en 1759.

5. En el VII Congreso Nacional del C.E.H.A. celebrado en Murcia en 1988, tratamos ampliamente las exequias celebradas en El Puerto de Santa María en honor de Felipe V bajo la iniciativa de la colonia francesa de la ciudad gaditana. Cfr. BARROSO VÁZQUEZ, M.D.: "La arquitectura efímera borbónica en la provincia de Cádiz", *Actas del VII Congreso Nacional del C.E.H.A.*.

contenido[6]. La configuración formal del túmulo, concebido a la manera de tabernáculo turriforme y el complejo aparato de imágenes y motes desplegados a lo largo de los tres pisos del catafalco y de la nave de la iglesia, confirman nuestra ya reiterada exposición que vincula a los fastos de la centuria ilustrada con sus antecedentes barrocos.

No tenemos constancia de una nueva celebración fúnebre real hasta el año 1761, gracias al testimonio aportado por el sermón laudatorio impreso para tal ocasión[7]. En él se hace una espléndida los de la reina doña María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III aunque no tenemos constancia alguna de la forma en la que discurrieron las honras. Habrá que esperar hasta 1789 para poder verificar la celebración de nuevas exequias reales con motivo del fallecimiento de Carlos III.

Entre estas dos fechas tuvieron lugar en la ciudad de Jerez de la Frontera otras manifestaciones lúdicas de carácter más gozoso. Así, en 1784 se organizaron numerosos juegos, inventivas y artificios con motivo del nacimiento de dos infantes gemelos, adornándose calles y plazas con diferentes tablados y balcones, discurriendo los juegos principales en la plaza del Arenal donde se habían levantado cuatro arcos triunfales de quince varas de alto *"bajo reglas de arquitectura y terminación piramidal"*.

Los principales gremios de la ciudad erigieron altares y "máquinas" diversas, contribuyendo al esplendor de la fiesta con diferentes celebraciones religiosas y juegos de artificio. Reproducimos la narración que describe la participación de los artistas plateros en un intento de demostrar la amplia y profunda implicación de todos los grupos sociales en este tipo de acontecimientos extraordinarios, donde autoridades laicas y clericales, artistas y pueblo llano se unían en un esfuerzo común para mezclarse luego en el bullicio de los fastos:

> *"...El Arte de Plateros celebro Suntuosamente su funcion de pertenecientes gracias a su/ Patrón Sn Eligio con Señor Sacramenta/ do manifiesto, Misa Cantada, Sermon. TE/DEUM, y correspondiente iluminación, y/ Musica en la Parroquial Iglesia de San Dioni// ny sio con fuegos de mano, y de un Castillo/ y luminarias en aquellas noches de su festivi/dad.Y para calificación de su gozo en las Prosperidades del Reyno,gravaron Monedas/de Oro,y Plata con Victores a los Serenisi/ mos infantes Gemelos, que repartieron al/ Magisterio, diputación, y algunos cava lle/ros de la ciudad"*[8].

Cualquier acontecimiento singular -defunciones, proclamaciones y recibimientos regios, beatificaciones, dogmas- justificaba la erección de túmulos, arcos de triunfo, altares y tablados, constituyéndose así una política de "panem et circenses" por parte de los Austrias españoles, destinada a ocultar los instantes de decadencia[9].

6. *Oración Fúnebre que en las solemnisimas exequias celebradas por la mui noble Nacion francesa en el convento de la Victoria de la Ciudad, y Gran Puerto de Santa María El día 3 de Septiembre de este año de 1746 a la inclyta Memoria del Rei de España El Señor Don Phelipe V. El Animoso (que santa gloria haya)*. El Puerto de Santa María, 1746.

7. *Oración fúnebre, que en las sumptuosas exequias, que a la buena memoria de la Catholica Reyna de las Españas, Dª María Amalia de Saxonia, dedicó la M.N.Y L. Ciudad de Xerez de la Frontera...1761*, impreso en El Puerto de Santa María en la Imprenta de Francisco Vicente Muñoz, impresor mayor de la ciudad, calle Luna, 1761.

8. A.H.M.J.; RESERVADO HISTORICO/cajón nº21, exp. 25, *Manifiesto conque los caballeros y nobleza de Jerez celebraron el nacimiento de los dos infantes gemelos*, año de 1784, pág. XXI.

9. GALLEGO, J.: "El Madrid de los austrias: un urbanismo de teatro" en *Revista de Occidente*, nº 73, pág. 19.

3.-*Literatura y arte.*

Sufragados por la realeza de forma prioritaria, la nobleza y la Iglesia, la fiesta barroca supuso el compromiso de todas las artes, la conjunción de todas las disciplinas artísticas en un mismo fin. Arquitectos, escultores, pintores, doradores y literatos, unieron sus esfuerzos en la creación de un espectáculo pleno en sensaciones, de múltiples efectos y profundas imbricaciones simbólicas. Las imágenes plásticas, de una aguda inventiva y referencias "cultistas" en ocasiones herméticas, encontraron en la literatura su base teórica y en ocasiones explicativa, originándose así una fructífera complicidad entre la plástica y la literatura.

La relación entre la literatura y las Bellas Artes en la época barroca resulta evidente en el propio acercamiento de artistas y literatos. Su mutua admiración, las alusiones literarias a pintores y escultores, y las representaciones pictóricas de dramaturgos y poetas de nuestro Siglo de Oro, convertían a la pintura en "poesía visible", y la *poesía se elevaba a la categoría de cuadro*[10].

La indudable vinculación entre literatura y arte en el contexto de las celebraciones públicas originó un género literario que constituye un interesante elemento de la cultura barroca: los *libros de fiestas*. Estas descripciones exhaustivas del complejo ceremonial barroco, donde se narraban de forma puntual y precisa todos los avateres y maravillas de los festejos, constituyen una fuente indispensable para el estudio y la reconstrucción visual de las artes efímeras de los siglos XVII y XVIII. Nacidos en el siglo XVI, es en el centuria siguiente cuando alcanzan un extraordinario florecimiento, convirtiéndose en libros de formato extenso, donde se recoge de forma amplia y prolija la crónica de todos los pormenores acontecidos en el transcurso de los fastos. Estas obras suelen contener un minucioso índice de todos los festejos celebrados que remite a sendos capítulos en los que cada uno de éstos es descrito y comentado, contando en ocasiones con el apoyo visual de dibujos y grabados. Frecuentemente aparecen descripciones referentes a los adornos e iluminaciones efímeras que realzaban el marco urbano. En algunas ocasiones se incluye el texto de las obras dramáticas representadas en el transcurso de las fiestas, alcanzando en algunos casos protagonismo por sí mismas. Relaciones como las de Crehuades, Valda y Torres Sebil en Valencia, Pérez de Veas en Córdoba y Torre Farfán en Sevilla, son una escueta muestra de la sugerente producción literaria genera por la fiesta[11].

Los libros de fiesta constituyen por lo tanto una fuente imprescindible en el estudio

10. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII.* Madrid, Cátedra, 1984. pág. 264.

11. CREHUADES, N.: *Solemnes y grandiosas fiestas que la Noble y Leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la santidad de Gregorio XV ha concedido en favor de la Inmaculada Concepción de María Madre de Dios y Señora Nuestra, sin pecado original concebida.* Valencia, 1623.

VALDA, J.B.: *Solemnes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la virgen María. Por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alexandro VII.* Valencia, 1663.

TORRE SEBIL, F.: *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne y coronada ciudad de Valencia en honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados en la traslación a su nueva sumptuosa Capilla.* Valencia, 1668.

PÉREZ DE VEAS, B.: *Epiritvales Fiestas qve la Nobilisima Civdad de Cordova hizo en Desgravios de la Svprema Magestad Sacramentada.* Córdoba, 1606.

TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas en Santa María la Blanca. Descipcion Panegiricaa de esta insigne fiesta.* sevilla, 1666.

TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiesta de la Santa Iglesia de Sevilla Al Culto, nueuamente concedido Al Señor Rey San Fernando III de Castilla y Leon.* Sevilla, 1671.

de la cultura barroca, encontrando entre sus páginas descripciones de jeroglíficos, empresas, divisas y emblemas, comentarios a estas imágenes e incluso grabados[12]. Las obras efímeras, costeadas por mentores inmersos en la cultura emblemática, portadora de conceptos a través de la imagen, reflejan una estrecha relación con los libros de empresas y emblemas tan abundantes en el Barroco. Imágenes, conceptos y motes de estos libros aparecen en las decoraciones efímeras, acentuándose de esta manera la fuerte interacción que existió entre todas las disciplinas artísticas de la cultura barroca. La difícil comprensión de la figuración que exornaba túmulos, arcos de triunfo, carros y altares. El carácter hermético de estas imágenes, y la incultura general del pueblo llano, hicieron indispensable el apoyo literario que a la manera de leyendas, descifraban el mensaje.

Un nuevo género literario nacido al calor de la fiesta, lo constituyen los sermones, largas reflexiones donde el sermonista desarrollaba la descripción del ilustre personaje homenajeado en la fiestas[13].

4.- ***La emblemática humanista y la arquitectura efímera gaditana.***

En 1419 se publicó en Florencia la *Hieroglyphica* de Horapollo, un manuscrito griego con el que los humanistas del círculo de los Medici creían que podían interpretar los enigmáticos jeroglíficos egipcios. En 1505 Francesco Colonna escribió la *Hipnerotomachia Pholiphili*, novela de amor ambientada en un entorno arqueológico. En la obra abundan los jeroglíficos como imágenes enigmáticas que suelen ir acompañadas de frases latinas y griegas a modo de sentencias moralizantes. Muy pronto esta moda impuesta por los intelectuales italianos se extiende a España gracias a la traducción del libro de Horapollo por Juan Lorenzo Palmireno, editada en griego en Valencia.

En 1531 se publicó en Augsburgo la *Emblematum liber* del humanista milanés Andrea Alciato, auténtico origen de la literatura emblemática española, y de amplia trascendencia para los programas iconográficos de la arquitectura efímera de nuestra provincia. A partir de esta obra, el emblema va a definir a unas imágenes sencillas cuyo origen más inmediato es el jeroglífico renacentista. Con una intención moralizante, Alciato pretendía inculcar en el lector una serie de nociones morales a traves del ejemplo. El recurso alegórico ilustrado se presenta por medio de un lema y un epigrama latino, a través del cual se loan las virtudes y se advierten los peligros del vicio. Entroncan por lo tanto la emblemática con doctrinas éticas del mundo Antiguo, con la moral cristiana en algunas máximas e imágenes procedentes del arte medieval, además de algunas paportaciones del mundo de la heráldica y la empresa.

La traducción al castellano del libro de Alciato en 1549 por Bernardino Daza Pinciano, posibilitó el manejo de este código visual de imágenes por artistas y

12. PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia.* Valencia, Ayuntamiento, 1982. Pág. 33.

13. A este respecto conviene destacar las obras de M. Pilar Dávila Fernández y Fernando Moreno Cuadro, donde aparecen consignados un gran número de sermones, relaciones y descripciones de fiestas celebradas en los siglos XVII y XVIII.
DÁVILA FERNÁNDEZ, M.P.: *Los sermones y el Arte.* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.
MORENO CUADRO, F.: *Artistas y mentores del Barroco Efímero.* Córdoba, Caja de ahorros, 1982.

humanistas. A partir de Alciato se fomentó la dialéctica entre literatura e imagen, estableciéndose un juego armónico de correspondencias entre la *res picta* y la *res significans*. La divulgación de Alciato en España se vió favorecida por estudios, ediciones y comentarios entre los que destacamos a Juan de Mal-Lara con su *Filosofía Vulgar*, y Diego López con su *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*. Los comentarios a la obra de Alciato pronto dieron sus frutos apreciéndo los primeros libros de emblemas españoles, tradición iniciada por Juan de Borja con sus *Empresas Morales*, seguida por Juan de Solórzano con los *Emblemas regio-políticos*, Diego Saavedra Fajardo, Francisco Núñez de Cepeda y Francisco Núñez de Cepeda.

APROXIMACIÓN AL TEXTO CIENTÍFICO-TÉCNICO DENTRO DEL AULA IFE. ANÁLISIS DE UN DERROTERO

ANA Mª BOCANEGRA VALLE
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La enseñanza de idiomas extranjeros dentro de las carreras universitarias de carácter científico-técnico se ha ido adaptando con el paso de los años a las necesidades propias de cada carrera. La utilización de textos específicos dentro del aula para el desarrollo de la comprensión escrita se presenta así como práctica obligada independientemente del enfoque o metodología puesta en marcha. Puesto que una metodología de Idiomas para Fines Específicos (IFE) parte, a priori, de la motivación instrumental del alumnado, los materiales utilizados deben adecuarse a cada situación concreta. Este resulta ser el caso de un "derrotero marítimo" (dirección que se da por escrito para un viaje por mar) que se presenta como ejemplo de texto auténtico o genuino al no haber sido concebido para el aprendizaje de idiomas sino para un uso profesional y los datos e información que recogen pertenecen al mundo real.

Podemos encontrar un buen número de derroteros redactados en español para su uso dentro del territorio nacional pero, no obstante, las normas dictadas por la Organización Marítima Internacional, en particular la que hace referencia al inglés como "lingua franca" de la navegación, impone el manejo de derroteros escritos en inglés para la navegación en aguas internacionales. Si asumimos que el fin principal de un texto científico-técnico es el de transmitir información (Trimble, 1992[4]) nuestro derrotero es un claro ejemplo. En él encontramos información variada, y en todo momento concreta, sobre los diferentes puertos existentes en un área determinada: cartas náuticas, situación, mareas y corrientes de mareas, luces y señales de aproximación, tiempo atmosférico, instrucciones de entrada, salida, fondeo o atraque, información relativa a las facilidades portuarias (agua, electricidad, combustible, etc.) o incluso breves pero significativas reseñas sobre la historia y costumbres de la zona.

Toda esta información aparece en el texto a lo largo de varias páginas organizada en torno a párrafos cerrados y bien definidos que forman unidades discursivas (*discourse units*) independientes. Cada una de estas unidades está encabezada por uno o dos términos que, a modo de título, anticipan el contenido que aparece a continuación.

De entre las cinco funciones y diecisiete subfunciones retóricas que puede registrar el texto científico-técnico (Trimble, 1992[4]), el derrotero cumple algunas de ellas (ver Anexo), en particular las referentes a la descripción, tanto física como procesal, como a la relación textual-visual gracias al dibujo (a modo de carta náutica) adjunto. Instrucciones, definiciones y clasificaciones aparecen normalmente relacionadas con las funciones descriptivas.

En cuanto a las cuestiones gramaticales predominantes se debe prestar particular atención a:

- el uso de verbos modales, principalmente "should", para dar instrucciones: "The

line of entry should be made between the Isla de Tarifa and the Dique de Sagrado Corazón at roughly 315º"; o "may" para indicar posibilidad e incluso, una instrucción indirecta: "Ships may anchor on west side of the peninsula joining the mainland with the Isla de Tarifa";

- el uso de la voz pasiva sobre la activa: "Gas bottles may also be re-filled here subject to them being acceptable";

- el uso de fórmulas imperativas para dar consejo o instrucción: "Secure on N side of elbow near F head and report to the port office";

- el carácter intemporal de los tiempos verbales, en su mayoría presentes simples: "Offshore a counter current sometimes runs off the entrance. The tidal streams up to 0.5 knots run NE and SW in the entrance". .

En cuanto a las características léxicas del derrotero marítimo, se registran con frecuencia los siguientes casos:

- frecuente uso de compuestos, principalmente nominales, tanto simples ("fishing boats") como complejos ("harbour moles mid-entry point");

- elipsis del artículo, tanto definido como indefinido, que refleja la función retórica de la descripción e instrucción: "Priority must be given to naval and commercial vessels entering and leaving port. Holding ground inside harbour is not good due to dredging";

- elípsis de verbos, en particular del verbo "to be" en su conjugación de presente: "(there is) deep water close up to coast with the exception of shoals off Cabo Trafalgar";

- frecuente aparición de formas de abreviación: "24 hr watch on Ch 16", "Iso.W/Oc.R.10s49m21/17M";

- frecuente aparición de adverbios y preposiciones de lugar ("from", "between", "off"); aunque partículas temporales también son recurrentes, sobre todo las dedicadas a la construcción de oraciones adverbiales ("After making for the northern end of Dique Norte, then turn to port about it");

- existe una combinación equilibrada de términos generales, técnicos y sub-técnicos.

Las posibilidades de explotación que ofrece un derrotero dentro del aula IFE deberían estar guiadas por la comprensión apropiada de información, en particular la referente a la navegación propiamente dicha. Analizando de forma objetiva su futuro uso profesional, la dinámica de trabajo más frecuente sería la traducción directa. No obstante, y en favor de una mayor actividad dentro del aula, otra serie de propuestas, con el único manejo del idioma objeto de estudio, también contribuirían de forma positiva a la comprensión final.

Moviéndonos en una dinámica de interacción entre iguales se podría acercar al alumno a, en primer lugar, la lectura extensiva, y, más tarde, la lectura intensiva de manera que éste fuera poco a poco desarrollando una serie de tácticas o técnicas de aprendizaje (*learning strategies*) que contribuyeran de forma positiva al posterior manejo de derroteros una vez acabado el período de instrucción.

Guiados por la necesidad principal de familiarizar al alumno con el texto, particularmente con su contenido y estructura, no resultará difícil la creación y ejecución de actividades que fomenten la lectura extensiva. Puesto que, como ya hemos podido comprobar, el derrotero marítimo presenta unas funciones retóricas y unas características gramaticales y léxicas propias, las actividades diseñadas deberían girar en torno a estos aspectos al ser constantes en todos los textos que manejen los alumnos tanto dentro como fuera del aula. En concreto, debería dedicarse un tiempo a estudiar la retórica de la definición y descripción científico-técnica que requiere de unas fórmulas bien definidas. Asimismo, y con referencia al estudio de la terminología podrían organizarse módulos de trabajo en torno a temas semánticos. Por ejemplo, para interpretar con mayor facilidad las señales y luces de aproximación podrían elaborarse actividades de solución de problemas (*problem-solving activities*) para conocer colores, ritmos de luces, tipos de señales, materiales de construcción, formas geométricas, etc.

Cierto es que un derrotero marítimo podría presentarse, a primera vista, como un material de trabajo cerrado y poco flexible que, dado su carácter de uso profesional y la necesidad de su comprensión exacta, ofrece pocas posibilidades de explotación como instrumento de enseñanza/aprendizaje del idioma extranjero. No obstante, esa misma rígidez textual, una estereotipada estructuración, una funcionalidad retórica común y un uso restringido de léxico y gramática resulta ser, para nosotros, una base sólida de trabajo sobre la que elaborar y poner en marcha un buen número de actividades que vayan más allá de la simple y, en tantos casos, socorrida, dinámica de la traducción directa inglés-español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TRIMBLE, L. (1992[4]) *English for Science and Technology: a discourse approach.* Cambridge: Cambridge University Press.

Anexo: Funciones Retóricas que cumple un Derrotero Marítimo

Función	Sub-función	Ejemplo
Descripción	Física	Pta. Carnero lighthouse - yellow round tower, green lantern, aluminium cupola, height 42m.
	Funcional	No se contemplan
	Procesal	Yachtsmen should make for the northern end of the Dique Norte and then turn to port about it. The line of entry between the moles is about 181°. Some 1,000 metres beyond the mole heads, turn on a course of some 238° which enables the yacht to pass the ferry berths to starboard and the Muelle de la Isla Verde to port.
Definición	Formal	No se contemplan
	Semi-formal	Siempre en relación con una información física descriptiva
	No-formal	No se contemplan
	Completa	No se contemplan
Clasificación	Completa	No se contemplan
	Parcial	There are four repair yards, three with slipways and one with a hoist. Between them, they can accommodate vessels of any size. There are numerous repair facilities attached to the yards and there is chandlery at each marina.
	Implícita	El derrotero en su totalidad
	Procesal	No se contemplan
Instrucción	Directa	No se contemplan
	Indirecta	Siempre en relación con la descripción procesal
	Instructiva	By day - To proceed to the marinas round E head and set course for the W end of the runway By night - To proceed to the marinas, round E head F.R. onto an ENE course to the end of the runway In fog - As the only fog signal is a horn every 10s on A head, entrance in fog is not recommended
Relación visual-verbal	Información textual	Existente gracias a la organización de unidades discursivas bien definidas
	Localización textual	Se manifiesta a través de los referentes a la carta y/o diagrama adjunto
	Localización visual	Carta adjunta al texto

LA ELABORACIÓN DE REPERTORIOS DE METÁFORAS EN LOS ESTUDIOS DEL SIGLO DE ORO: EL EJEMPLO DE LAS ÁGUILAS

HÉCTOR BRIOSO SANTOS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Junto a los léxicos de autor, las concordancias, los índices de primeros versos y los diccionarios de temas, los repertorios de metáforas deben constituirse en una herramienta imprescindible para el estudioso de los textos del Siglo de Oro. Hasta la fecha, los esfuerzos en esta dirección han resultado del todo fragmentarios, puesto que se han limitado a los comentarios interpretativos y eruditos insertos en las notas al pie de las ediciones más cuidadas de tales textos. Y esto con algunas excepciones notables, como el trabajo de Manero, el más añejo de Gates sobre la imaginería de Góngora, los de Lerner, Calvert, Parker y Pozuelo, cierta insistencia bibliográfica en torno a los bestiarios comentada por Rico (1990, 11) y un reciente interés por la imaginería erótica (Huerta). Como ha escrito Manero a propósito de la interpretación de la imagen poética, "hay una ausencia casi total de investigaciones dedicadas a la imagen poética [del Renacimiento] en general" y, además, -añade- "maravilla... constatar, en muchos casos, la tendencia a la repetición, vaguedad e imprecisión de las referencias" (47). Por último, como puede observarse a tenor de la bibliografía citada, los estudios se decantan casi unánimemente hacia la poesía.

Bien es verdad que este descuido procede de la dificultad de establecer límites razonables a este esfuerzo descomunal, fuera de las evidentes lindes cronológicas o de homogeneidad de estilo (Manero), de adscripción a un mismo género, autoriales (Ruffo-Fiore, Dámaso Alonso[1]) o simplemente temáticas, como las que aquí nos imponemos, basadas en una isotopía, en un asunto, en la materia que constituye el centro del haz metafórico de la obra: el agua, el mar, los minerales, las flores, la naturaleza, la guerra..., que son, a su vez, idénticas a las categorías que Durand propone en su estudio de la antropología ideológica humana.

Para ilustración de la necesidad de elaborar este tipo de catálogos y de la ingente riqueza retórica producida por los escritores barrocos y renacentistas, ofrecemos un ejemplo de un nutrido acervo metafórico al alcance de numerosos autores áureos y que podría dar idea del contenido de una posible ficha de este magno diccionario, la correspondiente al águila, que es utilizada repetidamente como término figurado en las metáforas de textos de todo género, aunque aquí ofreceremos referencias procedentes de la prosa, el cauce menos favorecido aparentemente por estos fenómenos poéticos. Ya dentro de nuestro aviario o "aquilario", es notoria la insistencia, destacada por Arellano, en adscribir ciertas características físicas y morales a otras aves como el avestruz, el francolín, el colibrí, la ganga, la grulla, el cuervo, la urraca, el cisne, la perdiz o la picaza, entre otras muchísimas[2].

1. El lector puede encontrar su bibliografía imaginística en Manero, 48-49.

2. La tendencia es evidentemente universal: baste como ejemplo el "dramatis personae" del *Volpone* de Ben Jonson (1605-6): Volpone (el zorro), Mosca (la mosca), Corbaccio (la urraca) y Corvino (el cuervo).

Es casi ocioso señalar, asimismo, que un estudio del género que aquí se propone puede contribuir a esclarecer el origen de estas asociaciones en fuentes bíblicas, anecdóticas, emblemáticas, populares[3] y clásicas grecorromanas (Lerner), un hecho ya apuntado por la crítica (Arellano), aunque sin acometer el, a nuestro juicio, indispensable ejercicio filológico del corpus metafórico cabal.

Los ejemplos son manifiestamente numerosos. Como ha señalado Rico en su introducción a la edición del *Guzmán de Alfarache* (66), la primera parte de esa obra ofrece numerosos ejemplos de un verdadero bestiario o "repertorio zoológico" del que a nosotros nos interesa el águila, uno de los más abundantes en general. Esta es mencionada por Guzmán a propósito de la creencia tradicional clásica en su capacidad para mirar el Sol sin cegarse: "...poniéndome, como el águila sus pollos, los ojos clavados en el sol de la verdad..." (395). La visión del animal imperial mirando al Sol se transmitió desde Aristóteles, Plinio o San Isidoro a Rufo, Boscán, Hernando de Soto, Vélez de Guevara y Gaspar Lucas Hidalgo, entre otros[4]. También tuvo un desarrollo semiburlesco, pues en *La pícara Justina* se lee que "fingieron los poetas que en el general repartimiento de los oficios, el águila se inclinó a ser ballestera y tiraba al sol bodocazos y no erraba tiro"[5].

Tras la creencia anecdótica, cualquiera que sea su tono, existe siempre, no obstante, un trasfondo político de hondas raíces históricas que hace referencia, como es sabido, al augurio, a la guerra, a la nobleza y a los imperios (Durand, 123 y 130). En esta corriente tradicional se instala el águila como imagen petrarquista (Manero Sorolla, 297-301). A la par que erótica, en el seno del petrarquismo, la metáfora aviaria es, muchas veces, sublimadora, ennoblecedora de lo corpóreo y lo físico, del sexo mismo.

La fijación de las connotaciones a un nivel léxico más estable se evidencia con la aparición de antropónimos basados en nombres de aves, lo que puede aconsejar la elaboración de una sección onomasiológica del catálogo -según hace Alonso con su léxico de germanía-, para insertar en ella apelativos como el Aguilarico de *La lozana andaluza* y el Aguila que es apellido de ladrón en el *El siglo pitagórico* de Antonio Enríquez Gómez (334).

Algunas aves revelan un cúmulo de sentidos maliciosos más o menos encubiertos tras su apariencia de animales de prestigio emblemático, como pone de manifiesto la frecuencia -ya señalada- con la que se asocian a la brujería, a la nocturnidad, a la ilegalidad y a la rapiña femenina[6].

A caballo entre lo positivo y lo negativo, el águila, que no puede desprenderse completamente de un valor ancestral, reaparece con distintas particularidades -con

3. Es éste un factor menos frecuentemente acusado, que puede ejemplificarse con alusiones al gallo (=el demonio) o la pajarilla. O rayando claramente incluso en lo delictivo-germanesco: las aves mencionadas por Alonso -ladrones que son "lechuzas", soplones que son "buhos" o "papagayos", etc. (41, 42, 88, 114, 125, 130, 150, 243...).

4. Referencias en Rico, 395n. y Micó, I, 419n.

5. *Ibid.*, p. 133.

6. Lope insiste, por poner un caso, en que los caracteres de *La Dorotea* llamen lechuza a Gerarda, una verdadera Celestina rediviva (174), con claro sentido infamante para la hechicera, que es lechuza porque vuela, porque roba y porque emplea ardides perversos y nocturnos para lograr sus fines.

trazas de gran voladora- en obras tan poco dadas a lo sublime como *El guitón Onofre*, donde se lee: "No hay hombre más ligero que el que huye, porque el miedo le presta sus alas, y las tiene de águila caudal" (284). Reaparecerá, años más tarde y vista más desfavorablemente, como sinónimo de la justicia corrupta en *Los anteojos de mejor vista* de Fernández de Ribera (48).

En cualquier caso, la facilidad con la que estos valores se superponen, se entrecruzan y se suplantan unos a otros o la riqueza de su evidente polisemia ponen de manifiesto la necesidad apremiante de fijar un número suficiente de textos o autoridades y asociarlos a cada ave de valor literario, para, con posterioridad, asignar significados, fuentes y herencias a tales entradas. En esa labor de cata y cala no son desdeñables los numerosísimos casos de ejemplos procedentes de la prosa picaresca, doctrinal e incluso política.

OBRAS CITADAS

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico, ed., Barcelona, Planeta, 1983.

Allen, John J., "Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina", en Josep Mª Solà-Solé et al., eds., *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam, 1974.

Alonso Hernández, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Salamanca, Universidad, 1979.

Alzieu, Pierre, et al., compils., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

Arellano, Ignacio, "Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del Médico de su honra de Calderón, *Bulletin Hispanique*, 92, 1999, 59-69.

Asensio, Eugenio, "Fonte frida o encuentro del romance con la canción de mayo", *Nueva revista de filología hispánica*, 8 (1954) 365-388.

Bataillon, Marcel, "La tortolica de Fonte frida y el Cántico espiritual" en *Nueva revista de filología hispánica* 7 (1953) 291-306.

Calvert, L. "The Widowed Turtledove and Amorous Dove of Spanish Liric Poetry: a Symbolic Interpretation", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3 (1973) 273-301.

Delicado, Francisco, *La lozana andaluza*, Claude Allaigre, ed., Madrid, Cátedra, 1985.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

Enríquez Gómez, Antonio, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Teresa de Santos, ed., Madrid, Cátedra, 1991.

Gates, Eunice J., *The metaphors of Luis de Góngora*, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1933.

González, Gregorio, *El Guitón Onofre*, José Miguel Oltra, ed., Salamanca, Almar, 1988.

Huerta Calvo, Javier, "Cómico y femenil bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)", *Criticón* 24 (1983) 5-68.

Lerner, Lía S., "Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de

Quevedo", *Lexis* (Lima), II, 1 (1978) 27-56.
López de Ubeda, Francisco, *La pícara Justina*, Bruno M. Damiani, ed., Madrid, Porrúa, 1982.
Manero Sorolla, Mª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, PPU, 1990.
Micó, José Mª, ed., *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, Madrid, Cátedra, 1987.
Parker, Alexander A., "Tema e imagen de la Egloga I de Garcilaso", *Bulletin of Hispanic Studies*, 25 (1948) 222-227.
Pozuelo Yvancos, José Mª, *El lenguaje poético en la lírica de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
Rico Manrique, Francisco, "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de littérature comparée*, 52 (1978) 325-388.
-----, "Los orígenes de Fonte frida y el primer romancero caballeresco", *Textos y contextos*, Barcelona, Crítica, 1990, 1-32.
Ruffo-Fiore, Silvia, "Donne's Transformations of Petrarchan Imagery in the Canonization", *Italian Quarterly* 19 (1975) 53-61.
Torner, E. M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.
Trueblood, Alban S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.
Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, Edwin S. Morby, ed., Madrid, Castalia, 1987.

PSICOANALÉS

ÁNGEL CAGIGAS BALCAZA
UNIVERSIDAD DE JAÉN

Las siguientes consideraciones se vieron desencadenadas por la situación que George Groddeck, psicoanalista, médico y literato de primeros de este siglo, vivió a cuenta de sus intentos de inserción en el movimiento psicoanalítico oficial de la época. El episodio ocurrió en el Congreso Internacional de Psicoanálisis de La Haya en 1920, el primero que se celebraba tras la Guerra Mundial, y en el cual se dieron cita todas las personalidades psicoanalíticas de por aquel entonces. Cuando le llegó el turno de hablar a Groddeck, subió a la tarima y declaró: *Yo soy un analista profano*. Es decir, se declaró como un psicoanalista con todas las de la ley aun sin haber pasado por una preparación, o mejor dicho, sin haber pasado por una preparación que procurase el marchamo de la Sociedad Psicoanalítica.

Este problema continúa hoy en día y es aún más acusado si cabe. Las Sociedades Psicoanalíticas sólo declaran psicoanalista a aquellos que han pasado por sus manos, aun cuando legalmente no tienen poder para prohibir a cualquiera declararse y trabajar como psicoanalista. Tal como dice Clément, ser psicoanalista puede basarse en una pose; *ser psicoanalista es esto: parecer con las palabras*[1]. Con lo cual quiere decir que hay un lazo común entre los psicoanalistas, el lazo de su vocabulario, su jerga que los unifica y que los separa del resto del mundo. Además socialmente hay una demanda de psicoanalistas, y se les ha investido de un poder, como a los ancestrales hombres-medicina; este poder lo han de mantener, con lo que convertirse en psicoanalista es pasar a tener el poder de utilizar el lenguaje como ellos lo hacen.

En la reunión de La Haya a la que antes aludía, a Groddeck lo recibieron muy mal, no lo aceptaban como a uno de los suyos, no estaban de acuerdo en que por el hecho de llevar más de quince años curando con un método análogo al suyo pudiese pasar por psicoanalista, sin su necesario refrendo. Allí conoció también a un joven psicoanalista que no dejaba de hablarle del 'erotismo anal', y a quien después de escuchar en silencio durante demasiado tiempo le dijo: *Joven, usted habla de erotismo anal. Dígame, ¿ha visto usted alguna vez un ano?*[2] Con esto resumió lo que pensaba sobre la mayoría de los miembros de la Sociedad Psicoanalítica Internacional: hablaban demasiado y con demasiada fluidez, en una jerga particular, y muchas veces de algo que no conocían lo suficiente.

Hoy día esto sigue siendo así y se puede escuchar a psicoanalistas utilizando palabras o expresiones no como herramientas para hablar del estado de un paciente sino como fines en sí mismas, lo cual se relaciona con algo que Groddeck no dejaba de repetir: *la palabra encadena al pensamiento*[3]. También Reik se lamentaba del amplio uso que ya en la época, 1920, se hacía de lo que llamó 'Psicoanalés'. Con este término quería hacer referencia a la facilidad con que se ponen etiquetas a procesos

1. Clément, 1978, p. 31.

2. Cit. en Grossman, 1967, p. 76.

3. Freud-Groddeck, 1977, p. 59

humanos muy complejos, a la gran profusión de términos técnicos que parecen ocultar un vacío lleno de pretensiones y que puede confundirse con una profunda comprensión de los fenómenos inconscientes. Pensaba que la terminología era una amenaza para la ciencia si se utilizaba no para referirse a las relaciones sino como sustituto de una comprensión real; hablar el psicoanalés correctamente no significa entender bien el psicoanálisis, o ser un discípulo fiel a Freud, o ser un buen psicoanalista, sino formar parte de una clase que tiene acceso a un determinado poder.

Pero lo que escribo sobre el psicoanálisis, sobre el psicoanalés, no sólo vale para esta disciplina sino también para cualquier otra. En todas se han ido generando jergas propias, y esto es necesario. Todas las disciplinas, para llegar a serlo, han necesitado independizarse de la ciencia de la que habían surgido; para ello han necesitado crear un colegio profesional, unos congresos, sus propias revistas, y por último una terminología que las erigiese en algo prohibido para los no iniciados. Schrödinger lo comenta con respecto a la física, donde *los autores no describen los resultados desnudos que han obtenido, sino que los revisten con la terminología de una teoría*[4]; o tal como lo plantea Pirsig cuando uno de sus personajes le pregunta a su padre si cree en fantasmas, y éste le responde que no porque no son cosa científica, *no contienen materia y no tienen energía, y por lo tanto, según las leyes de la ciencia, no existen salvo en la imaginación de la gente. Claro está que las leyes de la ciencia tampoco contienen materia ni tienen energía, y por consiguiente no existen, salvo en la imaginación de la gente. Es mejor ser completamente científico en todo y negarse a creer tanto en los fantasmas como en las leyes de la ciencia. No deja gran cosa en la que creer, pero también esto es científico*[5]. Esta es la gran paradoja, los fundamentos de la ciencia no son científicos.

Por medio de la terminología se establece un abismo entre los profesionales y los no iniciados, que debido a ella tendrán un gran respeto hacia ese saber, el respeto que tenemos hacia todo lo que cae fuera de nuestro ámbito de entendimiento. Puede haber una pista para comprender esto, quizás los profesionales empleemos una jerga determinada para encubrir nuestra propia ignorancia. Todos estamos de acuerdo en que nuestro conocimiento depende de nuestra mente, de nuestra percepción del mundo, aunque se da el hecho de que este conocimiento no ha podido explicar la relación existente entre nuestras percepciones y este mundo exterior; para evitar este bache tremendamente importante que nos hace darnos cuenta de que en realidad todo nuestro conocimiento es subjetivo, hemos inventado aparatos para recabar datos, que tenemos por objetivos olvidando quién ha fabricado esos aparatos y quién interpreta los datos, y hemos creado una terminología que cosifica la realidad.

Esta terminología está integrada por conceptos. De esta forma ha surgido el concepto como algo que atrapa la realidad y la hace nuestra, fija, inmutable, comprensible; y así han surgido nuestras jergas, como la base de la verdad, y hemos olvidado que la realidad es cambiante y que además no tenemos acceso a ella más que a través de nuestra subjetividad, que también es cambiante. Nietzsche resume muy bien este hecho en la siguiente cita: *¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento*

4. Schrödinger, 1983, p. 95.

5. Pirsig, 1994, p. 48.

de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal[6]. Con la misma intención Derridà nos comenta que los occidentales, y quizás casi podamos hablar ya simplemente del hombre, hemos construido una forma de ver el mundo que hemos grabado en los conceptos que utilizamos, *una 'metafísica blanca', que reúne y refleja la cultura de Occidente, el blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su logos, es decir, el mythos de su idioma, por la forma universal de lo que todavía llaman la razón*[7].

A este respecto se pueden recordar las palabras que Gulliver escribe en su diario sobre el viaje al país de los caballos, a propósito de cómo le costó explicar a los seres de aquel país el significado de la palabra 'opinión', ya que allí el lenguaje tenía sólo una función comunicativa y la razón nos enseña a afirmar o negar solamente aquello de lo que estamos seguros por lo cual las controversias, peleas, disputas, y la defensa obstinada de proposiciones falsas o dudosas son males desconocidos en aquel territorio; estos actos son moneda corriente en nuestro mundo ya que aquí es admisible el engaño. Es más, no creo que pudiese existir un país así, teniendo en cuenta que el engaño es intrínseco al lenguaje, que éste siempre es retórico, subjetivo, con lo cual al utilizarlo siempre emitimos una opinión, no un conocimiento, y no puede ser de otra forma. En este sentido, quizás debiéramos olvidarnos de intentar encontrar una verdad inmutable, fija, olvidarnos de la tendencia a la exactitud y regresar a lo metafórico, como opuesto a lo conceptual, más aún, como su misma base; quizás debiéramos dejar de maravillarnos ante los conceptos con los que creamos nuestras teorías, nuestras visiones de la realidad, urdimos una u otra verdad; todas son sólo ilusiones que a fuerza de repetirlas hemos olvidado que lo son. Así se crea la verdad, sobre la tambaleante base de la mentira de los conceptos fruto de una triple transmutación, de lo real a lo neurológico, de ahí a lo metafórico, y finalmente a lo conceptual. Todo nuestro conocimiento descansa sobre conceptos que hemos ido creando desde el principio de nuestra existencia como humanos y que sólo pueden servirnos para vivir dentro de nuestra propia mente, tan pagados de nosotros mismos que no nos damos cuenta de ello, creyendo que captamos el mundo cuando continuamente se nos escapa entre los dedos.

Quizás exista una senda de investigación que nos permita salir de este atolladero, y tal como plantea la escuela francesa de la deconstrucción ésta consistiría en desmontar la trama de los conceptos asumiendo la imposibilidad de llegar a la 'cosa en sí' y contentándonos con girar a su alrededor, porque puede que ésta sea la única forma de trabajar; rodeando la cuestión, tomando imágenes de la misma que se queden en eso, en metáforas, imágenes tan huidizas como lo es la realidad, y en el mejor de los casos tal vez logremos una amalgama de imágenes, siempre cambiante pero por ello

6. Nietzsche, 1990, p. 25.

7. Derridà, 1989, p. 83.

mismo más veraz, con la cual podamos desenvolvernos.

BIBLIOGRAFÍA

Clément, C. *Les fils de Freud sont fatigués*. Grasset, Paris, 1978.
Derridà, J. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1989.
Freud, S.-Groddeck, G. *Correspondencia*. Anagrama, Madrid, 1977.
Groddeck, G. *L'être humain comme symbole*. Lebovici, Paris, 1991.
Grossman, C. & S. *El psicoanalista profano*. FCE, México, 1967.
Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, 1990.
Pirsig, R.M. *Zen y el mantenimiento de la motocicleta*. Mondadori, Madrid, 1994.
Reik, Th. *Listening with the Third Ear*. Farrar, Strauss & Co., New York, 1949.
Schrödinger, E. *Mente y materia*. Tusquets, Barcelona, 1983.
Swift, J. *Tercer y cuarto viajes de Gulliver*. Fontanara, Barcelona, 1981.

IUDEX SUSPECTUS. SEMIONARRATIVA Y RETÓRICA DE LA IMAGEN

JOSÉ CALVO GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El Lib. I de la *Retórica* de Aristóteles[1] se inicia con la prevención de no confundir los entitemas, como cuerpo de la argumentación, con las prácticas dirigidas a influir el ánimo de los jueces conduciéndoles a la ira, el odio o la compasión. Al proyecto de Jethro en buscar y elegir como jueces de Israel "varones de virtud, temerosos de Dios, varones de verdad, que aborrezcan la corrupción"[2], la Ley Mosaica hizo puntual añadidura teniendo por maldito al juez que toleraba solicitaciones, sobornos o presentes[3]. En Roma, *Las XII Tablas* castigaron el cohecho judicial con la pena capital[4]. Aljoxaní, en *Historia de los Jueces de Córdoba*, elogió del cadí Mohámed ben Baxir el nunca consentir, fuera del lugar donde celebraba audiencia, que le hablasen de pleitos, ni aún en su propia casa, y no mirar escrito en que se tratara de tales asuntos[5].

Con lo anterior quiero mostrar, a través de épocas y culturas jurídicas diferentes, sólo algunos momentos e ingredientes significativos en el proceso de elaboración del Gran Relato destinado a legitimar instituciones y prácticas sociales y políticas (aquí, órganos y administración de Justicia). Su número fácilmente podría incrementarse. Lo importante es, sin embargo, que ya con la modernidad logrará hacer en la imagen del juez, como principal protagonista de aquella narrativa, expresión de un poder (Poder Judicial) legitimado desde la imparcialidad y ecuanimidad. En efecto, así se comprueba a la altura del s. XVI; la dimensión de relato universal análogo para la imaginación formal de las funciones jurisdiccionales mantiene una línea de continuidad coincidente, si no literal, con el más clásico arquetípico. El juez a la hora de juzgar, escribe Hobbes en el *Leviathan*[6], deberá estar despojado de todo miedo, ira, odio, amor y compasión. Dos siglos más tarde, Montesquieu completa el trayecto narrativo en *De l' Esprit des Lois*[7] presentándo a los jueces como "seres inanimados" a la hora de moderar la fuerza o el rigor de las leyes.

La cuestión principal es concretar cuál ha sido en ese recorrido, de incidencia en la actualidad y virtual prolongación más allá de hoy, el paradigma retórico determinante.

1. Aristóteles, en *Retórica*, 1354 a, 15-25; 1354 b. Ed., trad. notas y prol. de A. Tovar, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971.

2. *Ex*, 18:21.

3. *Ex*., 23:8; *Dt*. 16:19, y 27:25. Vid. también, *Sobre la antigüedad de los judíos*, XXVII, 207, por la trad., introd. y notas de J. R. Busto Sáiz, en Flavio Josefo. *Autobiografía. Sobre la antigüedad de los judíos. (Contra Apión)*, Alianza Edit., Madrid, 1987.

4. Lex XII Tabularum, Tabula IX, 3. Ed., trad. y estudio prel. de C. Rascón García y Mª. José García Gonzalez, Tecnos, Madrid, 1993. Vid. también, Ignacio Cremades y Javier Paricio, "Las responsabiliaes del Juez en el Derecho Romano", en *Anuario de Historia del Derecho*, LVI, 1984, pp. 179-208.

5. Aljoxaní, *Historia de los jueces de Córdoba*, trad. del árabe, prol. y notas de J. Ribera, Aguilar, Madrid, 1965, pp. 232-285.

6. Thomas Hobbes, *Leviatan*, cap. XXVI. Ed de C. Moya y A. Escohotado, Editora Nacional, Madrid, 1980.

7. Montesquieu, *Del Espíritu de las Leyes*, Lib. XI, cap. VI. Introd. de E. Tierno Galván y trad. de M. Blázquez y P de Vega, Tecnos, Madrid, 1986.

A mi entender, la construcción fabulística se sirve de la ideación del *iudex absconditus* dispuesto como un actante cuyo juego no es otro que el del secreto. Es decir, en desarrollar una narrativa basada en la semiótica del esconder, del ocultar (el movimiento, la mirada, el sonido), enterrando bajo esa imagen toda posible comunión en el prójimo, humano, orgánico[8].

Resulta revelador, y en ese sentido significativo, poder referir y situar en un narrador libre de los hechos históricos de Roma, como fue Aulio Gelio, contemporáneo de Adriano, uno de los textos donde quizás con mayor claridad meridiana se deja observar de qué forma este tipo de semiótica gestual adquiere rango fundamental para la retórica de la imagen judicial. Sus *Noctium Atticarum* contienen expresivas noticias y recomendaciones acerca de los deberes del cargo judicial (*officio iudicis*)[9]. Así, al preguntarse: ¿puede el juez durante la audiència, por consiguiente antes de resolver ("ex usu exque officio sit iudicis rem causamque, e qua cognoscit"), pedir aclaración de algún punto oscuro que, aunque ilumine la causa, unida a diversos gestos, ("signa et indicia faciat motus atque sensus sui"), adelante su opinión al día en que deba darse a conocer mediante sentencia? Jueces que pasan por perspicaces y activos, explica, previenen contra las continuas *interrogationes*, porque pueden acabar por descubrir a las partes litigantes el parecer del juzgador. Otros, con reputación de moderados y serios, se oponen a que el juez exteriorice sus sentimientos a medida que los experimenta en la propia marcha del proceso..."

Se aboga, pues, por una exigua corporalidad hecha de rasgos incaracterizables, vagamente ausentes, ambiguamente colmados tanto pueda ser de placer como de infinita desgana. De ahí también, acaso, la razón de ser de ese humano *metus*, y no sólo reverencial, en estar ante la Justicia, de cara a la Justicia; por el imposible y asimétrico *tête-a-tête*. Una reacción y respuesta psicográfica cuya mejor expresión tal vez se alcanza en el simbolismo del *Panthocrator* y el *Juicio Final* representados con estilo bizantino por la pintura románica de la Alta Edad Media.

Ahora bien, no debería olvidarse que esa semiótica del secreto y la ocultación juega, al cabo, como ficción que es y fingimiento. Insiste en escenificar un alma desnuda de pasiones en un cuerpo glorioso, santificado... Y no obstante, esta "mentira" ostensible ha logrado tan indudable como amplia recepción en el imaginario social; item más, se la reforzó con nuevas ficciones, como la paradójica del *iudex suspectus*.

La recusación, garantizadora de la recta administración de Justicia, presenta

8. Un poeta expresionista como fue André Spire defendía en *Plaisir poétique, plaisir musculaire*, José Corti, Paris, 1948, que el ser humano mostraba su "viva imagen" a través de los estados afectivos y reacciones fisiológicas, compuestos por movimientos conscientes o no, acompañados de sentimientos de placer, malestar, dulzura, suavidad, repugnancia, traducidos a su vez por movimientos del rostro y por ademanes, de los cuales otros movimientos como eran las palabras, y no sólo los sonidos, sino todos los movimientos internos y externos del aparato fonético (pulmones, laringe, glotis, faringe, nariz, paladar, lengua, mejillas, labios) constituían, vistos en conjunto, el movimiento mediante el cual se pasaba del interior al exterior, y al mismo tiempo al interior del que los leía u oía, produciendo *contagio, irradiación, comunión verdad era, presencia realmente real.*

9. Aulius Gellius, *Noctium Atticarum Libri XX*, XIV. 2, rec. Carolus Hosius, Ed. stereotypa ed. prioris (1903), B. G. Teubner, Stuttgart, 1981, p. 113: "Quem in motum disseruerit Favorinus consultus a me super officio iudicis": "Praeter haec super ea quoque re dissentitur, an ex usu exque officio sit iudicis rem causamque, e qua cognoscit, interlocutionibus suis ita exprimere consignareque, ut ante sententiae tempus ex iis, quae apud eum in praesens confuse varieque dicuntur, proinde, ut quoquo in loco ac tempore movetur, *signa et indicia facitat motus atque sensus sui*"

ciertamente una curiosa eficacia. Es por eso que la llamo paradójica. Históricamente, fue muy libre en origen; para rechazar bastaban fórmulas como "Hunc nolo, timidus est" o "Ejero, inicuus est"[10]. Luego, irán surgiendo restricciones. En España, durante la época justinianea y tardo visigoda, su repercusión ya no era tan absoluta, pues se subsanaba mediante la intervención de la autoridad episcopal, del obispo, como coniudex. Y no deje de observarse en ello, también, la intersección con otro Gran Relato, el religioso-eclesial; es la narrativa de la Iglesia, pero no como comunión de creyentes sino a través de uno de sus ministros principales, propiamente un príncipe, en el papel de intermediante, de intercesora. En cualquier caso, para lo sucesivo los motivos de recusación se tasarán cada vez más, penalizando con mayor rigor su no demostración[11].

Sin embargo y con todo, la recusación venía a significar, de hecho, admitir una anomalía; la sospecha. Esta, en su índole, aparte su grado y razón más o menos atendible, procedía a consecuencia de una imperfecta semiótica de ocultación. Pero no radica en ello la paradoja, sino más bien en cómo la Justicia da cuenta de (justifica) este instituto legal y el de la abstención (arts. 217-228 L.O.P.J.).

La "Antología Total"[12] de la narrativa judicial, que es la Jurisprudencia, les señala por objeto apartar del conocimiento, tramitación o decisión de los procesos a quienes "pueden perder la imagen o el nimbo o aureola de austeridad, respetabilidad, incorruptibilidad, rectitud, imparcialidad y ecuanimidad que deben presidir siempre las actuaciones judiciales y rodear o circundar a la Administración de Justicia"[13]. Y todavía sobreabunda tales expresiones, añadiendo: la ratio essendi "estriba en la necesidad de eliminar los recelos o sospechas nacidos de la condición humana del Juez", porque

10. Libertad de la que, al menos en parte, todavía parece un partidario Montesquieu al escribir: "Es preciso incluso que, en las acusaciones graves, el reo, conjuntamente con la ley, pueda elegir sus jueces, o al menos que pueda recusar tantos que, los que queden, puedan considerarse como los de su elección", *Del Espíritu de las Leyes*, Lib. XI, cap. VI, ed. cit, p. 108.

11. Vid. Santos M. Coronas González, "La recusación judicial en el Derecho histórico español", en *AHDE*, LII, 1982, pp. 511-615, que presenta el recorrido legislativo y doctrinal. Faltan todavía sin embargo investigaciones de análisis jurisprudencial. En la actualidad, la normativa sobre la abstención y recusación de jueces y magistrados de los arts. 55 a 69 de la L. E. Cr. puede considerarse implícitamente derogada por los arts. 217 y ss., concordantes y 461.2 de la L.O.P.J.

12. Salva la aparente contradicción constatar la evidencia de que ni aun las resoluciones de órganos superiores como el Tribunal Supremo da a conocerse en su totalidad (art. 906 LECr), de donde los repertorios y colecciones jurisprudenciales autorizadas sería la antología del total disponible.

13. Vid. STS. 9 junio 1980 Sala Segunda (Crim. Recusación. Aranzadi, 2570). También, SSTS.13 abril 1956 (Aranzadi, 939), 5 noviembre 1956 (Aranzadi, 3349), 29 noviembre 1969 (Aranzadi, 5630), y 24 marzo 1977 (Aranzadi, 1239), todas sosteniendo que la ratio essendi de la institución de la recusación es la eliminación de toda sospecha sobre la imparcialidad y ecuanimidad del juzgador. Sin separarse de lo anterior, la STC. 47/ 1982, de 12 de julio, F. 3, construye no obstante una interpretación de sustantivo interés acerca "de la concreta idoneidad de un determinado Juez en relación a un concreto asunto" como "imparcialidad objetiva", considerando que es preeminente la imparcialidad que se cuida "no sólo por las condiciones subjetivas de ecuanimidad y rectitud, sino también por la de desinterés y neutralidad, ya que de lo contrario, los justiciables (S.T. Europeo de Derechos Humanos, caso "Piersack", de 1 de octubre de 1982) están en el derecho de temer que el Juez -unipersonal o colegado- no ofrece las garantías necesarias de imparcialidad previstas en el art. 6. 1 de la Convención Europea para la protección de derechos humanos y libertades fundamentales, y el 14.1 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos". En tema de imparcialidad, más recientemente, STC 157/1993, de 6 de mayo, f. 2. Sobre ella, Gonzalo Moliner Tamborero, "El derecho constitucional a un juez imparcial. Consideraciones en relación con el contenido de la S. 157/1993 del TC", en *Poder Judicial*, 33, pp. 335-347. Acerca de las dificultades en torno a la imparcialidad e independencia judiciales puede también acudirse al relato de Rafael Pérez Escobar, *Juez de Tinieblas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1995. Narra la historia de un juez de talante liberal, titular del imaginario Juzgado de Instrucción de Tinieblas, población en la comarca burgalesa de Demanda, durante la década de los 50, el tramo más duro de la dictadura franquista.

quizás "su ánimo no resista adecuadamente los estímulos endógenos o exógenos", por lo general de un modo "inconsciente". Es claro que este modo de justificar (de dar cuenta de) constituye una completa "diversión" paradójica sobre la función narrativa inicialmente prevista en el relato del *iudex suspectus*.

Cargada con el enorme peso de sentido está, desde luego, la petitio del relato como destinado a cortar toda comunicación exterior, aun cuando pueda tener lugar inconscientemente, así como a reprochar la originaria naturaleza humana por relación a los atributos de los "dispensadores de Justicia". Pero más aún su implicit narrativo, porque allí el más inefable secreto queda dicho, siquiera por una vez, sin ambages: el verdadero peligro del *iudex suspectus* no se halla tanto en una amenaza para la realidad como en la pérdida de la imagen o el nimbo o aureola que la rodea y circunda. El imaginario suplanta a la realidad o, cuandò menos, la desrealiza. La imaginación narrativa de la Justicia se torna así, verdaderamente, en un icono; icono semiológico y pictórico.

Por eso mismo, en este cuadro de imágenes nada resulta ya más adecuado que recordar en *El Proceso* de Kafka a uno de los personajes que habla con Josef K.: Tirotelli, perteneciente a la nobleza del Tribunal. Tirotelli tenía heredado del padre el cargo de pintor y los cánones de una antigua tradición por los que retratar a los jueces, que eran, precisamente, los de la pintura de iconos[14].

14. Vid. Franz Kafka, *El Proceso*, trad. de R. Kruger, con introd. de José Luis Herrera ("Diligencias previas a 'El proceso' de Kafka"), Edit. Civitas, Madrid, 1987, cap. VII, "El abogado. El empresario. El pintor", p. 167: "K. pudo ver cómo se formaba rodeando la cabeza del juez, siguiendo el trazo tembloroso de los pasteles, un halo rojizo que se expandía hacia afuera y se perdía en los límites de la tela. Lentamente ese juego de manchas terminó por circundar la cabeza de una especie de corona, como si fuese una alhaja o un símbolo de la realeza". Acerca del estilo pictórico de Titorelli escribe Pietro Citati: "Pero sus retratos, sus figuras alegóricas, sus monótonos paisajes con brezales son tan toscos, que bastan para demostrarnos hasta qué punto de degradación ha llegado, en el mundo moderno, la tradición sagrada", en *Kafka*, trad. de J. Bignozi, Eds. Cátedra, Madrid, 1993, p. 136.

LA REPRESIÓN COMO FIGURA RETÓRICA EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

ÁNGELES CARMONA GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Trataré de exponer como durante los siglos XVIII y XIX la novela junto con otros escritos contribuyó a redefinir lo que los hombres debían desear en las mujeres y lo que las mujeres debían desear ser. Cómo se crea un nuevo tipo de mujer, la mujer doméstica, para rebatir el concepto dominante hasta entonces de las relaciones de parentesco, del status. En su lugar se establece el ideal de clase media del amor, en el que la mujer cede el control político al hombre y a cambio adquiere la autoridad sobre la vida doméstica, las emociones y la moralidad. Es decir, se identifica y evalúa a los individuos por su comportamiento sexual.

Para Foucault, la sexualidad es el discurso histórico elaborado sobre el sexo por el pensamiento burgués durante los siglos XVIII y XIX para definir los lugares complementarios y respectivos de los hombres y las mujeres dentro de la sociedad, y producir una tipología de individuos capaces de ser integrados en un determinado orden social. Esto se produce en un momento en el que el orden aristocrático, basado en la genealogía y en los lazos de sangre, tiene que ser sustituido por el orden burgués, basado en el deseo[1].

Este orden burgués creará un tipo de mujer, que era necesaria para la división jerárquica de la sociedad en géneros, a la que se subordinarían el resto de las diferencias sociales.

Desde el principio se separó el lenguaje de las relaciones sexuales, del lenguaje de la política, para introducir una forma nueva de poder político. Este poder surgió con el ascenso de la mujer doméstica y aseguró su influencia sobre la cultura a través de su dominio sobre todos aquellos objetos y prácticas que asociamos con la vida privada[2].

Es en el siglo XVIII cuando surge en Europa esta literatura dedicada a dar identidad a la mujer doméstica. Son sobre todo novelas, la primera fue *Pamela* de Richardson, después las heroínas de otros escritores serán parecidas. Todos ellos utilizaron a la mujer para rebatir el concepto dominante de las relaciones de parentesco. Esta literatura ignora el mundo político gobernado por los hombres y en ella la subjetividad será exclusivamente de dominio femenino. Muchas de estas novelas se consideraron más apropiadas para las mujeres.

En el siglo XIX los hombres no serán sólo criaturas políticas, también serán productores del deseo y de vida doméstica. En las novelas se insiste en que las diferencias entre hombre y mujer proceden de sus cualidades mentales respectivas que hacen a los hombres políticos y a las mujeres domésticas. Con esto se subordinaban las diferencias sociales a las diferencias basadas en el género y se establecía un nuevo orden de relaciones sociales, de manera que el poder de la clase media estaba en

1. Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad.* Siglo XXI, 1989. Madrid.

2. Armstrong, Nancy: *Deseo y ficción doméstica.* Cátedra, 1991. Madrid.

relación con el amor de la clase media.

Estas novelas trataban mayormente de noviazgos y matrimonios, definían lo femenino y les daban pautas de comportamiento a las mujeres. Por supuesto el mejor final era el matrimonio. Su propósito era domesticar el deseo masculino en amor de clase media y el deseo sexual en monogamia heterosexual.

En España tenemos por una parte las novelas por entregas que comienzan a escribirse a partir de 1840[3], consideradas sólo para mujeres, pero además están las novelas de Pérez Galdós, Valera, Palacio Valdés, Fernán Caballero, Pardo Bazán... que son, en gran medida, novelas femeninas, porque igual que las novelas por entregas representan ese espacio cerrado que es el hogar, y dentro de él a la mujer doméstica, muchas veces en oposición a la mujer que no cumple las leyes burguesas de la feminidad, y que por lo mismo será castigada[4]. La mujer doméstica se dedica a atraer y luego a domesticar el deseo del hombre y se considera que el deseo de ella por otra cosa contradice su naturaleza esencial de mujer e implica que puede poner a la civilización en peligro, al dejar los instintos del hombre sin regular.

Tenemos así que desde el principio la historia de la novela estuvo ligada a la historia de la sexualidad, entendida ésta como la dimensión cultural del sexo, sobre todo de su representación, y contribuyó a que el deseo moderno dependa del lenguaje, especialmente de la escritura.

Durante los siglos XVIII y XIX, el descubrimiento del deseo oculto provocó una verbalización que desplazó a un erotismo localizado en la superficie del cuerpo. El discurso de la sexualidad identificó estas formas de placer como un sustituto de otro deseo más primario y natural. El descubrimiento de esta sexualidad reprimida proporcionará la justificación para entender e interpretar el comportamiento sexual con el propósito de enmarcarlo dentro de la subjetividad del individuo. Ahí es donde está la contradicción y la hipocresía de la clase media, porque lo que se propone es dirigir el sexo, cambiarlo para conseguir unos fines políticos específicos.

Al oponer el deseo a su representación verbal se reproduce la figura de la sexualidad reprimida. Se reproduce la distinción entre la naturaleza esencial humana y los aspectos de la identidad que nos han sido impuestos por la cultura. La represión sería así una figura retórica y un medio de producir deseo. La represión en la ficción es un tropo que equivale a la representación de la conciencia. Lo que hoy entendemos como hogar, donde el proceso de educación comienza en casa bajo la supervisión de la madre, en otras épocas no era así. Para Nancy Amstrong[5], esta clase de hogar adquirió su poder de reproducir una forma concreta de relaciones sociales arraigadas en el género, a través de la ficción.

El lenguaje que primero representó las relaciones de parentesco fue desmantelado para formar las esferas masculina y femenina de la cultura moderna. La división en géneros que aparecía en las novelas proporcionó las bases metafísicas de la cultura

3. Ferreras, J.I.: *La novela por entregas 1840-1900.* Taurus, 1972. Madrid.

4. Carmona González, Angeles: *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX.* Caja San Fernando, 1990. Sevilla.

5. *Deseo y ficción doméstica.* Op. cit.

moderna. En las novelas los objetos masculinos se entendían por sus cualidades económicas y políticas y los femeninos por las emocionales. En el siglo XIX la división de la subjetividad en géneros comenzó a adquirir la enorme influencia política que todavía ejerce.

Se desarrolló primero en la literatura que se consideraba para mujeres (novelas y libros de conducta femenina) y más tarde se racionalizó con las teorías de Hegel, Freud y Darwin: Hegel dijo que el matrimonio es un contrato que constituye a la esposa en objeto para su esposo, las mujeres aceptan la obediencia al esposo y deben permanecer en la esfera privada natural de la familia[6]. Freud, igual que Darwin dirá que existe un fundamento biológico en la diferencia de los sexos. Pero Freud también dice en su psicoanálisis que la vida psíquica refleja lo que la cultura ya ha hecho con nuestras necesidades y constituciones biológicas. En *Tótem y Tabú* muestra que el concepto psicoanalítico del inconsciente es la transmisión de la humanidad y la herencia de sus leyes culturales o sociales[7]. Para Darwin la cultura es el triunfo del hombre sobre su propio deseo[8].

A través de las novelas el discurso de la sexualidad se introdujo en el sentido común y determinó la forma en que la gente se entendía y entendía lo que deseaba.

Para mediados del siglo XIX las novelas mejor recibidas fueron aquellas en las que las protagonistas consideraban la experiencia social como una serie de encuentros sexuales, que utilizaban un lenguaje especializado para mujer y que iban dirigidas a las mujeres (la novela por entregas incluso se dirige directamente a las lectoras llamándolas "querida mía", "querida lectora"...)[9]. Es significativo además que recibieran con tanta frecuencia títulos que eran nombres de mujer, tales como: *Fortunata y Jacinta; Pepita Jimenez; Maximina; Tristana; La Hermana San Sulpicio...*

La emergencia y dominación de un sistema de diferencias de género, frente a una larga tradición de signos políticos de identidad social ayudó a introducir una nueva forma de poder estatal, el poder de representación sobre la cosa representada, que restó autoridad a la aristocracia . Y al igual que se mantenía un hogar dentro del orden, también se intentó autorregular los deseos del individuo por medio de la representación en la novela.

La ficción doméstica elaboró un sujeto femenino cuyas características eran: carecer de instrucción, amor único y eterno, ser buena madre y buena esposa, nerviosa, hermosa, débil y por tanto desmayarse al menor contratiempo, virtuosa, carecer de amigas, religiosa, no entender de política y practicar la caridad. Con ésta mujer se formuló el espacio cerrado que ahora reconocemos como hogar y se usó como contexto para la representación del comportamiento normal.

En definitiva existe una conexión entre el origen de la novela y la subida al poder de la clase media, entre Literatura y Estado Moderno. Hay una relación ideológica entre la manera en que el canon había sido elaborado y el desarrollo de la historia social.

6. Poteman, Carole: *El contrato sexual*. Anthropos, 1995. Barcelona.

7. Mitchell, Juliet: *Psicoanálisis y feminismo*. Anagrama, 1976. Barcelona.

8. *Deseo y ficción doméstica*. Op. cit.

9. *La mujer en la novela por entregas*.... Op. cit.

EL INFLUJO *IDEOLÓGICO* EN LA RETÓRICA DE JOVELLANOS

JOSÉ CEPEDELLO BOISO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Durante todo el siglo XIX, fue muy profunda, en amplias capas del saber humano y, fundamentalmente, en el pensamiento lingüístico-literario, la huella ejercida en España por la obra de los *ideólogos*, un grupo de pensadores que desarrollan su labor en Francia durante los últimos años del siglo XVIII y los albores del XIX (Moravia, 1968, 1974; Shclieben-Lange, 1988-1994). Decisivas serán, en este sentido, las aportaciones *ideológicas* a la retórica española decimonónica (Hernández Guerrero, 1990; Hernández Guerrero & García Tejera, 1991). En este proceso de penetración de las ideas francesas en la retórica hispana desempeña un papel fundamental la figura de G.M. de Jovellanos.

A la hora de abordar el estudio de las ciencias humanas, Jovellanos sigue fielmente el plan establecido por los *ideólogos*. Toda ciencia humana debe tener una sólida base filosófica. Y esta filosofía de las ciencias (que hoy denominaríamos como epistemología científica) debe erigirse siguiendo los postulados estrictos de la *ideología*:

> *"En suma, nuestra ideología deberá reunir y enlazar (...) todos los principios de la filosofía racional." (Jovellanos, 1966: 96).*

Así pues, cualquier indagación de índole retórica debe iniciarse con la fundamentación *ideológica* de tales estudios. Esta fundamentación no supone sino una perfecta comprensión de los procesos cognoscitivos y psicológicos que se desarrollan en el hombre cuando éste lleva a cabo actividades de tipo retórico. Ésta será la mejor base tanto para comprender la esencia de los fenómenos retóricos como para dictar normas que faciliten una mejor puesta en práctica de las actividades de este tipo. De esta forma, el estudio *ideológico* es el punto de apoyo imprescindible para desarrollar la retórica como ciencia y como arte (Jovellanos, 1830-1833: 4; 1966: 93).

Como ya había establecido Destutt de Tracy en sus *Élémens d'idéologie* (vol. II: 390-392) obra en la que expone las bases esenciales de la *ideología*, Jovellanos sostiene que la retórica no es sino "una ampliación de la gramática" (Jovellanos, 1966: 80). Sus instrumentos y componentes son los mismos. La única diferencia estriba en que la retórica no debe sino aplicar el arte de hablar a los varios modos que éste puede adquirir en cada momento. En gran medida, la retórica no hace sino establecer la adaptación de las normas generales de la gramática universal a los diversos contextos y perspectivas. Denuncia, pues, Jovellanos la definición de la retórica como estudio del estilo figurado y de los tropos. Esto supone entender que la gramática general se ocupa de las formas del lenguaje rectas y precisas y la retórica de las "desviadas". Para Jovellanos, esta diferenciación es absurda. Todas las formas del lenguaje, tanto figuradas como rectas, son igualmente naturales y objeto tanto de la gramática como de la retórica. La única diferencia entre ambas radica en el modo, en la perspectiva, en el punto de vista que adoptan: la gramática se centra en la estructura "semio-lógica" de la palabra y la retórica se ocupa de la aplicación específica del sistema general a las diversas situaciones comunicativas posibles.

La concepción errónea de la retórica, como ciencia de las figuras y los tropos, conlleva

penosas consecuencias en el uso de la lengua. El "uso retórico" de la lengua, que para Jovellanos es un uso que todos debemos tener en cuenta para adaptar nuestros signos a la situación específica, se concibe como un uso especial que llevan a cabo determinados hablantes. Éstos "retorizan" sus discursos prodigando el lenguaje figurado, de forma indiscriminada. La oratoria y la literatura se ven, así, inundadas por figuras y licencias retóricas que, en lugar de ornar los discursos, los enmascaran y oscurecen. Para ocultar el engaño, estos malos oradores y escritores dirigen sus producciones lingüísticas a la imaginación y evitan la referencia a la razón que desenmascararía lo falaz de su vacuo lenguaje retórico. Por contra, si entendemos la retórica como una culminación de la gramática, entran a formar parte de ella todas las formas posibles del lenguaje. El verdadero objeto no serán ya sólo los tropos, sino la búsqueda de la adecuación más precisa y racional de cada una de las formas a la situación comunicativa específica. De esta manera, volverán a formar parte de nuestra retórica, junto a las figuras y los tropos "aquellas palabras familiares de sentido recto y expresivo y aquellas locuciones llanas y sencillas", ya que el fin de la retórica no es el ornato vacío y la figura abstrusa sino las formas lingüísticas "nobles y enérgicas, que tanta fuerza y vigor dan a los discursos" (Jovellanos, 1966: 81).

Al igual que en la gramática general, el *análisis*, que había sido definido por los *ideólogos* como el método de indagación más acertado para alcanzar la verdad y la certeza en cualquier disciplina científica, es la herramienta fundamental para el estudio retórico. Sólo con su ayuda se podrán lograr los verdaderos fines de la rétórica. Este análisis no tendrá como objeto los aspectos exclusivamente gramaticales, sino todo lo relacionado con la expresividad del discurso. En primer lugar, su calidad expresiva dependerá de la adecuación de los signos usados con las ideas; también habrá que tener en cuenta la elegancia y fuerza de la frase en sí misma y, por último, cómo el hilo y energía del discurso lingüístico refleja el mismo hilo y semejante energía del fluir ideal que manifiesta. Ambos discursos, el lingüístico y el *ideológico*, son caracterizados desde la perspectiva estructural tal y como los concibieran Diderot, Condillac o Tracy:

> *"...las palabras como inseparables de las ideas, las ideas como enlazadas con los argumentos, y los argumentos como elementos esenciales del discurso, sobre el que se levanta y apoya la conclusión que se trata de establecer y persuadir" (Jovellanos, 1966: 82).*

En todo discurso retórico hay, pues, dos líneas inseparables: la lógica y la propiamente retórica. Son indesligables porque ya hemos visto cómo la retórica nos es algo distinto de la gramática, sino su culminación. Sin embargo, a pesar de que en la realidad los dos tipos de componentes permanecen siempre unidos, puede ser útil para el estudio del arte de hablar, en general, analizarlos, esto es, separarlos, dividirlos, descomponerlos. Este análisis debe ser siempre considerado como una herramienta didáctica, ya que si vamos más allá caeríamos en los errores antes reseñados para la mala retórica. Desde esta perspectiva, exclusivamente pedagógica, sería útil saber, en todo momento, reducir las locuciones figuradas a su sentido recto y saber distinguir en el discurso todo lo que pertenece al ornato de lo que es propio del raciocinio lógico. Para ello, no habría sino que saber dirigir la atención en una sentencia para discernir las ideas principales de las subalternas y accesorias. Estos procedimientos didácticos nos permitirían perfeccionar

nuestra retórica en tanto que arte, al acercar a los sujetos una idea más acertada de los mecanismos que en ella interviene. El hábito perfeccionará estos procedimientos y convertirá los productos del arte en algo natural. Sólo alcanzado este nivel de naturalidad, a través del arte, podremos prescindir del análisis, y la retórica se desarrollará en todas sus potencialidades.

Jovellanos expone, pues, un modelo del conocimiento retórico en el que se aunan tres niveles: el ideológico, que nos permite conocer los procesos cognoscitivos humanos esenciales; el gramatical, que nos facilita el estudio de la herramienta mediante la cual se expresan los productos de estos procesos; y, por último, el propiamente retórico, que estudiaría la expresión en sí misma, esto es, la forma cómo, en una situación específica, el pensamiento se exterioriza, se hace público, a través del lenguaje. Estos tres niveles de análisis, que Jovellanos hereda del pensamiento *ideológico*, aparecerán en la mayor parte de las retóricas y poéticas decimonónicas; como las de Gómez Hermosilla, Monlau, Mata, Coll y Vehí, Campillo y Correa o Gil de Zárate, entre otros.

En resumen, las aportaciones del pensamiento *ideológico* permiten a Jovellanos desarrollar una nueva concepción de la retórica y, por extensión, del estudio de la literatura en general, cuyo análisis no es sólo valioso en sí mismo, sino también por las hondas repercusiones que ejercerá en la mayor parte de los tratados decimonónicos sobre la materia. Como en tantos otros aspectos, Jovellanos se nos muestra aquí como un autor esencial para comprender la evolución de la retórica española decimonónica; evolución que, en gran medida por su causa, estará determinada, durante todo el siglo, por los dictados de los *philosophes* y, entre ellos, en un lugar preeminente, los *idéologues*.

BIBLIOGRAFÍA

Destutt de Tracy, A.L.C. (1817-1820): *Élémens d'Idéologie*, 4 vols, Mme. Ve. Courcier, imprimeur-libraire, París.

Hernández Guerrero, J.A. & García Tejera, M.C. (1991): "Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", en Schlieben-Lange et alt., págs. 65-83.

Hernández Guerrero, J.A. (1990): "Supuestos epistemológicos de las Rétóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", *Investigaciones Semióticas III*, I, págs. 537-544.

Jovellanos, G.M. (1830-1833): *Curso de humanidades castellanas*, en *Colección de varias obras en prosa y verso*, Tomo VI, Imprenta de D. León Amarita, Madrid.

Jovellanos, G.M. (1966): *Memoria sobre educación pública*, en *Obras escogidas*, Tomo II, Espasa-Calpe, Madrid.

Moravia, S. (1968): *Il tramonto dell'illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Editori Laterza, Bari.

Moravia, S. (1974): *Il pensiero degli idéologues: scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, la Nuova Italia, Florencia.

Schlieben-Lange, B./Bergandi, M./Bernecker, R. et alt. (eds.), (1988-1994): *Europäische Sprachwissenschaft um 1800*, 4 vols, Nodus Publikationen, Münster.

EL DETECTIVE INTERTEXTUAL

Mª José Chivite de León
Universidad de La Laguna

El concepto de intertextualidad ha venido vinculándose, desde que lo acuñara Julia Kristeva en 1967, a empresas y movimientos teóricos diversos: algunos ven en él al equivalente del celebrado posmodernismo, mientras que otros lo consideran el constituyente inmediato de la "literariedad", signo inequívoco del proceso de construcción textual que subyace en cualquier manifestación humana de la realidad; incluso hay quienes lo reducen a un mero reconocimiento de ciertas operaciones formales. La intertextualidad explora en las llamadas "metaficciones historiográficas", tales como *A Maggot* (1985), por John Fowles, no sólo todas las direcciones teóricas asociadas a su definición general, sino la naturaleza irreconciliable y paradójica del arte con respecto a la vida, de la fabulación y la novela realista; este dilema se convierte, de este modo, en su epicentro narrativo.

A Maggot despliega toda una polifonía de voces que trenzan un prieto tejido intertextual, constituido por historias de categoría genérica y ontología diversas. Entre estos discursos se alza un perfil narrativo que articula en mayor medida no sólo el decurso diegético de la novela en sí, pues igualmente plantea un serio reto a los sistemas epistemológicos de Occidente: nos referimos al *thriller*, a la novela de detectives.

Ciertamente, pocos podrían sospechar que las disposiciones narrativas del relato policiaco clásico arrastraran consecuencias de tan largo alcance y, menos aún, que acapararan el interés de gran parte de la ficción y la crítica posmodernistas. ¿Dónde reside, entonces, el atractivo del género detectivesco, tradicionalmente catalogado por el *establishment* como paraliteratura? La respuesta está en la idoneidad de su organización formal a la hora de reparar en el *cómo*, y no tanto en el *qué*, del texto y, sobre todo, en la defamiliarización que lleva a cabo de las distintas voces o instancias intertextuales que conforman un texto inicialmente monológico y unidimensional. El relato policiaco advierte, en definitiva, la naturaleza textual de cualquier transcripción de la realidad, transcripción necesariamente lingüística, y a pesar de que antaño presumiese de su vinculación directa e inmediata con el referente natural.

Son varias las estrategias formales implícitas en este género que inciden en la condición tropológica de la verdad objetiva. Todas ellas dejan entrever la impronta racionalista y positivista que caracteriza a este discurso narrativo: articulada en torno a un misterio o vacío semántico, la incógnita planteada se despeja a partir de presupuestos empíricos que siguen un orden paratáctico y aditivo. Detengámonos, pues, en estas estrategias.

Desde el comienzo, *A Maggot* remeda irónicamente los movimientos narrativos del relato policiaco: el ojo frío y objetivo de una cámara espía y registra empíricamente para el lector los pasos de los personajes; incluso, cualquier sospecha o especulación del narrador determina siempre en términos positivistas y en función de la evidencia más obvia. Estas primeras páginas, que operan a modo de informe policial preliminar,

se suceden de interrogatorios a testigos o posibles autores criminales para finalmente concluir en una valoración o comunicado resolutorio a cargo del abogado-detective. Sin embargo, no hay conclusión alguna, al menos en los términos objetivos que dicta la razón empírica; resulta sorprendente que un perfil genérico como el relato policiaco, abanderado de la ideología racionalista, se vea incapaz de llegar a la verdad del "qué pasó" tras un exhaustivo y empírico proceso de investigación. No obstante, la novela había venido prodigando desde el comienzo algunos comentarios o apuntes a cargo del narrador o de los testigos interrogados que, progresivamente, desestabilizaban la distinción inequívoca entre los límites de la ficción y la realidad natural --de hecho, el mismísimo Fowles declara, en el prólogo que firma, que la novela se reduce a un capricho histórico. Tales aserciones suponen el cuestionamiento de la capacidad de inquisición científica del ser humano (limitado por el lenguaje) y de la cámara, condenada a la parcialidad unidimensional del objetivo. Toda transcripción mimética queda invalidada en su afán de percibir la realidad en su totalidad y con precisión. Este cuestionamiento va más allá de cualquier empresa subversiva, pues extiende su área de influencia al discurso en el que se inscribe tanto el individuo racional como la cámara objetiva: el realismo. El lector de *A Maggot* se halla frente a una estructura intertextual que explora mediante la subversión de estrategias formales, en principio rígidas y predecibles, la naturaleza tropológica de un texto anclado en la filosofía realista.

El potencial de autoconciencia narrativa que manifiesta la novela detectivesca viene determinado por un elemento intrínseco en ella, su estructura dual. A pesar del propósito paródico que se adivina desde el principio, Fowles se cuida de seguir las directrices formales del género policiaco clásico. De hecho, nuestra novela superimpone, tal y como mandan los cánones narrativos de este tipo de ficción, dos secuencias temporales: la historia del crimen (brevemente esbozada en aquel informe preliminar y adivinada en las intervenciones de los testigos) y la historia de la investigación del mismo, urdida a partir de los presupuestos racionales del abogado. Esta última historia goza de una posición muy particular, ya que realmente consiste en explicar el proceso de reconstrucción de un evento "real", o, dicho de otro modo, el proceso de su narrativización, de su escritura e inscripción en un discurso: el proceso de su textualización. *A Maggot* despliega, por tanto, esas dos historias, del pasado y del presente, aunque se resiste a limitar la segunda a una mera reconstrucción de la verdad, dotándola de importantes cargas de tensión e intriga. Si en su forma más pura, el relato detectivesco ahorra en la historia de la investigación cualquier movimiento significativo en el argumento, la curiosidad de saber qué pasará con los personajes principales genera en los que leemos esta novela y en el abogado-detective un vértigo que supera con creces a la curiosidad de alcanzar la explicación de los hechos pasados.

¿A qué se debe ello? El concepto de ausencia es sin duda el rasgo que mejor define la relación paródica que mantiene *A Maggot* con el relato de detectives clásico. La incógnita planteada, el vacío de explicación, son los desencadenantes de un proceso de investigación que presumiblemente proporciona una solución al misterio y, por ende, asegura la restauración de la normalidad. Esta ausencia involucra no solamente al detective en cuestión, pues el lector se ve tan identificado y responsable en el rastreo

de pistas y en la articulación de su significado en la estructura del misterio como el inquisidor. Sin embargo, la novela de Fowles deconstruye esta premisa heredada del discurso positivista, extendiendo el área de influencia de la ausencia: esta aún persiste al final del proceso inquisitivo. En realidad, esas cargas de tensión e intriga nacen del reconocimiento por parte del lector de que se están transgrediendo unas expectativas genéricas en principio fijas y predecibles. Los recursos temáticos y formales no constituyen más que un código que remite al lector a la textualidad, a la literariedad del texto; lo textual no sólo prima sobre lo argumental, sino que constituye realmente la trama de la obra. *A Maggot* no es tanto el relato de las vicisitudes de un abogado en busca de la respuesta a una misteriosa desaparición, como la historia de un texto, *A Maggot*. El texto se refiere a sí mismo, y es por ello por lo que las evidencias objetivas de las que dispone el abogado-detective no conforman una línea diegética coherente; nunca dejan su estado hipotético y se convierten en certezas. Las pistas obtenidas por el empírico abogado no tienen más referente que el textual, forman parte de un código hermenéutico que activa otro tipo de lectura, una lectura intertextual: la lectura de las operaciones formales que caracterizan el perfil genérico de la novela de detectives.

La verdad, la realidad, quedan, de este modo, equiparadas ontológicamente a la literatura; el historiador comparte las mismas tareas y retos que el autor de ficción. El proceso investigador se torna, así, en una representación emblemática del acto de lectura en sí mismo: leer es interpretar, recontextualizar sentidos inscritos en sistemas ideológicos y que sólo adquieren significado en función de estos; leer consiste, en definitiva, en defamiliarizar la naturaleza discursiva y artificial de una verdad que siempre es plural, tanto como lo es el signo poético.

Uno de los mecanismos formales más recurrentes que inciden en la defamiliarización de las estrategias textuales del género policiaco es el final abierto. Lo grave de esto no reside tanto en el hecho de que se le hurte al lector el placer de superar el vacío semántico existente entre, por una parte, unos significantes, pistas e indicios y, por otra, el significado de todos estos en la historia; en realidad, lo verdaderamente serio del final abierto de *A Maggot* es cómo subvierte el discurso en el que se inscribe el relato detectivesco, discurso asentado en las premisas de la razón humana y el orden lógico del mundo. Si el investigador fracasa en su intento de reimplantar las condiciones de normalidad, causalidad y sentido común que promueve aquel sistema epistemológico, el crimen adquiere magnitudes de malignidad superiores: ya no atenta tanto contra individuos concretos como contra todo un modo de concebir la realidad y comunicarla. El final cerrado, coherente y resolutorio típico del relato de detectives tradicional demuestra ser ineficaz en nuestra novela a la hora de completar su línea diegética: se trata de un final abierto, "desnaturalizador", que no sólo revela la imposibilidad de transcribir la realidad según las convenciones miméticas del pasado, sino que, simultáneamente, celebra una convención en sí misma y por sí misma. Por ello la estructura detectivesca aparece en la novela desvinculada de la realidad de la historia, su referente es exclusivamente textual, la estructura detectivesca en sí misma. La desaparición misteriosa del personaje investigado nos remite más allá de la razón: su huida del relato deberá interpretarse como otra huida, una huida que cuestiona las convenciones y los finales normativos de la prosa referencial.

La reconstrucción de la verdad del enigma tiene lugar, en la ficción detectivesca canónica, gracias a otro proceso, el de la formación del sujeto. El individuo desaparecido existe únicamente a través de su ausencia en el texto, una ausencia que el abogado-detective de *A Maggot* habrá de superar facilitando el nombre del personaje incógnita. Mediante el acto de *re*-creación del sujeto, el género policiaco clásico nos remite a una ideología asentada en el concepto de individualidad, de subjetividad coherente y fija, la cual garantiza la correspondencia entre nombre e identidad personal. Estos son los blancos ideológicos a los que apunta la ficción posmodernista, y que nuestra novela somete a revisión paródica. *A Maggot* prosigue en la deconstrucción de los presupuestos realistas al cuestionar la referencialidad del nombre: este queda reducido a otra mera función textual. Se pone en tela de juicio la capacidad mimética del lenguaje, mientras se incide en su arbitrariedad y artificialidad. ¿Cómo? La novela propicia la coexistencia de diversos planos de la realidad y alude frecuentemente a la capacidad camaleónica de sus personajes: todos interpretan o se esconden en papeles que vienen a explorar las distintas facetas de su personalidad, cuando no completan el ciclo de su madurez psicológica. Este interés de la ficción posmodernista por el juego se contempla desde una perspectiva básicamente formal, mediante la cual se evidencian las estrategias textuales de la narración. Y, así, los personajes de *A Maggot* evocan intertextualmente, lúdicamente, personajes de otros discursos y semblantes genéricos, mientras su *verdadera* personalidad queda oculta; mas el propósito efectivo de esta operación formal es el de desestabilizar la integridad que asegura el sujeto mediante su nombre. El final de la obra no sólo priva al lector-detective de una solución racional, también le es negado el "derecho" a descubrir de quién se trata. *A Maggot* destruye, de ese modo, la ilusión de la subjetividad única y centralizada: los personajes o no se nombran o se refieren de distintas maneras, y todo porque nombrar es inventar, crear personas cuya realidad es exclusivamente lingüística.

En este punto, parece como si el descubrimiento y la celebración de la textualidad en la ficción posmodernista de corte detectivesco no fuera a dejar sitio a la función temática de la obra de arte. Esto sería particularmente grave en el caso de John Fowles, quien ha demostrado profusamente en cada una de sus novelas su interés por cantar a la libertad individual, a la responsabilidad moral del sujeto emancipado de las asfixiantes metanarrativas de su tiempo. John Fowles ha confesado que, además de sus aspiraciones referenciales, tiene contraída una deuda con el realismo, y, más en concreto, con el arte de contar historias. Ciertamente, la desestabilización del proceso epistemológico que provoca el personaje de Ayscough (el abogado-detective) conlleva, frente al empirismo positivista, una valoración implícita de ciertos discursos marginales del XVIII que hallan respuesta en nuestro siglo: el feminismo, la homosexualidad y algunas pautas de comportamiento sexual tabúes, la espiritualidad, el esoterismo o la superstición. Y el hecho de que este método cognitivo no sirva más que para brindarnos un final textual, que no racional ni diegético, no sólo verifica que es esta historia la representación de una representación (del pasado histórico, de la realidad archivada)]sino que también conlleva expresamente la recreación y el examen de unos períodos históricos y sus posturas ideológicas a través de sus discursos literarios y factuales. *A Maggot* tiende un puente entre pasado y presente: la ficción de detectives

clásica y su versión paródica, intertextual, se intercambian, al igual que los siglos XVIII y XX, imágenes de complicidad y crítico desacuerdo.

LA REALIZACIÓN AFECTIVA DE LA *PERSUASIO* COMO DETERMINANTE EN LA DEFINICIÓN DE UN GÉNERO HÍBRIDO DEL TEATRO DEL SIGLO XVIII

FÁTIMA COCA RAMÍREZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

El teatro sentimental es conocido a lo largo de toda su existencia como un género híbrido. Aún hoy se sigue aceptando como género intermedio entre la tragedia y la comedia. Los teorizadores del Neoclasicismo acogieron muy bien el género, que se amoldaba perfectamente a las denominadas reglas clásicas. En este sentido, cabe preguntarse qué lugar le concedieron en la división de la Dramática en atención a su concepción de poética clásica; si es realmente un género intermedio entre la tragedia y la comedia. Dar respuesta a estos interrogantes supone definir, o a lo menos aproximarnos lo más posible a la definición del género sentimental del XVIII.

Ni críticos ni creadores tienen claro los límites del género. Partidarios y detractores no hacen más que reconocer sus borrosos límites entre la tragedia y la comedia. Se le acusa de ser un género híbrido y se le califica de 'monstruosidad', porque no se admite la mezcla de lo trágico y lo cómico. Por otro lado, se le acepta y da como muy bueno para contribuir al objetivo ilustrado de educar e instruir atendiendo a la moral. Pero los que así opinan, también reconocen su carácter híbrido, a medio camino entre la tragedia y la comedia.

Para analizar esos límites tan borrosos, tomaremos como punto de referencia a Ignacio de Luzán, uno de los preceptistas más destacados del siglo, que fue quien introdujo el género en España en 1751, año en que publicó sus *Memorias Literarias de París*, donde dejaba clara su intención: "introducir el buen gusto en el teatro" (*Poética*, 1974: 54-55). Sabemos que Luzán en su *Poética* rechazaba la tragicomedia por mezclar lo trágico y lo cómico [1977: 548], pues si sus distintos fines quedaban aunados, se destruían mutuamente. ¿Qué es lo que ocurre entonces, si Luzán estima este nuevo género? Acaso ha cambiado de postura desde que escribió su *Poética* (1737) hasta sus *Memorias Literarias* (1751), como afirma Menéndez Pelayo (*H.I.E.*: 240). Sería oportuno recordar que Luzán en París llegó a conocer bien el género, y que además tomó muchas de las ideas de Diderot sobre el teatro (García Garrosa: 37).

Entre las cualidades del género sentimental, hemos de decir que todas se adecúan a las cualidades dadas por Luzán para la comedia: su objeto es la representación de hechos de la vida cotidiana; su finalidad, corregir las costumbres ridiculizando el vicio y exaltando la virtud; el desenlace, feliz; los personajes, nobles y plebeyos, tratados los primeros ridículamente (sólo de esta manera admite Luzán la presencia de personajes elevados en las comedias [1977: 529]); el estilo, sencillo y natural[1].

La moción de afectos es un elemento fundamental en el teatro. El teórico ilustrado otorga al teatro un fin didáctico, educador. Jovellanos, hablando de las ventajas del teatro, destacaba "la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio

1. Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio de investigación, aún sin publicar, en el que analizamos detenidamente cada uno de los puntos que relacionan la poética neoclásica con el género sentimental.

de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu y todos los sentimientos que pueden mover el corazón humano" [1993: 375]. Para lograrlo es necesario que el poeta consiga persuadir al espectador moviendo sus afectos. Los afectos que ha de excitar la tragedia, según afirma Luzán, son el terror y la conmiseración; a la comedia le corresponde la risa y la alegría. Cuando se habla del género sentimental, se habla también del género patético. 'Lo patético' es expresado a través del tono, lenguaje, gestos de los actores, que producen afectos tiernos, manifestando 'sensibilidad' (García Garrosa: 219-231).

Para distinguir los afectos tiernos de los trágicos, estudiaremos qué los provoca. Los afectos tiernos surgen porque los personajes se sienten desgraciados e infelices, cuya infelicidad ha sido causada por una ley o norma social que contraviene su voluntad, como la que no admite matrimonios desiguales. Los afectos trágicos, tal como los describe Luzán, son producidos por las desgracias e infelicidad que causan en los personajes las muertes, heridas y tormentos. La 'turbación' o 'pasión', el *pathos,* dice Luzán recogiendo a Aristóteles que es "una acción por la cual las muertes, heridas, tormentos y otras cosas de este género se ejecutan en público a la vista de todo el auditorio", y que es "otro modo muy eficaz para mover en el auditorio los afectos de terror y conmiseración" [1977: 492].

Todos estos incidentes encierran por sí mismos violencia, son "pasiones violentas", así las llama Luzán [1977: 530]. Suponen una agresión física y moral contra personas. En nada tienen que ver con éstos los "afectos tiernos" del teatro sentimental. Es más, Luzán reconoce en su *Poética* que en la comedia se dan afectos tiernos cuando dice que en ella "las pasiones son más moderadas, tienen más de tierno o placentero, que de violento y furioso"[1977: 530]. Estos afectos que admite Luzán para la comedia se identifican en la Retórica con el *ethos*, que no con el *pathos*, propio de la tragedia.

Con esto tenemos que los afectos trágicos no son identificables con los afectos tiernos del teatro sentimental, o de la comedia, tal como los entiende Luzán. Pero a pesar de distinguir Luzán entre afectos tiernos y violentos, cuando habla de los afectos que han de excitar la comedia y la tragedia, sólo reconoce la risa y alegría para aquélla y el terror y compasión para ésta otra.

Llegamos a un punto clave: establecer cuál sea el objetivo principal del teatro sentimental; tengamos en cuenta que el de la comedia es, como se ha indicado, excitar la risa. Se dice que en el teatro sentimental el objetivo primordial es conmover. Lo patético, las lágrimas, hacen que el espectador se conmueva y llore con el personaje. Estos elementos, manifestación del sentimentalismo, hacen que la crítica de hoy siga entendiendo el género como algo intermedio entre tragedia y comedia. Así dice Pataky Kosove que el fin del género no es divertir sino conmover [1978: 27-28].

En un estudio publicado recientemente sobre el género, García Garrosa afirma que su finalidad no es divertir, sino conmover; llegando incluso a decir que la comicidad no es un elemento propio del género [1990: 64]; y que este género ha sustituido la ridiculización por la compasión y el enternecimiento, con lo que infringe las normas establecidas por Luzán en su *Poética* [1990: 46].

No cabe duda de que este género busca conmover el corazón de los espectadores,

pero no prescinde de la ridiculización. El *Memorial Literario*, en su primera época (1782-1790), recoge una crítica de teatro donde se dice que la finalidad de este género es "corregir las costumbres, pintarlas con destreza y reprehender los vicios *con sal*" (*H.I.E.*. 371).

El género se vale tanto de la ridiculización de costumbres con las que el público ríe, como de la compasión que excitan los personajes, con la que el público llora. Determinados recursos ayudan a conseguirlo: el uso de 'galicismos' para ridiculizar al noble, los suspiros y lágrimas de los héroes sentimentales para conmover, etc.

Pero su fin no es hacer llorar ni hacer reír, no es pues conmover o divertir. Como decía Luzán sobre la comedia, o como dice el *Memorial Literario* sobre el género, su fin es corregir las costumbres exaltando la virtud y castigando el vicio. Para lograrlo el poeta puede mover los afectos del espectador, y esto es lo que hace: los conmueve y hace llorar o los hace reír pintándole los vicios ridículos.

Esto mismo elogiaba Moratín en las comedias de su padre: "en su representación se apasionan los espectadores, lloran o rien, según el autor quiso que lo hiciesen". Y ello es tanto más significativo en la medida en que este autor no admitía la mezcla de lo trágico y lo cómico (*B.A.E.*, II: 324), como tampoco la admite Luzán [1977: 548]; lo que demuestra que la mezcla de afectos tiernos y ridículos en la "comedia sentimental" no implica que sea un género híbrido.

Risa y llanto son expresión de los sentimientos en el público, provocado por la moción de afectos que está en manos del poeta. Éste logra el consenso afectivo del público por medio de los afectos tiernos, que ya hemos diferenciado de los afectos propios de la tragedia; y por medio de lo ridículo. Esto último ya era reconocido en la poética neoclásica (Luzán). Que en este género se moviesen afectos tiernos se debió, como es sabido, a la influencia del sentimentalismo. Éste fue, entre otros, el elemento que provocó que la crítica lo emparentase con la tragedia, punto que ya hemos aclarado.

A lo largo de nuestro análisis hemos demostrado que el teatro sentimental pertenece al género de comedia, frente a la consideración de género híbrido que había tenido hasta el momento. El elemento que lo caracteriza propiamente es la presencia de afectos tiernos y ridículos; los afectos tiernos lo definen específicamente, constituyendo así un tipo o subgénero perteneciente al principal de la comedia, que no habría de ser otro que el de "comedia sentimental". Así es como quedó definido en sus inicios, cuando después de unos años desde que Luzán lo introdujese, el género logró su mayor difusión. Cómo paulatinamente fue degenerando hacia la exageración de lo patético, o cómo pueden distinguirse *a posteriori* distintos grados, según se acentúe más "lo serio" o "lo cómico", son matizaciones de este tipo que hemos señalado.

Atendiendo a todos los argumentos dados creemos que ese teatro que Luzán nos trajo con su traducción de *El prejuicio de moda,* es una "comedia sentimental", género perteneciente al de comedia en general.

BIBLIOGRAFÍA

Luzán, Ignacio de: *La Poética*, Barcelona, Labor, 1977

---------- *La Poética*, Madrid, Cátedra, 1974.

Jovellanos, Melchor Gaspar de: *Poesía. Teatro. Prosa Literaria,* edición de John H. R. Polt, Madrid, Taurus, 1993.

Moratín, Nicolás Fernández: *Obras*, en *B.A.E.* II, Madrid, Atlas, 1944.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España* (*H.I.E.*), III, en *Obras completas*, Madrid, C.S.I.C., 1962.

Pataky Kosove, Joan L.: *The "Comedia Lacrimosa" and Spanish Romantic Drama* (1773-1865), London, Tamesis Books, 1978.

García Garrosa, Mª Jesús: *La retórica de las lágrimas,* Valladolid, Publicaciones Universidad, 1990.

PARA UNA REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS PRAGUENSES *TEMA* Y *REMA*

MARÍA TADEA DÍAZ HORMIGO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

V. Mathesius (1939) señaló la posibilidad de efectuar una división binaria de la expresión atendiendo a si los distintos elementos integrantes de la misma transmiten información conocida o desconocida[1]. Basándose en ello, formuló la dicotomía tema / rema. Define Mathesius el tema como "that which is known or at least obvious in the given situation, and from which the speaker proceeds in his discourse" (cf. Firbas 1964: 268), siendo rema "that which the speaker states about, or in regard to, the theme of utterance" (cf. op. cit.: 277 n. 4). En el orden de palabras objetivo, el tema coincide con el sujeto y el rema con el predicado; en el orden de palabras subjetivo, cualquier elemento puede aparecer como tema o rema.

La revisión realizada por F. Trávnícek (1962) de las aserciones de Mathesius concluye en su rechazo de las mismas, ya que no considera que el comunicar información conocida o desconocida sea el principal criterio para diferenciar elementos temáticos y remáticos. De este modo, tomando como base el postulado de que "every thought has its object (O), a section of reality, taken in by the senses or mediatorially given, which the speaker (writer) has in mind and to which the thought refers" (cf. Firbas 1964: 269), define el tema de la expresión como el "element that links up directly with the O of thought, proceeds from O and introduces the sentence thereby" (cf. op. cit.: 274), identificándolo, por tanto, con la palabra o grupo de palabras que aparece en posición inicial, comunique información conocida o no.

De lo establecido por estos lingüistas parte J. Firbas (1964) para exponer su posición al respecto. Afirma que la distinción tema / rema únicamente puede realizarse de acuerdo con el criterio del grado de dinamismo comunicativo (CD) aportado por los elementos de la expresión, entendiendo por CD "the extent to which the sentence element contributes to the development of the communication, to which it 'pushes the communication forward', as it were" (op. cit.: 270). Aunando la distinción información conocida / desconocida de Mathesius con esta tesis, resulta que los elementos que comunican información desconocida se caracterizan por mostrar grados más altos de CD que los que aportan información conocida y que dentro de un grupo de palabras que comunica información desconocida es posible establecer diferentes grados de CD. Así, según Firbas, "the theme is constituted by the sentence element (or elements) carrying the lowest degree(s) of CD within the sentence" (idem: 272).

Al no considerar como requisito del tema la transmisión de información conocida coincide con Trávnícek y discrepa de lo establecido por Mathesius. Sin embargo, reconoce que los conceptos de información desconocida y conocida de éste apuntan al de dinamismo comunicativo -sugieren la posibilidad de establecer diferentes grados

1. Es un análisis de la expresión desde el punto de vista de la intención informativa del hablante. J. Fontaine (1974: 121 n. 1) señala que ésta no es una aportación original de V. Mathesius a la lingüística, pues "sin necesidad de recurrir a la tradición filosófica, nos encontramos con que ya los lingüistas neogramáticos establecen esta distinción entre la estructura sintáctica y el análisis en sujeto y predicado calificados por ellos como psicológicos".

de CD en una expresión-, y a los de dependencia e independencia contextual -determinan los elementos oracionales que, por comunicar información conocida o desconocida, configuran las partes de la expresión contextualmente dependiente e independiente-. A su vez, se muestra en desacuerdo con Trávnícek en que el tema sea la palabra o grupo de palabras iniciales de la expresión, ya que, según Firbas, coincidiendo de nuevo con Mathesius, el tema puede aparecer en cualquier posición. Pero, como señala D. Kurzon (1988), para quien el elemento inicial de la expresión es el tema, independientemente de si comunica información conocida o no (cf. op. cit.: 157), ambas posturas no son irreconciliables, ya que en los casos de expresiones con orden de palabras no marcado (objetivo) el tema es el elemento inicial y comunica información conocida o, al menos, el grado más bajo de CD.

La posibilidad de señalar diferentes grados de CD en los elementos que constituyen el tema y el rema sustenta la distinción de Firbas entre tema propio -el elemento del tema con el grado más bajo de CD- y rema propio -el elemento de la expresión con el grado más alto de CD-. Tal delimitación está inspirada en las observaciones de Mathesius respecto a centro del tema y centro del rema (cf. Firbas 1964: 276).

Un tratamiento de la dicotomía tema / rema que reúne postulados de Trávnícek y de Firbas había sido formulado por E. Benes en 1959 (cf. Firbas 1964: 275-276), si bien éste distingue entre base y tema. Define la base, en un sentido análogo a tema según Trávnícek, como el fenómeno que "as the opening element of the sentence links up the utterance with the context and the situation, selecting from the several possible connections one that becomes the starting point, from which the entire further utterance unfolds and in regard to which it is oriented" (cf. op. cit.: 276), mientras que el término tema es aplicado al fenómeno definido por Firbas como el elemento o elementos con el más bajo grado de CD dentro de la expresión.

La definición de tema como elemento inicial de la expresión es también propuesta por M. A. K. Halliday (1967), el cual establece que el fenómeno de la tematización atañe a 1) la estructura de información de la cláusula; 2) el estatuto de los elementos en tanto que componentes de un mensaje, y 3) la relación entre lo que se está comunicando ahora y lo que le ha precedido en el discurso, y a la disposición de esta relación en un acto de comunicación[2]. Le resulta asignada a la cláusula una estructura de organización de los constituyentes dividida en dos partes denominadas tema y rema, siendo el tema "what comes first in the clause" (op. cit.: 212). En un orden de palabras

2. El tema de la expresión, en tanto que elemento inicial de la misma, ha sido considerado también un recurso cohesivo en la construcción del texto. En este sentido se manifiesta F. Daneš (1974), el cual, tras aceptar el concepto de CD de Firbas (1964), analiza una serie de expresiones descubriendo que la conexión entre éstas se establece de tres maneras distintas: 1) el tema de la expresión es derivado del rema de la expresión precedente (progresión temática básica); 2) los temas de dos expresiones son idénticos (progresión temática continua), y 3) el tema de la expresión deriva del tema de una sección, capítulo o parágrafo al que la expresión pertenece. N. Enkvist (1974) trata este mismo asunto con la denominación de tema dinámico. Por su parte, D. Kurzon (op. cit.) afirma que la función cohesiva del elemento temático se observa especialmente en los casos en los que el tema es un pronombre o un SN definido, ya que ambos comunican siempre información conocida. Apunta la elipsis, la repetición léxica y la sustitución como procedimientos fundamentales para la cohesión textual.

El tema ha sido considerado también un factor fundamental en la determinación del orden de palabras de la expresión. Sirva como ejemplo el estudio realizado desde la perspectiva de la gramática generativa transformacional por H. Contreras (1978).

no marcado, el tema coincide con la información conocida, si bien no es éste el criterio para delimitar el elemento temático, sino la secuencia de los elementos: "the theme is assigned initial position in the clause, and all that follows is the rheme" (ibidem).

La correspondencia observada entre el punto de partida de la cláusula y el sintagma que indica aquello de lo que se está hablando le inspira el concepto de tema no marcado, que define como "the element which the speech function would determine as the point of departure for the clause" (idem: 213). Señala que la determinación del elemento que en cada cláusula es el denominado tema no marcado depende del modo de la misma: en expresiones declarativas es el sujeto; en interrogativas parciales, la proforma interrogativa, y en las interrogativas totales, el verbo en forma personal. Estos elementos indican en cada caso "what the clause is about... having what Firbas calls 'the lowest degree of communicative dynamism'" (ibidem).

La delimitación de tema como elemento inicial de la expresión y rema como el resto de la misma es paralela a la distinción establecida por algunos lingüistas americanos, a partir de C. F. Hockett (1958), entre tópico y comentario, términos con los que designan a los constituyentes inmediatos de las construcciones predicativas, cuya estructura consta del anuncio de un tópico por parte del hablante (especifica aquello de lo que va a hablar) y del comentario acerca del mencionado tópico. Señala Hockett que en español y otras lenguas es frecuente la identificación entre tópicos y sujetos, predicados y comentarios (cf. op. cit.: 203-204 y 208-209).

Por su parte, N. Chomsky (1965) alude a esta distinción -asunto / comentario en su terminología- cuando afirma que la estructura superficial de una oración refleja una relación gramatical entre estos elementos, que es análoga a la de sujeto-predicado de la estructura profunda, aunque no siempre coinciden asuntos-sujetos y comentarios-predicados. De este modo, define el asunto como el SN más a la izquierda dominado por O (oración) en la estructura superficial y que es, además, una categoría primordial, siendo comentario el resto de la cadena (cf. op. cit.: 205 n. 32). Posteriormente (cf. Chomsky 1968), modifica los presupuestos establecidos al respecto en la teoría estándar y señala que la presuposición y el foco de la oración -términos que en este nuevo modelo sustituyen a los de asunto y comentario- se determinan a partir de la interpretación semántica de la estructura superficial, siendo foco el sintagma con el mayor énfasis o fuerza entonacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DANEŠ, F. (1974), "Functional sentence perspective and the organisation of the text", *Papers on Functional Sentence Perspective*, Daneš, F. (ed.), Praga, pp. 106-128.

CHOMSKY, N. (1965), *Aspectos de la Teoría de la Sintaxis*, Madrid, 1971.

CHOMSKY, N. (1968), "Estructura profunda, estructura superficial e interpretación semántica", *Semántica y Sintaxis en la Lingüística Transformatoria, I*, Sánchez de Zavala, V. (comp.), Madrid, 1974, pp. 276-334.

CONTRERAS, H. (1978), *El orden de palabras en español*, Madrid.

ENKVIST, N. (1974), "'Theme dynamics' and style", *Studia Anglica Posnaniensa*, 5(1), pp. 127-135.

FIRBAS, J. (1964), "On defining the theme in functional sentence analysis", *Travaux de Linguistique de Prague*, 1, pp. 267-280.

FONTAINE, J. (1974), *El Círculo Lingüístico de Praga*, Madrid, 1980.

HALLIDAY, M. A. K. (1967), "Notes on transitivity and theme in English. Part 2", *Journal of Linguistics*, 3, pp. 199-244.

HOCKETT, C. F. (1958), *Curso de Lingüística Moderna*, Buenos Aires, 1971.

KURZON, D. (1988), "The Theme in Text Cohesion", *The Prague School and its legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the arts*, Tobin, Y. (ed.), Amsterdam-Philadelphia, pp. 155-162.

MATHESIUS, V. (1939), "On the So-Called Functional Sentence Perspective", *Slovo a Slovesnost*, 5, pp. 171-174.

TRÁVNÍCEK, F. (1962), "On the So-Called Functional Sentence Perspective", *Slovo a Slovesnost*, 22, pp. 163-171

CRONOGRAFÍA Y *CRONOTOPO*: LA REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE EL TIEMPO EN EL ESPACIO

JUAN EMILIO ESTIL·LES FARRÉ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Cronografía es un término que, como otros significantes de la descripción, fue creado con formantes griegos pero en el seno de una lengua *posterior*, en este caso, el francés. Si acudimos a las principales obras retóricas de la Antigüedad comprobaremos que esta laguna terminológica manifiesta la escasa reflexión que estas obras realizaron sobre el tiempo en el espacio.

La descripción del tiempo no alcanza en la *Retórica* de Aristóteles el rango de digresión independiente: no existe como tal, sino en relación con el hecho que se discute en la argumentación judicial. En ella distingue *chronos -tiempo-* y *kairós* -u *ocasión-*. Como *lugar común*, indica una circunstancia que encarece una acción realizada en una época adversa (I, 7, 1365a, 19-24) pues el tiempo confiere un carácter laudatorio a las acciones (I, 9, 1368a, 12-13).

Descriptio temporis tampoco tuvo aceptación en latín. La *Ad Herennium* (2, 4, 7) tampoco menciona la posibilidad de una descripción extensa del tiempo al margen de la prueba. Acude para ello a los criterios de *tempus*, *spatium* y *occasio*.

Cicerón expone dos modelos de descripción, uno en *De inventione* (1, 26, 39) y otro en *Partitiones oratoriae* (11, 37). El primer texto, y a diferencia del autor anónimo de *Ad Herennium*, incluye el *spatium* en el *tempus*, aunque mantiene la categoría aristotélica de la *occasio*; pero la novedad radica en la amplificación de los dos elementos de su esquema: Cicerón señala en el *tempus* la división entre hechos pasados, presentes y futuros distinguiendo entre el pasado remoto -en época lejanas que se describen como increíbles o como perfectamente atestiguadas- y el pasado inmediato, recordadas por su notoriedad pública. En el presente distingue asimismo entre el instante mismo del hecho y el inmediato a él, al igual que en el futuro. La ocasión también recibe una importante amplificación bajo la distinción de *pública*, *común* y *singular*. Se abría camino, de este modo, la primera reflexión teórico-literaria sobre la cuestión aunque no está presente todavía en Cicerón la descripción del tiempo como tema del género demostrativo.

Es Quintiliano quien, en sus *Institutiones* (5, 10, 42-44) y siguiendo a Cicerón, se plantea por primera vez la descripción del tiempo como elemento del género demostrativo, aunque la sigue situando sobre todo en las causas judiciales.

La trayectoria que estamos diseñando culmina en los *progymnasmata* y en Hermógenes (*Peri ideon*, 244) quien representa un avance al relacionar la *solemnidad* con las descripciones de fenómenos naturales y de estaciones del año, y al recomendar la imitación de los modelos que se derivan de las obras históricas y poéticas. La retórica estaba acercándose ya a lo literario.

Por su parte, los *progymnasmata* -incluidos los de Hermógenes- son, desde el punto de vista de la *terminología*, posiblemente los primeros textos clásicos que se refieren

a la descripción del tiempo. Tanto la mención de Teon a tal variante de la *ekfrasis*, como el ejemplo de la "primavera, verano, festividades y semejantes" se repetirá en todos los *ejercicios de retórica* hasta Prisciano.

En la adaptación castellana del concepto clásico y de la voz francesa en nuestros diccionarios se tiende a perder de vista el término *cronografía* conforme nos vamos acercando a la actualidad: aparece en Oudin (1607), Covarrubias (1611), *Autoridades* (1726-1739) y Terreros (1765-1783). Pero ya DRAE (1899) no le asigna un significado retórico, Bleiberg y Marías (1949) no le conceden entrada propia y Marchese y Forradellas (1986) no lo mencionan.

La evolución es contraria si revisamos las retóricas. Salinas (1541, pp. 80-1), que prefiere hablar de *pintura del tiempo*, parte de las carencias que padece este fenómeno en la tradición clásica: "El dar cuenta de la manera particular del tiempo pocas veces acaece más de decir si era verano o invierno, noche o día, por la mañana o por la tarde, o señalando la hora según el reloj". Continúa haciéndose eco de la posible amplificación a que ya hemos aludido: "Pero, o por mayor abundancia, o por encarecer más lo que precede o se sigue, o por adornar; muchas veces se dice más a la larga, poniendo algunas particularidades que en cada tiempo de estos suele haber". Y concluye refiriéndose a fenómenos que poco tienen ya que ver con la *cronografía* pero que, a falta otras voces y de análisis más profundos, se han venido asimilando a esta: "También es de esta parte, aunque no tan propiamente, cuando hacemos relación de algún tiempo en que reinó, o reina, paz o guerra, o algunas virtudes o vicios especiales, o algún rey u otra persona principal en que estuviesen".

A continuación serán abundantes los *autores de poéticas* y teóricos que se inclinarán por *descripción del tiempo* como, por ejemplo, López Pinciano (1596, t. I, p. 265), Cascales (1604, pp. 145-146) y Mayans y Siscar (1757, p. 145). Herrera (1580) mantiene en alguna ocasión la voz helenizante (432 y 784), pero prefiere, en general, la posibilidad *descripción* (275, 421, 761).

Los *autores de retóricas*, en cambio, preferirán *cronografía*. Es el caso de Correas (1625, p. 432) o Jiménez Patón (1604).

Ha sido siempre, pues, un término *libresco*; pero hasta el XVII tuvo, además, escasa utilización en el léxico teórico.

Las preceptivas escolares españolas del XIX lo emplearán profusamente debido a su tendencia a clasificar los tipos de descripciones a partir del objeto y al influjo de preceptivas francesas como la de Fontanier (1821, p. 424). *Cronografía* aparece en Coll y Vehí (1862, p. 41), Polo (1869, p. 76), Loscertales (1891, p. 169), etc.

Esta tradición se ha mantenido en manuales del siglo XX como Alonso (1947, p. 376) o Melero (1981, p. 164). Spang (1979) expone el sentido de la voz fundiendo, como los clásicos, el tiempo cíclico y el histórico o lineal: "En la descripción del tiempo se acumulan detalles que evocan y precisan un espacio temporal, un día, una estación del año y también circunstancias históricas del pasado" (p. 186).

Nos hallamos, pues, ante un significante de la descripción cuya distribución varía en función de las fuentes, épocas y tradiciones, lo que obedece a la particular

problemática del contenido del término: la asunción del *tiempo* en el arte.

Esta dificultad se manifiesta también en que *cronografía* es la única palabra que la retórica ha pronunciado ante el problema del tiempo ya que la intervención del tiempo en su cultura y en su objeto de reflexión era mínimo.

Esta visión de la cronografía -que estaba en germen en los clásicos- no advierte que estas posibilidades responden a concepciones del tiempo y a géneros -sobre todo- distintos. En ambos casos se trata de la aplicación del tiempo *como tema* a un fragmento textual. No se ha producido una reflexión sobre qué supone *expresar el tiempo por medio del espacio*.

Sería un error asimismo esperar hasta Goethe o el Romanticismo para esperar hallar reflexiones o manifestaciones del tiempo en la creación verbal. El tiempo no se percibía en la Antigüedad y en la temática retórica al igual que en la Modernidad, como es evidente y hemos señalado; pero constituiría *otro* razonamiento retórico justificar así la ausencia de un pensamiento sobre el tiempo. Como ha señalado Bajtín en su trabajo sobre el *cronotopo* (1937-8):

> *...toda imagen temporal (y las imágenes literarias son imágenes temporales) necesita de un mínimo de plenitud de tiempo. No puede haber, en absoluto, reflejo de una época fuera del curso del tiempo, de las vinculaciones con el pasado y el futuro, de la plenitud del tiempo (p. 298)*

El concepto de *cronotopo*[1] no viene a sustituir al de *cronografía*: el primero es una categoría estética de carácter globalizante, el segundo es un paradigma retórico que no explica más que parte del problema; pero el análisis bajtiniano de algunos cronotopos como el *castillo*, el *salón* o la *ciudad provinciana* (pp. 396-7) -lugares en los que el tiempo hunde sus raíces en el espacio- es de un indudable interés a la hora de centrar nuestras reflexiones sobre el tiempo en el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, M. 1947. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid, Aguilar (6ª ed., 1964).

BAJTÍN, M. 1937-38. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

CASCALES, F. 1604. *Tablas poéticas* [Madrid, Clásicos Castellanos, 1975].

COLL Y VEHI, J. 1862. *Compendio de retórica y poética*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona.

CORREAS, Gonzalo de. 1625. *Arte de la lengua española castellana* (ms.) [ed. de Emilio ALARCOS. Madrid, CSIC, 1954].

FONTANIER, P. 1821. *Les figures du discours* [Paris, Flammarion, 1977].

HERRERA, Fernando de. 1580. *Anotaciones*. [GALLEGO MORELL, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972].

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. 1604. *Elocuencia española en arte*. Toledo, Tomás

1. "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo" (p. 238).

de Guzmán [E. CASAS, ed., *La Retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, 1980].
LÓPEZ PINCIANO, A. 1596. *Philosophía Antigua Poética* [Madrid, CSIC, 1973, 3 vol.].
LOSCERTALES, M. 1891. *Lecciones de literatura preceptiva*, Logroño.
MAYANS Y SISCAR, G. 1757. *Rhetorica* [Ayuntamiento de Oliva, 1984].
MELERO, A. y al. 1981. *Lecciones de retórica y métrica*, Valencia, Lindes.
POLO, C. 1869. *Elementos de literatura preceptiva*, Oviedo.
SALINAS, Miguel de. 1541. *Retórica en lengua castellana*, Alcalá [E. CASAS, ed., *La Retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, 1980].
SPANG, K. 1979. *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa.

RETÓRICA Y TEXTO JURÍDICO

MAITENA ETXEBARRIA AROSTEGUI
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Nuestra reflexión se sitúa en una concepción amplia de la Retórica, presente ya en la Antigüedad clásica, que consideraba a ésta como una disciplina que establecía determinadas reglas para la organización correcta del discurso; en este sentido puede decirse que la Retórica es el *arte de hablar bien*, considerando *arte* "el conjunto de normas obtenidas por la experiencia conducentes a lograr un fin práctico"" (RICO VERDÚ, 1973:251); la finalidad con que tal *arte* se ejercía consistía en la persuasión de un auditorio. De ahí, que la Retórica, ampliando esta idea, sea concebida, actualmente, como "mecanismo de generación de textos" (LOTMAN, 1981), entendiendo, *texto* como "cualquier comunicación registrada en un determinado sistema de signos". Esta Retórica general extiende por tanto "sus poderes de aplicación a la inmensa extensión del texto verbal, de todo texto, que manifieste una intencionalidad de comunicación o de actualización" (GARCÍA BERRIO, 1984:10).

Al entenderse la Retórica como doctrina y enseñanza del "buen decir", se desarrolla un cuerpo de reglas según las cuales el orador podía elaborar un discurso perfecto y adecuado a un fin, por ello se estableció, desde época muy temprana, cinco fases de elaboración que van "desde la búsqueda de ideas acerca de un tema determinado (*INVENTIO*), pasando por el adecuado ensamblaje (*DISPOSITIO*) y la formulación lingüística (*ELOCUTIO*), hasta la memorización (*MEMORIA*) y la preparación de la presentación en público (*ACTIO*)" (SPANG, 1984: 65).

Como es sabido, las tres primeras partes han sido objeto de elaboraciones más sistemáticas. Actualmente, y de una manera general, puede afirmarse que las dos primeras inciden en la planificación y organización del discurso, en el plano del contenido, sin prescindir, no obstante, del plano de la expresión, que naturalmente concierne a la *ELOCUTIO*.

"La *INVENTIO* se desarrolló especialmente en el terreno jurídico, y en él se pueden encontrar hoy sus derivaciones, como objetos de la teoría general del derecho, o del derecho fundamental y procesal , o como reformulaciones, en el ámbito filosófico, de doctrinas y técnicas argumentativas" (MORTARA GARAVELLI, 1991:66). Así la *INVENTIO*, en el uso retórico, significaba la búsqueda y el hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis. Su jurisdicción, en la tratadística antigua, era muy amplia, y esencial para la economía del sistema en su conjunto. La causa es comprensible: la función que Aristóteles asignó a la Retórica y el desarrollo teórico consiguiente se realizaba principalmente en lo que para la tradición clásica era la *INVENTIO* y actualmente es la "teoría de la argumentación" de PERELMAN.

El modelo de organización del discurso ha de buscarse en el género judicial, así las partes del llamado "discurso persuasivo" quedan articuladas en cuatro tipos" *EXORDIO* (Prohemio), *NARRATIO* (Exposición de los hechos con *Digresión*, *Proposición* y *Partición*), *ARGUMENTATIO* (*Confirmación*, *Demostración* y *Pruebas*), y, por último, el *EPÍLOGO* (*Peroración* o *Conclusión*). Tal como observa PERELMAN, al

"discurso científico de tipo expositivo-demostrativo, como el de los tratados de geometría, le basta con la enunciación de la tesis y su demostración. En cambio, cuando se argumenta para persuadir a un auditorio sobre cuestiones controvertidas o en las que no es posible alcanzar una evidencia "matemática", la estructura del discurso se vuelve más compleja" (MORTARA GARAVELLI, 1991:69-70).

La argumentación funciona como centro del discurso persuasivo. En ella se aducen las pruebas y se refutan las tesis del adversario. Dentro del sistema aristotélico, sobre el que se configura, como es sabido, la oratoria forense romana, las pruebas son de dos tipos: *Técnicas* (Genus Artificiale), o sea, producidas mediante la aplicación del arte retórica, y *no Técnicas* (Genus Inartificiale), es decir independientes del arte.

En este caso nos ocuparemos del análisis de las pruebas, que se han denominado Técnicas y que son de tres tipos: *SIGNA* (pruebas de hecho) *EXEMPLA* (ejemplos) y *ARGUMENTA* (pruebas racionales o argumentos probatorios). Bajo esta perspectiva abordaremos el análisis de algunos *textos jurídicos* que, como veremos, aparecen articulados conforme a una serie de reglas organizadas para alcanzar un fin. Esta decisión, como ya se ha dicho, se justifica porque consideramos que existe una relación directa entre el fin último de la Retórica y los objetivos que persigue el discurso jurídico. No hay que olvidar que las decisiones judiciales -Doctrina y Jurisprudencia- deben satisfacer a tres auditorios diferentes, que son: de un lado, las partes en litigio; después, los profesionales del Derecho y, por último, la opinión pública que se manifiesta a través de los medios de comunicación y de las relaciones legislativas que se suscitan frente a las sentencias de los Tribunales. De este modo, la búsqueda de consenso de auditorios diferentes da lugar a una dialéctica argumentativa que se manifiesta a través del uso de determinadas pruebas técnicas: justificaciones de todo tipo, pruebas de hecho, ejemplos y pruebas racionales o argumentos probatorios -de distinto orden social, moral, económico, político y, propiamente jurídico que los partidarios de las tesis en debate no dejarán de suministrar (PERELMAN, 1979:228).

Las pruebas de hecho (*SIGNA*) pueden ser "necesarias" o "no necesarias". Las primeras son pruebas incontrovertibles (que los griegos denominaron "tekméria") porque son necesariamente verdaderas. Las pruebas de hecho "no necesarias", a las que los griegos llamaron "eikóta" (verosimilitudes) son los indicios o huellas.

En los sistemas jurídicos actuales, las pruebas son medios técnicos según los cuales se logra la verificación de los hechos sometidos a juicio: en las causas civiles se ha de verificar si tiene fundamento la pretensión de una de las partes; en los procedimientos penales, si se ha realizado una acción que la ley tipifica como delictiva. Según los juristas, las pruebas se organizan en dos grandes categorías, que trataremos de mostrar ejemplificadas con pequeños discursos jurídicos: (MORTARA GARAVELLI, 1991:86).

1) Pruebas representativas, o históricas, o directas (el cuerpo del delito, fotografías, documentos, etc): objetos que reproducen inmediatamente el hecho investigado:

> *Las partes en su escritos fijan de modo nítido el fáctico a analizar en subsumición jurídica y que de modo concreto se establece en la plasmación en el Diario (...) de fecha 5 de diciembre de 1992 de un artículo reseñando condena penal de Don (...)*

adosando al mismo fotografía del actor" (Este entiende que se ha producido intromisión ilegítima en su honor, intimidad personal y familiar y en su propia imagen ya que todo lector del citado diario en lógica asocia la realización de actividad ilícita de carácter penal reflejada en el texto a su persona al acompañarse su fotografía) (A.P. Sección 4ª. Rollo de Apelación Civil nº 80/93 procedente del Juzgado de Primera Instancia nº 2 de Bilbao, 11-4-94).

2) Pruebas críticas o lógicas o indiciarias: instrumentos por los cuales se adquiere la certidumbre (o la probabilidad elevada) del hecho, mediante una inferencia que utiliza las reglas de la lógica, las máximas de la experiencia, las verificaciones técnico-científicas: (MORTARA GARAVELLI, 1991:86).

Concurrencia de circunstancias modificativas de la responsabilidad criminal:

a) Concurre en los tres acusados la circunstancia agravante del abuso de superioridad (...) que establece que el abuso de superioridad nace de una situación objetiva que se produce entre el agresor y la víctima, derivada del empleo por aquél de medios que tiendan a debilitar la defensa y coloquen al sujeto activo en una situación de superioridad" (A.P. Sección 1ª. Rollo Penal nº 21/92, dimanante del Sumario nº 1/90 del Juzgado de Instrucción nº 2 de Bilbao, 18-11-93).

Con los *EXEMPLA* se procede por inducción, se recurre a un hecho concreto, real o ficticio (pero verosímil), que puede generalizarse. En realidad, según PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA en la argumentación por el ejemplo se incluyen "los enlaces que fundan lo real recurriendo a lo particular. Este puede desempeñar papeles muy diversos: como ejemplo, permitirá una generalización como ilustración, sostendrá una regularidad ya establecida; como modelo, incitará a la imitación". (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA, 1994:536).

Cuando la descripción de un fenómeno o la narración de un suceso se introducen en una argumentación con el fin de fundamentar una regla constituyen un "*ejemplo*". Tradicionalmente se denominaba "*ejemplo*" lo que PERELMAN entiende por "caso particular", y se le atribuían, de hecho las funciones descritas. En cualquier género oratorio, la argumentación por ejemplo, utiliza el procedimiento inductivo de la generalización para llegar a conclusiones cuya validez es sólo particular; lo mismo, de una situación concreta que se toma como ejemplo, puede derivarse una regla aplicable a otra situación concreta (MORTARA GARAVELLI, 1991:87-88). Así en un texto clásico de Derecho Administrativo encontramos:

"Ningún órgano podrá resistirse al mandato de la Ley, todos le están expresamente sometidos por lo mismo que en la Ley tienen basada todos su propia competencia (...). Esta concepción de la Ley es directamente tributaria de la formulación de ROUSSEAU: la Ley como expresión de la voluntad general (...). El concepto rousseauniano, que recupera en cierto modo una idea medieval germánica (la del "consensus populi" y así se ve en el constitucionalismo anglosajón, idea que operó también en nuestra tradición medieval, pero que se perdió en la Edad Moderna) es la que va a funcionalizar la Revolución Francesa y en la que se basa el que desde entonces va a llamarse poder legislativo y ese concepto de Ley es el que funciona en todos los sistemas positivos actuales". (GARCÍA DE ENTERRÍA, 1983:136-137).

Como vemos en la Doctrina jurídica invocar un precedente significa tratarlo como

un ejemplo que funda una regla nueva al menos en algunos de sus aspectos. Por otra parte, una disposición jurídica se considera a menudo como un "ejemplo de principios generales" reconocibles a partir de tal disposición. (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA, 1994:536-546).

Por último, mostraremos la parte básica y fundamental del discurso persuasivo que es la argumentación y que constituye el núcleo decisivo del discurso jurídico, consta de las pruebas o *entimemas* que son una forma de razonamiento silogístico-retórico en el que no aparece expresa una de las dos "rationes" o premisas. Según la definición de Aristóteles es un silogismo cuyas premisas son "verosímiles" (y no necesariamente "verdaderas"). La adecuación del auditorio, que busca la atracción y huye del tedio, sugirió la conveniencia de abreviar el razonamiento silogístico mediante la omisión de una de las premisas: de ahí la definición del entimema como silogismo elíptico (MORTARA GARAVELLI, 1991:89). Las premisas de los entimemas han de buscarse entre las ideas generales adecuadas para constituir la base de los razonamientos. Estas ideas están presentes en el acervo colectivo y para hallarlas se recurre a los "*Topoi*" (o lugares) que pueden ser de dos tipos: *comunes* o generales y *propios* o específicos. Los primeros son, en realidad, puntos de vista comunes, de aceptación general que pueden aplicarse a argumentos diversos (jurídicos, físicos, políticos, etc.) en cualquier disciplina y de cada género oratorio. Aunque por razones de espacio y tiempo nos resulta imposible abordar el estudio de su diversidad con cierta profundidad, mostraremos algún ejemplo de su utilización en el discurso jurídico actual:

> *"Los vizcaínos, aunque residan en territorio distinto del foral de Vizcaya, si hubiere parientes tronqueros sólo podrán disponer a título gratuito "inter-vivos" o "mortis-causa" de los bienes troncales en favor de aquellos (...).*
>
> *"Quienes no sean vizcaínos aforados gozarán de libertad para disponer, a título gratuito, de los bienes troncales a favor de cualquiera de los parientes tronqueros de línea preferente..." . (La troncalidad, como institución básica del derecho foral vizcaíno, es de naturaleza amplia (...) y en su manifestación más directa, consiste en la adscripción de determinados bienes raices a la familia, para la que han recibido la condición de troncales, siendo esa vinculación no un fin en si mismo, sino un medio encaminado a obtener la mayor estabilidad económica de la familia troncal). (Sentencia de 10 de septiembre de 1992: Compilación del art. 10 que afecta al concepto de "Vizcainía").*

El examen de los "*topoi*" o "lugares" mediante el estudio de las bases argumentativas del discurso jurídico constituye la justificación última de la mayor parte de las decisiones que fundamentan la adhesión a determinados valores e ideas. Así los distintos tipos de discurso, y en este caso en particular del jurídico, se organizan a partir de la explicitación de los medios de pruebas complementados con la teoría de la demostración de la lógica formal moderna.

Hasta aquí, y de forma muy sucinta, hemos tratado de mostrar, a través del análisis de la estructura argumentativa y de los elementos discursivos de los textos jurídicos, que existe, una relación directa entre el fin último de la Retórica y el de la Doctrina jurídica que no es otro que la utilización del lenguaje para persuadir y convencer.

BIBLIOGRAFÍA

DUBOIS, J. et alii (1970) *Réthorique Générale*, Paris: Larousse.

GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, T. (1988): *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid: Síntesis.

GARCÍA ENTERRÍA, E. y FERNÁNDEZ, T.R. (1983): *Curso de Derecho Administrativo*, I, Madrid: Civitas.

GARCÍA DE ENTERRÍA, E. (1992): *La Administración española*, Madrid: Alianza Editorial.

ILUSTRE COLEGIO DE ABOGADOS DE BIZKAIA: *Revista nº 56, 57, 58, 59, 60, 61*, Bilbao.

LAUSBERG, M. (1990): *Manual de Retórica Literaria* (Vol. I y II), Madrid: Gredos, (4ª reimpresión).

LAUSBERG, M. (1993): *Elementos de Retórica Literaria*, Madrid: Gredos (2ª reimpresión)

LOTMAN, I. (1981): "Retórica" en *Enciclopedia*, Turín: Einaudi.

LOZANO, J. y otros (1982): *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1994): *Diccionario de Retórica Crítica y Terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 4ª edición

MORTARA GARAVELLI, B. (1988): *Manual de Retórica*, Madrid: Cátedra

PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1994): *Tratado de la Argumentación*, Madrid: Gredos (1ª reimpresión).

PERELMAN, CH. (1988): *La lógica jurídica y la Nueva Retórica*, Madrid: Civitas, (1ª reimpresión).

RICO VERDÚ, J. (1973): *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: CSIC.

SPANG, K. (1984): *Fundamentos de Retórica*, Pamplona: Universidad de Navarra (1ª reimpresión).

EL ARTE DE RESUMIR: APROXIMACIÓN A LA *PERORATIO* EN LA RETÓRICA ANTIGUA

JOSÉ ANTONIO FLORES RUBIO

Para comenzar nuestro estudio sobre la *peroratio*, parte con la que, para los antiguos, deben concluir los discursos, trataremos la cuestión terminológica. Los griegos la denominan *epílogos*, si bien aparece también *epánodos* en Aristóteles *Rhet.* 3,13 y en Platón *Fedro* 267d4, lo que significa que el epílogo consistiría sólo en resumir los hechos antes expuestos, siendo su única función refrescar la memoria de los oyentes. Sin embargo, enseguida veremos que esto no es así, ni siquiera para Aristóteles. Entre los latinos Cicerón emplea más *conclusio*, aunque en *Part.Or.* 15.52 afirma:"*facilior est explicatio perorationis*". Quintiliano usa mayormente *peroratio*, si bien en 6.1.7 al referirse a los griegos escribe *epilogi*. De forma similar actúan los rétores latinos menores destacando que, por ejemplo en Casiodoro, *conclusio* parece ser un término más amplio y general frente a *peroratio*, nombre técnico, cosa que ya se aprecia en los 2 grandes teóricos.

Las divergencias mayores se detectan en la definición, partes y funciones de la *peroratio*. Para Aristóteles *Ret.* 3,19,1 el epílogo tiene 4 funciones: 1ª) disponer al oyente en favor de uno mismo y en contra del adversario, 2ª) ensalzar y rebajar, 3ª) excitar las pasiones y 4ª) hacer recordar, funciones tomadas de Teodectes, para el que, sin embargo, la primera es la básica y las demás sus subordinadas. Teodectes además aconseja no remover ni lo fácil de recordar ni lo que no causa emoción, precepto importante que reaparecerá en teóricos como Quintiliano, que considera que el despertar las emociones del oyente forma parte incluso de la recapitulación. De los rétores griegos, unos otorgan al epílogo 3 funciones y otros 2. Entre los primeros está Apsines que, al dividir los afectos en 2 clases, considera que el epílogo consta de recapitulación (*anámnēsin*), exageración (*deinōsin*) y conmiseración (*éleon*). Sin embargo, en *Anon. techn.* 203 leemos una definición con 2 funciones:"se divide el epílogo en 2 partes: la referente a los hechos (*praktikón*) y la relativa a las emociones (*pathētikón*)".

Va a ser Cicerón el que dé, entre los latinos, la 1ª definición de conclusión: "*Conclusio est exitus et determinatio totius orationis. Haec habet partes tres: enumerationem, indignationem, conquestionem*" (*de inv.*1.52.98). Esto contrasta con *Part.Or.*15.52, donde sólo concede 2 partes a la *peroratio*: amplificación y enumeración. Pasando a Quintiliano, éste nos dice en 6,1,1:*peroratio sequebatur*,(...)*Eius duplex ratio est posita aut in rebus aut in adfectibus*, lo que se corresponde con los *eidē praktikón* y *pathētikón* de los griegos. Las partes que cumplen dichas funciones son respectivamente la *enumeratio* y la apelación a las emociones.

Los rétores latinos menores se limitan en general a enumerar las partes de la conclusión, y algunos a tomar la definición ciceroniana y a comentarla o no; así, Victorino la explica como sigue en p. 256 1-3 (ed. Halm): "*conclusio est, inquit, finis ac terminus orationis, sed totius orationis hos epilogos accipiamus*". Esto es, que la conclusión resume todo el discurso, extrayéndose su contenido de lo ya expuesto.

Isidoro (*De Rhet.*7,2) esboza cómo concluir:"*concludendum est ita, ut concitemus animum audientis implere quae dicimus.*" Se da aquí pues gran protagonismo al oyente, dado que es éste el que, con la ayuda de un epílogo adecuado, sacará todas las conclusiones. Respecto a los términos empleados por los autores tardíos, destaca Sulpicio Víctor al usar 2 nuevos: *renovatio* y *exaggeratio* para la recapitulación y la amplificación respectivamente.

Pasando a la recapitulación, cuyos nombres son *anakephalaíosis*, *epánodos*, *enumeratio* y *recapitulatio*, esta parte corresponde a la *ratio posita in rebus*, refiriéndose a los hechos. Entre las muchas definiciones destaca la de *Ad Her.* 2,30, 47: *Enumeratio est, per quam colligimus et commonemus quibus de rebus verba fecerimus, breviter, ut renovetur, non redintegretur oratio*". Así, la *enumeratio* es un resumen de los hechos (*res*) ya expuestos, cumpliendo esta parte la función de hacer recordar (*anamnêsai*). Su cualidad básica es la *brevitas*, pues el discurso debe ser renovado en la memoria del oyente sólo en lo esencial. Continúa *Ad Her.*: "*et ordine ut quicquid erit dictum referemus*". Es importante recapitular los hechos en el mismo orden en que se expusieron, para que los oyentes los puedan rememorar sin esfuerzo. Por otro lado, en *Part.Or.* 17.59 nos dice Cicerón que la enumeración se usa a veces en los discursos demostrativos y poco en los deliberativos, lo que se corresponde con Arist. *Ret.* 3,13. Respecto a los judiciales, afirma que la enumeración es requerida más por el acusador que por el defensor, pues la de éste se reduce a una breve relación de contraargumentos. Uno de los peligros es la *ostentatio memoriae*, es decir, recordar hasta el último detalle todos los puntos: este alarde de seguridad hará perder efectividad a la recapitulación, pues es la brevedad la que hace que se preste la mayor atención; es aquí donde entra en juego la habilidad del orador para extraer lo esencial y exponerlo en pocas palabras. En este mismo texto Cicerón aconseja cuándo se debe emplear: 1°)cuando por el tiempo transcurrido o la longitud del discurso no tengamos certeza de que el oyente va a recordar lo expuesto, y 2°) cuando podamos dar fuerza al discurso gracias a un rápido recorrido por nuestros argumentos. Aristóteles en *Ret.* 3, 13 equipara recapitulación con epílogo, restando importancia a aquélla y al proemio, pues reduce su uso a los discursos deliberativos cuando haya réplica, mientras que en la oratoria judicial no conviene emplear epílogo si el caso es poco relevante o el discurso corto.

Según Quintiliano se debe resumir los puntos por encabezamientos (*per capita*), tomando esto del término *anakephalaíosis*, al igual que M. Capela (53, p.561 ed. Halm): "*anacephalaeosis est veluti a capite causae brevis repetitio quaestionum*".

La 2ª *virtus* de la recapitulación es la *varietas*: es decir, tratar ahora de diferente forma lo ya expuesto para no cansar al auditorio. Cicerón en *De Inv.* nos propone 3 métodos para conseguir variedad en la enumeración: 1°) lo esencial en ella: repasar las pruebas una por una brevemente, 2°) recordar qué partes propusimos en la *partitio* y rememorar con qué argumentos hemos probado cada parte y 3°) hacer ver al oyente que ya se le ha dado cuenta de todo lo que necesita para comprender el caso.

La 2ª parte de la *peroratio* es la amplificación, cuyos nombres son *aúxēsis*, *deínōsis*, *amplificatio* e *indignatio*. Junto con la *conquestio*, cumple la función de despertar las

emociones (*ratio posita in adfectibus*); si ésta se dirige a los afectos favorables hacia nuestro caso, la *amplificatio* trata de excitar los negativos contra el adversario. En *De Inv.* 1.53.100 Cicerón da su definición: "*Indignatio est oratio, per quam conficitur, ut in aliquem hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur*". En *Part. Or.* 15,53 dice que es *gravior quaedam affirmatio*, que sirve para que el discurso gane crédito entre el auditorio al conmover (*movere*) sus afectos a favor nuestro y en contra del adversario. Para elaborar una efectiva *amplificatio* el orador se valdrá de los mismos lugares comunes que se usan en la argumentación (10 en *Ad Her.* y 15 en *De Inv.*), por ejemplo el 4º: por éste se demuestra que si se deja libre al criminal se animará a otros a cometer ese mismo crimen, lo cual no sucederá hasta que se pronuncie el veredicto. Es claro que esto ha de influir enormemente en un auditorio, pues se incide en el peligro que supone una sentencia equivocada.

Lo mismo tenemos entre los rétores latinos menores: así en Fortunaciano 2, 31:"*indignatio, id est deínosis, unde sumitur? Ex locis argumentorum; nam his non tantum probamus, verum etiam augemus*".

Por último tenemos la conmiseración (*éleos*, *oîktos*, *miseratio*, *conquestio*) parte con la que provocamos en el oyente compasión hacia nuestra causa (así, en *De Inv.*1, 55, 106). Lo primero es sensibilizar los ánimos por medio de lugares comunes referentes al poder de la fortuna y a la indefensión de los hombres en general. Una vez predispuestos los oyentes, nos valdremos de nuevo de los *loci argumentorum* para conseguir despertar la conmiseración hacia nuestro caso: así, por ejemplo, expondremos qué situación nos espera si no ganamos la causa y qué sucederá con nuestros hijos si nos condenan, o demostraremos que estamos afligidos por la inquietud de nuestros familiares y no por nuestros propios males. En *De Inv.* 55-56 Cicerón incluye hasta 16 tópicos pero en *Ad Her.* 2, 31 se nos advierte "*commiserationem brevem esse oportet. Nihil enim lacrima citius arescit*".

Queda claro que, aparte de que la conclusión pueda usarse en otros lugares -así, según Cicerón, en 3: al principio, tras la narración y después de una argumentación muy sólida-, hay casi total unanimidad entre los teóricos antiguos sobre la conveniencia de que todo discurso acabe con una *peroratio*. Sólo Aristóteles en *Ret.* 3, 13 y los seguidores de Teodoro de Gadara negarán la necesidad de que los discursos se estructuren en las 4 partes tradicionales y en el mismo orden.

EL MODELO PLATÓNICO DEL ORADOR EN EL *VIR BONUS* DE QUINTILIANO

PABLO GARCÍA CASTILLO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Como ha señalado P.A. Meador, "la contribución más original de Quintiliano a la teoría de la educación retórica es su doctrina acerca del **hombre bueno**, su insistencia en la idea de que toda oratoria tiene su origen en el **hombre bueno**"[1].

Por esta razón, la definición del perfecto orador como "**uir bonus dicendi peritus**" (12,1,1) ha sido ampliamente estudiada e interpretada por especialistas de la talla de Brandenburg, Winterbottom o Meador[2]. Todos ellos han destacado especialmente la influencia de la ética estoica en la obra de Quintiliano. La dimensión moral que el rétor hispano exige como condición ineludible del orador debe ser entendida, a la luz de estos estudios, o como la respuesta lógica a la situación de decadencia de los modelos tradicionales de elocuencia, o como el deseo de inculcar en los oradores romanos una mentalidad renovadora de la vida pública, en unos tiempos violentos y de escasa moralidad.

Meador relaciona el concepto de **bondad** de Quintiliano con el **deber** de los estoicos romanos, pues, para éstos, "la **bondad** - dice Meador - descansa en una participación activa del individuo en la vida pública del país. El concepto de **bondad** está así íntimamente asociado con el concepto de **deber** en el sentido estoico... En resumen, el sistema de educación retórica que defiende Quintiliano tiene como meta la creación del orador romano ideal"[3].

La deuda de Quintiliano con los estoicos es indudable. A ellos debe su teoría del lenguaje, especialmente lo que se refiere a la claridad y propiedad del discurso, tal como aparece en el libro VIII de la *Institutio*, pero sobre todo es estoica su identificación de retórica y virtud. Para los estoicos, el sabio, el **uir bonus**, ha de vivir de acuerdo con la naturaleza, es decir, de acuerdo con la virtud, pues "la naturaleza conduce a la virtud"[4]. Y, si la naturaleza le ha concedido al hombre el **logos**, como facultad de razonar y de hablar, es evidente que el **uir bonus** será la máxima expresión de la **uirtus**, es decir, de la perfección de su naturaleza. Y, según Quintiliano, esta **uirtus** consiste tanto en la excelencia moral (**uir bonus**) como en el bien decir (**dicendi peritus**), que es la acción que manifiesta en toda su plenitud la naturaleza racional y discursiva del hombre. Y, por ello, el **uir bonus**, el que razona y habla bien, "optima sentientem, optimeque dicentem" (12,1,25), no puede ser concebido sin la virtud: "uir bonus citra uirtutem intelligi non potest" (12,2,1). El será el hombre y el orador perfecto, porque expresará en sus

1. P.A. Meador: "Quintiliano y la *Institución oratoria*", en J.J. Murphy (ed.): *Sinopsis histórica de la retórica*, Madrid, Gredos, 1989, p. 212.

2. E. Brandenburg, "Quintilian and the Good Orator", en *The Quarterly Journal of Speech*, 34 (1948) pp. 23-29. M. Winterbottom, "Quintilian and the **Vir Bonus**", en *The Journal of Roman Studies*, LIV (1964) pp. 90-97. P.A. Meador, "Quintilian and the Good Orator", en *Western Speech*, 34 (1970), pp. 162-69.

3. P.A. Meador, "Quintiliano y la *Institutio...*" cit. p. 243.

4. Diógenes Laercio VII, 87. Sobre la virtud estoica, véanse: A.A. Long: "Aristotle's Legacy to Stoic ethics", en BICS, 15 (1968), pp. 72-85; A.A. Long:"The Stoic Concept of Evil", en *Philosophical Quarterly*, 18 (1989) pp. 329-43 y J.M. RIST, "Aristóteles y el bien estoico", en *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 11-31.

palabras y acciones la bondad y la virtud de su naturaleza. El será "tam moribus quam dicendi perfectus" (12,1,24).

Pero el perfil del perfecto orador de Quintiliano no se dibuja sólo con rasgos de la ética estoica. También presenta trazos de la retórica aristotélica, especialmente su dimensión práctica. Aristóteles señala, como comenta Quintiliano (2,17,14), que la retórica no es sólo correlativa de la dialéctica, sino también de la política[5], porque ella es la praxis comunicativa, la expresión de la naturaleza social y política del hombre. Esta misma dimensión aparece resaltada por Quintiliano, que considera la retórica orientada a la acción: "rethoricen in actu consistere" (2,18,2) y por ello "dicatur actiua uel administratiua... quia maxime eius usus in actu continetur" (2,15,8). Insiste también en que el orador que él pretende formar no ha de ser un filósofo especulativo, que se pierde en oscuras disputas, sino un ciudadano comprometido con la vida práctica y civil: "rerum experimentis atque operibus uere ciuilem uirum exhibeat" (12,2,7). Una y otra vez aparece esta dimensión práctica y política de la retórica.

También está presente en la concepción retórica de Quintiliano el **ethos** de Aristóteles, en tanto el carácter del orador supone uno de los fundamentos de la persuasión, si bien Quintiliano une el **ethos** y el **pathos**, que para Aristóteles eran dos de los tres vértices de la persuasión[6]. Quintiliano considera que **ethos** y **pathos** son grados de una misma especie, cuyo objeto es suscitar los sentimientos del oyente, como leemos en el capítulo segundo del libro sexto de la *Institutio*.

Pero quizá el rasgo más destacado de la retórica de Quintiliano y de su perfil del **uir bonus** sea el platonismo. Aunque Brinton[7] ya señaló los aspectos platónicos del orador de Quintiliano, así como las notables diferencias que separan ambos modelos retóricos, a mi juicio, es posible trazar, como lo haré a continuación, un perfil más preciso de la influencia platónica en el **uir bonus** de la *Institutio oratoria*.

El rasgo más platónico del perfecto orador de Quintiliano se halla en la figura idealizada que traza el rétor hispano, que presenta un perfil semejante al del filósofo de la *República* platónica, un modelo que tal vez nunca exista, pero que se presenta como suprema aspiración de quien asume la tarea de proponer un ideal educativo. Un modelo que, hablando según la costumbre, representó Cicerón, pero si hablamos con propriedad ni siquiera él lo alcanzó, aunque lo buscó como el mismo Quintiliano reconoce: "Ego tamen secundum communem loquendi consuetudinem saepe dixi dicamque perfectum oratorem esse Ciceronem... sed cum proprie et ad legem ipsam ueritatis loquendum erit, eum quaeram oratorem quem et ille quaerebat" (12,1,19). Texto que muestra, mejor que cualquier otro, el modelo platónico que ambos compartieron[8].

El perfecto orador, como el filósofo platónico, ha de ser, en primer lugar, **uir bonus**, como señala el texto que lo define: "Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a

5. Aristóteles, *Retórica* 1356 a 22-25.

6. Aristóteles distingue tres especies de argumentos persuasivos: "unos están en el carácter (**ethos**) del que habla, otros en poner en cierta disposición (**pathos**) al oyente y otros en el discurso (**logos**) y en su exposición" (*Ret.*, 1356 a 1-4).

7. A. Brinton: "Quintilian, Plato, and the **Vir Bonus**", en *Philosophy and Rhetoric*, 16, 3 (1983), pp. 167-84.

8. El platonismo de Cicerón se halla perfectamente analizado en A. Alberte: *Cicerón ante la retórica*, Valladolid, Publ. Universidad de Valladolid, 1987

M. Catone finitur uir bonus dicendi peritus, uerum, id quod et illi posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique uir bonus" (12,1,1). La excelencia moral es condición ineludible del orador, porque nadie puede hablar bien, si no es un hombre de bien. Nadie puede ser experto en el decir, **dicendi peritus**, si no es un hombre bueno, **uir bonus**, pero, a su vez, no es posible ser bueno, sino se desconoce lo que es el bien. Esta unión inseparable de saber y excelencia moral es el primer rasgo platónico que sustenta la definición del perfecto orador de Quintiliano, como aparece en diversos lugares de su obra. Así dice: "cum bene dicere non possit nisi bonus" (2,15,34), o también: "rationem dicendi a bono uiro non separamus" (2,15,43).

Por tanto, si sólo el hombre bueno puede ser orador perfecto, es evidente que quien no posee la bondad no puede hablar con rectitud, por eso afirma Quintiliano que "non igitur unquam malus idem homo et perfectus orator. Non enim perfectum est quicquam quo melius est aliud" (12,1,9-10). Y si la bondad supone inteligencia del bien, el insensato, el que desconoce el bien, tampoco podrá ser buen orador, como lo expresa el rétor hispano: "Quod si neminem malum esse nisi stultum eundem non modo a sapientibus dicitur, sed uulgo quoque semper est creditum, certe non fiet unquam stultus orator" (12,1,4).

Éste es también el modelo platónico del *Gorgias*, donde aparece la crítica de la retórica sofística como práctica engañosa, como arte de adulación y de apariencia, semejante a la cosmética o al arte culinaria, que parecen producir vigor y salud en el cuerpo, pero son sólo simulacros placenteros de la auténtica armonía saludable que se consigue con el ejercicio disciplinado de la gimnasia y el amargo sabor de la medicina curativa del diálogo filosófico[9]. Frente a la retórica de Gorgias, que Polo califica como "la más bella de las artes" (*Gorg.* 448 c), porque produce en los oyentes una dulce persuasión, Platón presenta el modelo ético de la retórica socrática que engendra la excelencia moral, la verdad y la belleza armoniosa de lo justo en las almas de los ciudadanos. Y el mismo Gorgias, tras su diálogo con Sócrates, terminará aceptando que el orador no puede ser hábil **artesano de la persuasión**, sino un hombre que posea la excelencia moral. Y Quintiliano se suma a esta idea de la retórica, como ciencia de la justicia, en su comentario del *Gorgias* y del *Fedro*, los dos diálogos platónicos más citados por el rétor hispano (2,15,29).

En conclusión, es platónica la figura idealizada del orador perfecto que Quintiliano propone, como lo es también la inseparable unión de excelencia moral, saber y elocuencia, que son los rasgos definitorios del **uir bonus dicendi peritus**. Pero este modelo platónico se conjuga en la obra de Quintiliano con algunos rasgos de la retórica aristotélica y de la concepción racional y ética del discurso humano en los estoicos. Porque la retórica es no sólo ciencia y saber, como quería Platón, sino también arte activa y práctica, como la entendió Aristóteles, e incluso máxima virtud del hombre que tiene **logos**, como afirmaron los estoicos. Estos tres modelos aparecen recogidos en la mejor definición de la retórica de Quintiliano, con la que termino: "rethoricem bene dicendi scientiam et utilem et artem et uirtutem esse" (8, Pr.,6).

9. *Gorg.* 464 b-466 a. También en el *Fedro* expresa Platón la misma idea, a la que se adhiere Quintiliano (2,15,29).

DENSIDAD RETÓRICA Y CREATIVIDAD

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

VÍA TEÓRICA-POÉTICA: ENCUENTRO ENTRE RETÓRICA Y CREATIVIDAD:

Si entendemos la poética como una ciencia teórico-práctica sobre la creación textual, que da respuesta no sólo de la poeticidad en el más allá de la ribera de lo inefable, sino también y, sobre todo, de cualquier patencia textual en la ribera del ser, hacer y saber hacer textual, hemos de contemplar dos ámbitos fundamentales que explican toda creación: la norma y la ruptura. Esta concepción de la poética como un encuentro interactuante de elementos aparentemente opuestos, este entender la poética como ámbito, como "espacio dinámico, lúdico, como un campo de juego formado por la interacción estructural de elementos que se integran en sistema" (López Quintás, 1977), exige el encuentro íntimo y al mismo tiempo diferencial, estratégico e interactivo de dos elementos de diferente signo; por una parte, lo normativo, que acumula un conjunto de reglas para construir los textos, y por otra lo diferente, lo original, lo infrecuente, como elemento de sorpresa, de ruptura de la norma. De su encuentro surge la creación, la poética. Para unos la tarea de la poética consiste en la "búsqueda de las leyes y de las reglas de formación y de construcción de distintos tipos de estructuras literario-artísticas en las diversas épocas, en conexión con la evolución de los géneros y de sus estilos" (Vinogradov, 1972); para otros, orienta su mirada al texto, a la actitud creadora, a la emoción y placer estético del lector (Dámaso Alonso, 1950). Si hacemos responsable a la retórica, de la norma; y a la creatividad, de la ruptura, la poética, será, sin duda, el ámbito en que ambas se encuentran. Sin embargo, no nos engañemos, sus fronteras están lejos de tener unos guardianes fieles, aunque sí feroces, que guarden sus límites de forma infranqueable; antes bien, las incursiones mutuas son constantes. No podría ser de otro modo. Las formas originales que en un momento determinado tienen éxito, llegan a cristalizar en una fórmula, en una figura perfectamente definida, que puede ser reproducida una y mil veces en diferentes tipos de textos y contextos, de soportes y registros, de géneros y formatos, de culturas y lenguajes, de escuelas y de estilos; de ahí que deba creerse en una retórica general, como ha defendido Roland Barthes y ha formulado el Grupo μ. Pero por otra parte, la originalidad, la creatividad como sorpresa eficiente, se encuentra necesitada de estrategias, de técnicas con las que activar la potencia creativa, y la retórica se ha mostrado especialmente eficaz y abiertamentemente colaboradora en la tarea inagotable de inventar. Osborn (1959) abona esta idea: "la retórica es, en suma, el repertorio de las diferentes formas con las que se puede ser original" y J. Durand (1970) la aplica a la publicidad, "lo que la retórica puede aportar a la creatividad es, ante todo, un método de creación". Este es el espacio teórico en el que nos movemos. Precisamente una de las hipótesis de la investigación que relataremos a continuación parte de este supuesto, los textos percibidos por el lector como más originales son aquellos en cuya construcción existe una mayor densidad retórica.

LA INVESTIGACIÓN. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS PREVIOS:

Nos interesa considerar la retórica como la teoría de la composición del discurso, que, junto con una teoría de la argumentación y una teoría de la elocución, según Paul Ricoeur (1975), completarían los campos de la Retórica de Aristóteles. Nuestro propósito es restringido, ya que pretendemos establecer las relaciones entre densidad retórica y creatividad, más concretamente, uno de sus factores, originalidad. Y pretendemos establecer estas relaciones desde una perspectiva pragmática. Para definir la densidad retórica hemos de partir de dos conceptos previos: amplitud e intensidad. La amplitud o extensión retórica será definida como el grado de presencia de figuras retóricas en un texto. A mayor número de figuras retórica en la construcción de un texto mayor extensión retórica. La intensidad retórica, en cambio, se describe como la fuerza de una figura en el texto, en cuyo grado máximo basta la única presencia para retorizarlo. La densidad retórica quedará definida como la suma interactuante de los dos modos de presencia: amplitud + intensidad.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN:

La investigación que presentamos tiene por objeto estudiar, como se ha apuntado anteriormente, la relación existente entre creatividad (originalidad) y retoricidad de un texto. Se ha elegido como corpus de análisis 20 anuncios publicitarios televisivos, valorados según la gradación de densidad retórica. La razón de utilizar anuncios publicitarios se fundamenta en que son unidades textuales cortas, de similar duración, y en general con mucha concentración de figuras retóricas.

El diseño de la prueba: Seleccionados 20 anuncios televisivos atendiendo a una diferente gradación de densidad retórica, 100 sujetos (alumnos de 1er. ciclo de Universidad) valoran cada uno de los anuncios, según una escala de 1 a 7 y de mayor a menor, los siguientes factores: Originalidad, dinamismo, simbolismo, retoricidad, elaboración, estética, impacto, complejidad, estereotipicidad, gusto, conocimiento del anuncio y la relación entre la expresión y el contenido del spot. Los anuncios fueron presentados en un orden definido por el azar. Un grupo de expertos (doctores y alumnos del tercer ciclo estudiosos de retórica audiovisual) han valorado los textos utilizando criterios definidores de la retórica audiovisual publicitaria, atendiendo al concepto de densidad retórica y teniendo como criterio de identificación a las teorías del Grupo μ. Una de las hipótesis centrales afirma que los anuncios televisivos calificados de alta densidad retórica por un grupo de expertos son considerados por un público no experto como creativos u originales.

ANÁLISIS Y CONCLUSIÓN:

El análisis estadístico de los datos de la investigación (estadística descriptiva, W de Kendall, análisis de varianza, correlación de Pearson), ha puesto de manifiesto, entre otros, los siguientes aspectos: Existe correlación entre la percepción de originalidad de un texto publicitario y la valoración de su densidad retórica. Esta correlación ha sido alta y positiva tanto para el tramo de los anuncios valorados con alta o muy alta densidad retórica, como para los de baja o muy baja densidad retórica. Se da, por tanto una gran coincidencia entre la valoración de los jueces (densidad retórica) y los sujetos de la prueba (originalidad) en textos con alta o baja marca de retoricidad. Pero cuando

los 100 sujetos de la prueba valoran tanto originalidad, como retoricidad de los textos publicitarios, la correlación que se establece, al contemplar el corpus total de la prueba, es muy baja, aunque de tipo positivo y no significativa (0,1290). El espacio de una comunicación no nos permite detenernos en un análisis de los datos; ni siquiera en una interpretación más profunda de los resultados. Sin embargo, haremos una mención a la correlación entre retoricidad e impacto (0,4818), según la valoración que el grupo de sujetos ha hecho del corpus total. La relación entre impacto producido y la densidad retórica, es de gran importancia, ya que uno de los objetivos básicos de la publicidad consiste precisamente en llegar a los públicos y producir una respuesta. El análisis de los datos nos propone seguir indagando en el resto de las variables contempladas: como grado de conocimiento del anuncio, estética, complejidad, gusto, etc. así como en sus múltiples correlaciones e influencias.

CODA FINAL:

Llegamos así en tan breve recorrido al punto de destino, que es también el punto de partida; allí contemplábamos a la poética como la interacción entre retórica y creatividad, y lo hacíamos desde la teoría de la creación; esta investigación ha focalizado en un punto del amplio territorio que organizan las redes del texto los factores de originalidad y retoricidad desde la perspectiva pragmática: los textos publicitarios televisivos calificados como densamente retorizados son percibidos como originales. El resultado de cualquier investigación en las ciencias sociales exige ser interpretado con prudencia. Este trabajo pretende sólo iniciar un recorrido. No sabemos si los resultados son extrapolables a otros textos, ni siquiera si el artefacto metodológico es transferible; pero, en cualquier caso, en la circularidad de la ciencia las preguntas y las respuestas nos convocan a atreverse a saber más de las cosas, y nosotros invocamos sus nombres. Aquí y ahora aletean retórica, creatividad y poética.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, D. (1950) *Poesía española*. Gredos. Madrid.

DURAND, J. (1970) "Retórica e imagen publicitaria" en AA.VV. *Análisis de las imágenes*. T. Contemporáneo. Buenos Aires.

GROUPE μ (1970), *Rhétorique Générale*. Larousse. Paris.

GROUPE μ (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Seuil. Paris.

LOPEZ QUINTAS, A. (1977) *Estética de la creatividad*. Cátedra. Madrid.

RICOEUR, P. (1975) *La metaphore vive*. Seuil. Paris.

VINOGRADOV, V.V. (1972) *Stilistica e poetica*. Milano. Mursia.

SOBRE SONETOS PROLOGALES EN EL PRIMER RENACIMIENTO ESPAÑOL

MARINELA GARCIA SEMPERE
UNIVERSITAT D'ALACANT

INTRODUCCIÓN

En las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* publicadas en Sevilla en 1580, Herrera considera que Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina constituyen el primer grupo de escritores castellanos en "vulgar" que después de Santillana cultiva el soneto siguiendo la moda petrarquista (Porqueras 1986:110-111). Zamora Vicente en 1945 calificó a este grupo de poetas como la primera generación petrarquista del Renacimiento español (López Bueno-Reyes Cano 1980:100). El mismo Herrera ya relacionaba a Boscán con la poesía de March. Como indica Bohigas (1952, I:157) Boscán introdujo a March en las letras castellanas y, a través de él, le conocieron Garcilaso y Hurtado. Cetina era amigo de Montemayor, quien había traducido muchos poemas de March, y probablemente con su intervención pudo leer Hurtado a este poeta[1].

En el Renacimiento español es muy frecuente la aparición de textos prologales en obras de índole muy diversa. Así, la novela pastoril, la novela picaresca, el teatro, la literatura mística y ascética, los libros de poesía, etc., se encabezan con prólogos en los que se tratan cuestiones diversas. De esta manera el prólogo llega a constituirse en un género con características propias[2]. En el presente trabajo se aborda la posible relación entre los poemas prologales de los autores anteriormente citados con algunos de March, que por sus características también pueden considerarse como prólogos en la obra de este poeta.

Los sonetos prologales que se analizarán aquí deben una gran parte de sus características a la obra de Petrarca y a la de March. Rozas (1964) caracteriza los sonetos introductorios con los siguientes rasgos comunes: están situados en una posición preliminar en la obra; manifiestan la conciencia de género por parte de autores y editores; proceden de March y de Petrarca; hay una exposición de los 'tormentos' que sufre el poeta y la conclusión trata de ser provechosa para el lector, que es interpelado; en torno a la voz 'tormento' se exponen las penas del poeta y se propone una lección en los que proceden de Petrarca, y una no-lección en los que proceden de March[3]. López Bueno (1981:56), refiriéndose a los sonetos 1 y 203 de Cetina, añade el arrepentimiento, la recapitulación y la advertencia a los jóvenes, con una recomendación moral final y también, en algunos casos, el hecho de dar vida y escritos como ejemplo. Rozas habla del poema XXXIX de March como poema prologal, y comenta cuatro sonetos de Boscán que funcionan como prólogos,

1. Para la traducción de Montemayor, véase la edición de Martín de Riquer 1990.

2. Tema tratado ampliamente en A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el renacimiento español*, 1965.

3. Rozas sólo habla del poema XXXIX de March. De los poetas que aquí se tratan, menciona únicamente a Boscán y a Garcilaso. Explica que el poema XXXIX reproduce casi todos los elementos del soneto I de Petrarca, y de él proceden algunas características de sonetos de Villamediana, Montemayor, Herrera, e incluso señala algunos versos de Camoens. Considera importante la aportación de March en el orgullo del amador, frente al arrepentimiento de Petrarca.

de los cuales sólo al primero concede una cierta relación con March[4].

EL SONETO I DE PETRARCA Y EL POEMA XXXIX DE AUSIAS MARCH[5]

En los poemas I "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" del cancionero de Petrarca, y I "Axí com cell qui·n lo somni·s delita" y XXXIX[6] "Qui no es trist, de mos dictats no cur," de March, aparecen casi todas estas características de los prólogos poéticos.

El poema XXXIX de March pertenece al ciclo con el 'senyal'[7] 'Lir entre carts'. Desarrolla el tema del deleite del amador en el sufrimiento. Comienza con una interpelación a un lector que haya experimentado sus mismas tribulaciones y le da sus escritos para que pueda entristecerse -más si cabe- leyéndolos. Luego explica el contraste entre el dolor y el placer que produce el amor, y manifiesta su deseo de retirarse en soledad para vivir siempre su tristeza. Reconoce que mucha gente le reprocha este tipo de vida tan triste, y es porque si no se tiene una experiencia de ese estado amoroso, no se puede entender realmente el placer que provoca esa tristeza. Así pues, encontramos aquí algunos de los elementos caracterizadores que Rozas señalaba al hablar del soneto prologal, sobre todo las referències al sufrimiento del amante y la interpelación a un interlocutor.

Pero además se puede advertir un cierto deseo de *captatio benevolentiae* cuando dice al lector que no necesita buscar un lugar oscuro para estar triste, sino que le bastará con leer sus poemas "lija mos dits mostrans pensa torbada, // sens algun·art, exits d'hom fora seny". También Petrarca se excusa con el "vario stile in ch'io piango et ragiono"; y Boscán en el poema "A la duquesa" que encabeza su poemario hace lo mismo. Petrarca también se dirige a un lector; si los versos de March eran "sens algun·art" los de Petrarca cantan en un "vario stile" y la causa también es el amor. Además, Petrarca estuvo en la boca de la gente "Ma ben veggio or sí come al popol tutto // favola fui gran tempo ..." y March "e si les gents amb gran dolor m'an vist, [...] Ésser me cuit per moltes gents représ". Pero Petrarca siente vergüenza, se justifica y March no. Finalmente, ambos se refieren al conocimiento del amor por la experiencia. Estas características que pueden relacionar el poema XXXIX claramente con el soneto I de Petrarca pudieron influir en la imitación de este poema de March por parte de los poetas renacentistas.

4. Desde ahora las referencias a las obras de los poetas que se estudian se encuentran en las ediciones siguientes: A. March, *Poesies*, ed. de P. Bohigas 1980; F. Petrarca, *Cancionero*, ed. de J. Cortines 1984; J. Boscán, *Obras*, ed. de Carlos Clavería 1991; Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, Edición de Elías L. Rivers 1981; D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández 1989; G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno 1981.

5. Para una caracterización de la poesía de Ausiàs March véase el volumen primero de Bohigas 1980, y Fuster 1982 y 1989. Sobre la influencia de March en los poetas del Renacimiento español véanse Riquer 1941, Ferreres (1979) y Mcnerney (1982) entre otros.

6. Cuando Pere Vilasaló copió los poemas de March en 1541 situó el poema XXXIX en cabeza de la obra de March, y este orden lo mantuvieron todos los editores hasta Pagès. Como indica Bohigas, "Indubtablement Ausiàs no és original en aquesta obra, y àdhuc s'acosta més que no pas en altres a la poesia trobadoresca" (1980, II:135). Probablemente algunas de las características que presenta y que como veremos también aparecen en los sonetos prologales, motivaron la colocación del poema al principio de la obra de March. Así, aparecerá encabezando las ediciones de 1543 y 1545. También será la primera composición que aparece en la traducción de Montemayor (1560). Pero hay que recordar que la primera edición de las poesías de March, (la bilingüe de Romaní de 1539) comenzaba con el poema I de March, y no con éste.

7. Riquer (1944) define el senhal como "una frase, o una palabra a veces, con que el poeta indica y encubre a su dama o a la persona, divina o humana a la que dedica su composición". Algunos elementos característicos de este poema se repiten en otros lugares de su obra, como ocurre con frecuencia en March. Veanse, por ejemplo los poemas XXII i LXIX con relación al XXXIX.

Los cuatro primeros sonetos del libro segundo de Boscán funcionan como prólogos. Armisen (1982) considera que este libro tiene la estructura de un cancionero petrarquista. Aquí precisamente encontramos muchas composiciones que podemos relacionar con March. El soneto XXIX "Nunca de amor estuve tan contento" encabeza este segundo libro, compuesto por sonetos y canciones. Se observa la apelación a un interlocutor, se refleja el dolor placentero del enamorado con el término 'tormentos'; aparece el arrepentimiento como en los versos de Petrarca; y como en March, el primer terceto habla de los enamorados que buscan en la obra del poeta "leer tormentos tristes" glosando así la primera estrofa del poema XXXIX de March para establecer claramente la relación literatura-vida.[8]

Los tres sonetos de Boscán que siguen, "Las llagas, que d'amor són invisibles", "Más mientras más yo d'esto me corriere", y "Quién terná en sí tan duro sentimiento" también tienen características de sonetos prologales. En el primero incide en la relación literatura-vida "Yo traygo aquí la historia de mis males" y predominan el arrepentimiento y el afán ejemplificador. Únicamente la aparición en dos versos de la primera persona y el hecho de que sólo el poeta haya pasado pro tanto dolor pueden recordarnos el espíritu de March. En el segundo se repite la idea de aleccionar con la propia obra, y encontramos la imagen de la tumba o "monumento" del enamorado, de larga tradición literaria y que también usa March (VII). El tercer soneto insiste en el afán aleccionador y retoma con dos interrogaciones retóricas la apelación al interlocutor. Así pues, estos últimos sonetos de Boscán recogen los aspectos del arrepentimiento, la apelación y el afán aleccionador, característicos del soneto prologal. Aspectos que se encuentran en el soneto de Petrarca. En March sí que hay un tono ejemplificador, pero no aparece arrepentimiento, ya que el poeta más bien se complace en el triste estado del enamorado porque el dolor se mezcla con el placer.

Cetina comienza su cancionero con un poema de carácter bucólico en el que no aparecen las características que comentamos sobre los prólogos en verso. El poema 203, en opinión de López Bueno (1981) sí que presenta algunos de estos rasgos, como la apelación a un interlocutor, el 'tormento', el arrepentimiento, el aviso a los jóvenes, la advertencia moral, y la recapitulación. Todo ello le hace considerar el soneto, si no como un prólogo, sí como un epílogo en la obra de este poeta, más próximo por estas últimas características a Boscán y a Petrarca que a March. Pero además, en estos últimos hay un sentido de recapitulación que quizás es lo que vieron los poetas renacentistas en el poema I de March "Axí com cell qui·n lo somni·s delita", tan imitado por ellos, un sentido que no era tan evidente en el poema XXXIX. Cuando March dice "que·l temps passat me té // l'imaginar, qu·altre bé no hi habita" y después "Plena de seny, quant amor es molt vella," invita a pensar en un pasado, invitación parecida a la de Petrarca cuando habla de su error juvenil. Este mismo sentido de recapitulación es el que hace que el soneto de Garcilaso "Quando me paro a contemplar mi 'stado" también se haya considerado una composición prologal, si bien no comparte otras características de los sonetos prologales señaladas anteriormente.

Igualmente se puede considerar que el soneto CIII de Hurtado "Libro, pues que vas ante quien puede" de Hurtado como una introducción a su obra sólo en la intención de

8. Estos mismos versos aparecen también imitados por Montemayor (Rozas 1964:66).

preceder un libro que dirige a la dama y al cual interpela en el mismo soneto. Tiene también, como en el caso del primero de Cetina, un carácter bucólico. Sin embargo, el XVIII "Días cansados, duras noches tristes", el primero de los sonetos del poeta que recoge el manuscrito 4256 de la Biblioteca Nacional de Madrid, también participa de este sentido de recapitulación, de mirada hacia atrás en el tiempo. Por eso, está mucho más cercano a los poemas que aquí comentamos que el primero, y podría considerarse como un prólogo. Además, como veremos seguidamente, algunos de los sonetos que le siguen son glosas de March.

EL POEMA I DE MARCH. OTRO PRÓLOGO?

Aunque la crítica ha atribuido al poema I de March "Axí com cell qui·n lo somni·s delita" unas características no amatorias[9], la posibilidad de ser interpretado como una recapitulación, y el hecho de usar muchas imágenes[10] pudo ser la causa de que fuera tan imitado. La práctica de la glosa por los poetas renacentistas hace que las imágenes que allí aparecen sean reproducidas en muchos sonetos.

El poema de March desarrolla, como el XXXIX, el análisis de un estado del poeta en el que se mezclan el placer y el dolor, pero en este caso no parece ser el amor la causa de estos contrastes, sino el recuerdo de la felicidad pasada. Posiblemente este carácter de recapitulación es el motivo de que inicie las obras del poeta en los manuscritos más antiguos. Pero ahora lo que imitaran los poetas del renacimiento serán básicamente las imágenes, glosadas en diferentes sonetos, y el contraste entre dolor y placer.

Boscán glosa en 6 sonetos (CV, CVI, CVIII, CIX, CXI, CXXIII) las cinco estrofas del poema I de March. Se insiste en el tema del dolor del poeta ante el recuerdo de un tiempo feliz en contraste con la tristeza del presente. Estos sonetos aparecen en un momento avanzado del cancionero, después de algunos en los que el tema es la ausencia -recordemos la *tornada* o estribillo de March-, y antes de un grupo en el que el poeta ya se ve libre de la 'enfermedad' amorosa. Parece, pues, que cierran una etapa de altibajos. Como indica Armisen (1982:399) Boscán usa en pocos casos las series de imágenes. Esta acumulación que encontramos ahora puede ser debida a la intención de cerrar un período. A ello contribuiría el predominio del tema del recuerdo de cosas pasadas, el mismo del poema de March.

El soneto CV de Boscán "Como aquel que'n soñar gusto recive" glosa la primera estrofa de March. El XXIV de Hurtado de Mendoza "Como el hombre que Huelga de soñar" también, y sigue de cerca a Boscán en la glosa.

La segunda estrofa de March se glosa en los sonetos CVI "Pensando en lo pasado, de medroso" y CVIII "Como'l triste que a muerte está juzgado" de Boscán, y XIX "Como el triste que a muerte es condenado" de Hurtado.

9. Bohigas (1980, II: 7) ya indica que el tema general es el del recuerdo del pasado feliz en tiempo de tristeza y que March lo amplia con comparaciones que explican la idea de que el goce que provoca el recuerdo de este pasado aviva el sufrimiento del vivir actual. Este autor, como también Badia (1993:167-181) y Ferraté (1992:45-66) hacen mención del hecho de que solamente el refrán final se refiere al tema amoroso y el resto del poema se puede interpretar como un canto de tristeza espiritual, más general y metafísica que la causada únicamente por el amor. Sobre otros elementos que pueden relacionar la obra de March con un cancioneros, véase Fuster, 1982.

10. Archer (1989:93) indica que el tema del poema se desarrolla con cinco símiles, uno en cada estrofa. Es un poema "per comparances" en el cual los símiles portan el peso del discurso poético.

La estrofa tercera se glosa en el soneto CIX "Oh, si acabase mi pensar sus dias" de Boscán y el XXIX de Hurtado "Si fuese muerto ya mi pensamiento". Esta imagen de la madre que no puede negar a su hijo lo que le pide, ni siquiera si se trata de veneno, también la recoge Garcilaso en el soneto XIV "Como la tierna madre qu'el doliente".

La cuarta estrofa inspira según la crítica (McNerney 1982) el soneto CXXIII "Si en mitad del dolor tener memoria" de Boscán y el XXX de Hurtado "El hombre que doliente está de muerte". En este caso es más evidente la glosa de Hurtado que la de Boscán y, si seguimos la ordenación del cancionero, el soneto CX de Boscán se asemeja más por su temática a esta estrofa que el CXXIII.

Finalmente, el soneto CXI de Boscán "Soy como aquel que vive en el desierto" glosa la quinta estrofa del poema de March. Así, desde el CV al CXI, seis poemas recogen el primero de March. El CVII, entre ellos, usa una imagen marinera muy cercana al poema II de March. A partir del CXIII, se canta el amor sin altos y bajos, la felicidad.

En cuanto a Hurtado, hay que añadir que estos poemas pertenecen a la primera serie de sonetos copiados en el manuscrito 4256 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el primero de los cuales es el XVIII, comentado más arriba. Después, los que siguen hasta el XLVI tienen temas diversos pero hay un grupo numeroso en el que predomina la tristeza del enamorado que se debate entre el dolor y el placer, y que recuerda la felicidad pasada en versos como "pena del bien pasado y mal presente".

Garcilaso, por otro lado, se complace en reiterar un mismo tema en varias composiciones como hace March. Así, el soneto VI i el XVII repiten el tema del primero, i en ellos se ve el mismo sentido de recapitulación. Por otro lado, la imagen del soneto XIV entre un grupo de sonetos donde aparecen muchas dualidades que también encontramos en March, és un ejemplo del gusto de Garcilaso por algunas imágenes impactantes de March.

Si bien la influencia de Ausiàs March en los poetas del primer petrarquismo español se extiende a otros poemas de los autores señalados, puesto que aquí se ha intentado revisar aquellos que tenían características de prólogo, creo que se ha podido ver que los dos poemas que podían funcionar como prólogos en la obra de March tuvieron importancia en la obra de estos poetas por diversas razones: En primer lugar por las afinidades formales. En el caso del poema XXXIX, por las características que compartía con Petrarca, que bien pudieron ser la causa de que se situase el poema en cabeza de la obra completa. En el caso del poema I, por la glosa de imágenes, tan abundantes en ese poema que se recogen en numerosos sonetos; además, el sentido de recapitulación y el sentimiento de dolor producido por el recuerdo del pasado también es asimilado en una parte de los cancioneros de estos poetas, como se ha tratado de ejemplificar especialmente en los casos de Boscán y de Hurtado. Finalmente, no se ha de olvidar que las características formales de las estrofas marquianas podían ayudar a su transformación en sonetos en el siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHER, R., ed. (1989) Ausiàs March, *Cinquanta-vuit poemes*, Barcelona, Edicions 62.

ARMISEN, A. (1982) *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Pórtico.

BADIA, L. (1993) "Notes per a la interpretació del poema I 'Així com cell qui·n lo somni·s delita'", en *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Institut universitari de Filologia Valenciana, PAM, València/Barcelona, p.167-180, y también "El poema proemial d'Ausiàs March", *L'Espill,* 17/18, p.51-65.

BOHIGAS, P., ed. (1980) Ausiàs March, *Poesies*, 5 volúmenes, Barcelona, Barcino, (facsímil de la de 1952).

CARAVAGGI, G. (1980) "Boscán y las técnicas de transición", en F. RICO, ed. *Historia y crítica de al literatura española*, volumen II a cargo de F. López Estrada, *Siglos de oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, p.117-121

CLAVERÍA, C., ed. (1991) J. Boscán, *Obras*, Barcelona, PPU, 1991.

CORTINES,J., ed. (1989) F. Petrarca, *Cancionero*, 2 volúmenes, Madrid, Cátedra.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., ed. (1989) Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía Completa*, Barcelona, Planeta.

ESPADALER, A. M. (1985) "'Així com cell qui·n lo somni·s delita'. Una proposta de lectura", en *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, a cargo de Narcís Garolera, Barcelona, Curial, 1985.

FERRATÉ, J. (1992) *Llegir Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.

FERRERES, R. (1979) "La influencia de Ausiàs March en algunos poetas del Siglo de Oro", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz,* Universidad de Granada, p.469-483.

FUCILLA, J. G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, RFE, Anejo LXXII.

FUSTER, J. (1982) *Ausiàs March*, València, 3 i 4.

FUSTER, J. (1989) "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI", en *Llibres i problemes del Renaixement*, València, Institut de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.`

GALLEGO MORELL, A. (1972) *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966; Madrid, 1972.

LAPESA, R. (1985) *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza editorial (reedición de la primera, de 1948).

LÓPEZ BUENO, B., REYES CANO, R. (1980) "Garcilaso de la Vega y la poesia en tiempos de Carlos V" en Francisco Rico, ed. *Història y crítica de la literatura española*, volumen II a cargo de F. López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento,* Barcelona, Crítica, p. 98-108.

LÓPEZ BUENO, B. ed. (1981) Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra.

McNERNEY, K. (1982) *The influence of Ausiàs March in Early Golden Age Poetry,* Amsterdam, Rodophi.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1945) *Antología de poetas líricos castellanos*, X, Madrid, CSIC.

RIQUER, M. (1990) ed. de MONTEMAYOR, J., traductor de, Ausiàs March, *Poesías*,

Barcelona, Planeta.
PAGÈS, A. ed., (1912a) *Les obres d'Auzias March*, Barcelona, IEC (reeditado por la Generalitat Valenciana en edición facsímil, 1991).
PORQUERAS MAYO, A. (1965) *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, (Anejos de la *Revista de Literatura*) Madrid.
PORQUERAS MAYO, A. (1986) *La teoría poética en el Renacimiento y maniersmo españoles*, Puvill Libros s. a., Barcelona.
PRIETO, A. (1984) *La poesía española del siglo XVI, I, Andáis tras mis escritos,* Madrid, Cátedra.
RIQUER, M. (1941) "Influencia de Ausiàs March en la lírica castellana de la Edad de Oro" *Revista Nacional de Educación,* I, p.49-74.
RIQUER, M. (1941b) "Relaciones entre la literatura renacentista castellana y catalana en la edad media", *Escorial*, 2, p.31-49.
RIQUER, M. (1944) "El 'senhal' en los antiguos poetas catalanes" *Revista de bebliografia nacional*, 5, 247.
RIQUER, M. (1946) *Traducciones castellanas de Ausiàs March en la Edad de oro,* Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
RIQUER, M., ed. (1990) Ausiàs March, *Poesías*. Traducidas por Jorge de Montemayor, Barcelona, Planeta.
RIVERS, E. L., ed. (1981) Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Castalia.
ROZAS, J. M. (1964) "Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro", *Homenajes, Estudios de Filología Española,* I, p.57-75.
ZAMORA VICENTE A. (1945) *Sobre el petrarquismo,* reimpr. en *De Garcilaso a Valle Inclan*, Buenos Ayres, 1950.

LA DITOLOGÍA SINONÍMICA EN CERVANTES

MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

1. El término *ditología* (etim. δισσο-/διττολογία 'repetición de palabras') con el significado de *sinonimia* parece ser una acuñación relativamente reciente que no llegaron a utilizar los rétores griegos, latinos y medievales, y tampoco es recogida en todos los manuales de poética, lingüística y retórica modernos (p.e., no aparece en Morier 1961, Grupo μ 1970, Spang 1979, Dupriez 1985, Beristáin 1985, Albadalejo 1989, Mayoral 1994), ni en otros anteriores como Fontanier (1830). Tal vez el primer testimonio son los *Commentariorum rhetoricum...* de G.I. Vossio (cfr. Lausberg 1960: III, 334), como indica Tateo (1970), definiendo la figura como "conjunto de dos vocablos complementarios de significado semejante" (*apud* Mortara 1988:243); fenómeno que podrían ilustrar los textos siguientes:

1) Desecha entretenimientos
de *contento y regocijo*,
solo el eco busca y llama,
porque dobla sus gemidos (PS, 58)
2) Ayer le vimos *inexperto y nuevo*
en las cosas que ahora mide y trata (PS, 61)
3) Llenas van ya las *sendas y caminos*
de esta canalla inútil contra el monte (P, 75)
4) Almas dichosas que del mortal velo
libres y exentas, por el bien que obrastes
desde la baja tierra os levantastes (Q, 505)
5) Bien así semejaba cual se ofrece
entre líquidas perlas y entre rosas
la aurora que *despunta y amanece* (P, 91)
6) La inclinación, ¡oh fuerza del Destino!,
y de qué estrellas *consta y se compone* (P, 92)

Tal concepción -que atiende al menos a dos aspectos esenciales: el binarismo y la relación de sinonimia que establecen los elementos conformantes- no ha sido preservada en todos los tratados y diccionarios al uso. Así, sólo se conserva el primer aspecto (el binarismo) en las propuestas de autores como Marchese (1986: s.v. *ditología*) o Marcos (1989: s.v. *ditología*), para quienes, sin embargo, debe intervenir otro factor: la unión coordinativa mediante conjunción ("Pareja de elementos normalmente unidos por la conjunción *y*", Marchese 1986).

Si bien es verdad, Marcos (1989) señala una segunda acepción de *ditología* que sí abarca los dos fenómenos (binarismo y sinonimia): "Realce significativo logrado con la coordinación de dos sinónimos", aunque pone énfasis en un aspecto semántico-estilístico que, además de impreciso, no parece ser definidor de la *ditología* propiamente dicha ("realce significativo").

1.1. El segundo aspecto (la conjunción de signos semánticamente semejantes) podría estar representado por la propia figura de la *sinonimia*, como fenómeno general, o por alguna de sus variantes discursivas, cual la *diálage* , definible como la seriación de sinónimos en uno de los miembros de la *congeries, acumulación* o *sinatroismo* (Mortara 1988:247, Marcos 1989: s.v. *diálage*), teniendo en cuenta que cualquiera de ellas puede manifestarse a través del esquema más simple, el binario.

Aun así, la confusión entre estas últimas es frecuente, como a veces se pone de manifiesto en la nómina de ejemplos que se aducen para ilustrar las definiciones respectivas; v.gr.: "¡Dichoso aquel que vive como fuente,/ *manso, tranquilo y de turbarse ajeno*!", Lope de Vega [diálage] - "Y así en el mundo ha dejado/ *opinión,*

fama y renombre", Guillén de Castro [sinonimia] (ejemplos de Marchese 1986: s.v. *diálage*, *sinonimia*).

No menor confusión se produce respecto de la llamada *endíadis*, ćomo muestran definiciones como la de Raimondo (1988: s.v. *dítologia*): "pareja de elementos en paralelismo, uno como sinónimo (en este caso lo mismo que *endíadis*) o glosa del otro: *rotos y quebrantados*, <la reencarnación o metempsicosis>". Así mismo, Marchese (1986: s.v. *endíadis*) llega a emparentar dichos fenómenos: "construcción análoga puede considerarse (...) una bimembración en la que los dos términos sean semánticamente afines o se completen recíprocamente", aunque su ejemplo ("Ilustre y hermosísima María", Garcilaso) no es muy ilustrativo. Lo mismo hace Nash (1989: s.v. *hendiadys*) en la primera acepción: "This figure conjoins two nouns or adjectives of similar or contingent meaning").

No obstante, la *endíadis*, en su sentido propio, sí comparte una de las características que suele presentar la *ditología* (§ 3.1): la relación coordinante mediante conjunción copulativa (Marouzeau 1951:s.v. *hendiadyin,* Lázaro 1953:s.v. *hendíadis*, Morier 1961:s.v. *hendiadyn*, Preminger 1965:s.v. *hendiadys*, Dupriez 1985:s.v. *hendiadyn*, Beristáin 1985:s.v. *endíadis*, Marchese 1986:s.v. *endíadis*, Marcos 1989:s.v.*hendíadis*, Nash 1989: s.v. *hendiadys*, Ayuso 1990:s.v. *endíadis*)... La *endíadis* es, formalmente, una estructura coordinada copulativa de elementos de igual función y jerarquía (x *y* x) que se emplea en lugar de un sintagma compuesto de dos elementos relacionados por subordinación -i.e., de distinta función y jerarquía-; p.e. nombre + adjetivo).

1.2. El concepto de *ditología* está aún más alejado de la teoría vossiana en autores como Marouzeau (1951:s.v. *ditto*) o Lázaro (1953: s.v. *ditología*), quienes reservan dicho término para un redoble accidental del tipo *cararabinero* [escrit., *ditografía*]. Según Lázaro, también para dobletes: *san-santo* [*dit. sintáctica*].

Incluso hay quien lo identifica con la *haplografía* (Mounin 1979).

1.3. En la medida en que, desde el punto de vista etimológico, *ditología* podría referirse a cualquier apareamiento, se produzca o no parentesco semántico, creemos conveniente (aunque sea redundante, de seguir la definición de Tateo (1970) inspirada en Vossio) apellidar la figura como *ditología sinonímica*, que no hace referencia a otra cosa que a la tradicional pareja de sinónimos o "sinonimia geminadora" (Lausberg 1960:§655), entre cuyas variedades cabría situar la "ditología fosilizada", representada por los binomios fraseológicos *a imagen y semejanza, sin causa ni razón, daños y perjuicios*, etc.

1.4. Definida la *ditología* como una manifestación de la *sinonimia*, parece acertado estudiarla entre las figuras de *amplificación*, asociada estrechamente a las figuras de *repetición* (Frédéric 1985:188-196), más concretamente a las formas de repetición o "igualdad relajada en todo el cuerpo fonético" (Lausberg 1960:§649-656).

1.5. Dadas las dificultades que entraña la propia definición de *sinonimia* en el ámbito lingüístico, parece conveniente indicar que, en la mayor parte de los textos, debería hablarse también de relajación en la igualdad significativa, pues no se trata de sinónimos absolutos o permanentes en el sistema, sino más bien contextuales o

eventuales:

7) De Turia el cisne más famoso hoy canta
y no para acabar la dulce vida
que en sus divinas obras escondida
a los *tiempos y edades* se adelanta (PS, 50)

8) Luego que de *la cuna y las mantillas*
sacó Dios tu niñez, diste señales
que Dios para ser suya te guardaba (PS, 54)

9) En propio *toledano y buen* romance
les dio los buenos días cortésmente (VP, 106)

10) Sombra y amor me ofreces,
y aunque en fe de ello aquesta humilde hiedra,
al paso que tú creces,
en *esperanzas y verdores* medra (PS, 60)

No obstante, el hecho de que exista plena conciencia por parte del poeta en el empleo de la *ditología* como artilugio retórico es un aval de que los signos conjuntados funcionan textualmente como sinónimos y así parece que deben ser interpretados por el lector: no sólamente se repiten binomios compuestos de los mismos vocablos (incluso en el mismo orden distributivo), sino que numerosas parejas son habituales en la lengua de un poeta o en la de una generación de escritores, cuando no podrían constituir un tipo de constante del código literario general.

Así, en la lengua poética de Cervantes, podrían considerarse sinónimos habituales las series *fama-renombre-gloria-honor, hado-fortuna-suerte-sino, senda-camino-paso, seguro-cierto, blando-suave, oculto-secreto, libre-exento, contento-regocijo-alegría-gusto-fiesta, término-tasa-fin, victoria-triunfo-lauro, rigor-aspereza-violencia-furia, lazo-red, valor-brío*, etc.

1.6. En virtud de la mayor o menor afinidad semántica existente entre los signos relacionados, podría pensarse que con su reunión en un binomio se consigue un reforzamiento significativo (Mayoral 1994:258), pero lo más normal es que la *ditología sinonímica* no represente otra cosa que un artifico retórico con mero valor ornamental (como de la *sinonimia* pensaba Jiménez Patón 1604:288), de ripio, una forma de expresar el poeta su destreza en el ejercicio de los tópicos; lo cual podría justificar de algún modo su notable presencia en la literatura de los siglos de oro.

La no total identidad sémica acaso constituya una razón del empleo de un sinónimo para añadir precisión al otro (posible forma de *correctio*) o para explicarlo si aquél es oscuro, raro o inusual (lo que podría llamarse "sinonimia glosada").

2. Nuestro estudio acerca de la pareja de sinónimos en Cervantes no es, en verdad, totalmente novedoso, ya que dicho fenómeno ha sido ya señalado por otros críticos especialmente a propósito del *Quijote* (Hatzfeld 1966, Rosenblat 1971), aunque nuestro corpus de ejemplos está extraído exclusivamente de algunas de sus obras en verso ("Poesías sueltas" [PS]) o de poemas incluidos en las novelas y obras dramáticas (*El viaje del Parnaso* [VP], *La Galatea* [G], *El Quijote* [Q], *La gitanilla* [LG]).

La ditología sinonímica es un artificio de larga tradición en la lengua literaria española -y de otras lenguas-(Politzer 1961), desde el medievo hasta la actualidad, aunque proliferó sobremanera en los siglos XVI y XVII, de modo especial en las corrientes poéticas imitadoras de los cánones de la Antigüedad clásica inaugurados por Aristóteles y Cicerón; mas es presumible que no haya escritor alguno que no fuera atraído en alguna ocasión por dicha tendencia y no haya compuesto siquiera un verso que contenga aun la más leve pareja de sinónimos.

Cervantes se halla -con justa razón- inmerso en esta tradición (junto a los más citados fr. Luis de León, fr. Antonio de Guevara o fr. Luis de Granada), ya que en toda su obra abundan, a veces hasta el hartazgo, series gemelas o múltiples de sinónimos.

3. La *ditología sinonímica* presenta en la obra versficada de Cervantes, entre otras, las siguientes particularidades (que responden a tendencias generales de toda su obra y su época):

3.1. La estructura más común en que se expresa la *ditología* es la de una construcción compuesta de dos sintagmas coordinados por *y* (o *ni*):

11) Entristeció a la tierra su verano,
secó su paraíso *fresco y tierno* (PS, 43)
12) Vi el formado escuadrón *roto y deshecho* (PS, 63)
13) y en voz que ni de *tierna ni suave*
tenía un solo adarme... (VP, 97)

Pero el modo de emparejamiento puede ser diverso: aparte de otros tipos de enlaces coordinantes, como el disyuntivo *o* (14-15), menudean las parejas de enlace sindético (16-17 y 27-32) e incluso la aposición o yuxtaposición sin pausa (18-19):

14) sin nunca haber teñido
en *turca o mora* sangre *espada o lanza* (G, 833)
15) Hacían de sus barbas firme aprisco
la almeja, el mejillón, pulpo y cangrejo,
cual le suelen hacer en *peña o risco* (VP, 99)
16) la fama de tu ingenio *único, solo*,
vaya del nuestro hasta el contrario polo (G, 894)
17) Tu crueldad me da a entender
que las sierras te engendraron,
o que los montes formaron
tu *duro, indomable* ser (G, 913)
18) Yo desde entonces hasta ahora llevo
por tan *extrañas desusadas* vías
su ingenio y sus escritos... (G, 896)
19) Lluevan y caigan las doradas flechas
del ciego dios, y con rigor insano
al triste corazón vengan derechas,
disparadas con *fiera airada* mano (G, 790)

Así pues, la coordinación con *y* no es -frente a lo que opinan otros estudiosos- un componente obligatorio de la *ditología*, aunque sí sea la configuración sintáctica más frecuente.

3.2. Los grupos coordinados son frecuentemente sintagmas de expansión mínima, reducidos al núcleo, cuya categoría léxica se corresponde con el sustantivo, el adjetivo o el verbo (raramente el adverbio):

20) a *despecho y pesar* del importuno
ambicioso deseo, les dio asiento
en el *sitio y lugar* más oportuno (VP, 89)
21) La virtud es un manto con que *tapa*
y cubre su incidencia la estrecheza,
que *exenta y libre* de la envidia escapa (VP, 91)
22) No me causa alguna pena
no *quererme o* no *estimarme*;
que yo pienso fabricarme
mi *suerte y ventura* buena (LG, 42)
23) Reposa aquí Dulcinea;
y aunque de carnes rolliza,
la volvió en *polvo y ceniza*
la muerte *espantable y fea* (Q, 571)

3.3. En algunas ocasiones, uno de los términos requiere la modificación de un signo negativo para funcionar como sinónimo del otro, por lo que el sintagma aparece algo más desarrollado:

24) Vayan,pues los leyentes con letura,
cual dice el vulgo *mal limado y bronco*,
que yo soy un poeta de esta hechura (VP, 73)
25) es uno que valdrá por mil soldados
cuando a la *extraña y nunca vista* empresa
fueron los escogidos y llamados (VP, 77)
26) aunque solo se espera
de mi *infelice hado y desventura*
que no acabe mi mal la sepultura (G, 779)

Con el incremento de modificaciones, se llega a que los elementos ya no sean unidades léxicas, sino sintagmas expandidos o, incluso, frases y oraciones. Curiosamente, estas últimas suelen relacionarse asindéticamente; por el contrario, cuando se trata de palabras o sintagmas escasamente expandidos, se prefiere la coordinación con *y* (ejs. 1-13 y 20-26):

27) *invicto vencedor, jamás vencido* ((Q, 307)
28) Llega *el felice punto*, llega *el día* (PS, 60)
29) privado *humilde, de ambición desnudo* (PS, 62)
30) Preguntóme Mercurio: "¿No conoces quién es *este gallardo, este brioso*?" (VP, 95)
31) *Estas quimeras, estas invenciones*
tuyas te han de salir al rostro un día (VP, 97)
32) *Poco te cansa, poco te importuna*
esta mortal bajeza que dejaste (G, 889)

3.4. El número de unidades que pueden formar la serie sinonímica es, en principio, ilimitado, pero el esquema de la *ditología* -el más frecuentado a lo largo de la historia literaria- es el binomio. En el límite de esta figura se hallan otras variedades de la *sinonimia*, como la *acumulación coordinante* o *congeries*, especialmente en la modalidad de *enumeratio* (acumulación en contacto) -*diálage*, para algunos (Mortara 1988:247, Marcos 1989).

No obstante, es muy del gusto de Cervantes la construcción de series coordinativas ternarias y aún más largas:

33) pues no hallaréis *camino, senda o paso*
de reducirme al ser que ya he perdido (G, 856)
34) *¿Qué modos, qué caminos o qué vías*
de alabar buscaré para que el nombre
viva mil siglos de aquel gran Matías (G, 899)
35) ...una cueva
profunda, lóbrega, oscura,
aquí mojada, allí seca,
propio albergue de *la noche*,
del horror y las tinieblas (PS, 55)
36) Nunca pongo los pies por do camina
la mentira, la fraude y el engaño (VP, 91)
37) no veo calabaza, o luenga, o corta,
que no imagine que es algún poeta
que allí *se estrecha, encubre, encoge, acorta* (VP, 101)
38) ni la inconstante rueda presurosa
de la falsa *fortuna, suerte o hado,*
signo, ventura, estrella ni otra cosa (PS, 61)
39) ¡Oh dulce Gelasia, *esquiva,*
zahareña, dura, altiva! (G, 883)
40) *¿Qué título, qué honor, qué palma o lauro*
se le debe a Juan Sanz...? (G, 896)
41) ¡Oh tú, *gloria y honor* de cuantos visten
las túnicas de acero y de diamante,
luz y farol, sendero, norte y guía
de aquellos que, dejando el torpe sueño
y las ociosas plumas, se acomodan
a usar el ejercicio intolerable
de las sangrientas y pesadas armas! (Q, 718)

3.5. Aunque la *ditología sinonímica* constituye normalmente una clase de *geminatio* de términos en contacto, lo cierto es que a veces aparecen distanciados por un elemento ajeno a la construcción que se ha interpolado, conformando así un tipo de coordinación hiperbática (García-Page 1994):

42) *Valor* mostramos al principio *y brío* (PS, 63)
43) Y él, por *ocultas* vías *y secretas*,
se agazapó debajo del navío (VP, 98)
44) ni aquella que a *furor* movió *y despecho*
contra Troya los griegos corazones (G, 830)
45) con su *florido* ingenio *y excelente* (G, 896)

46) *Atónito* quedé *y embelesado*,
como estatua sin voz de piedra dura,
cuando de Galatea el extramado
donaire vi, *la gracia y hermosura* (G, 742)

47) Pues cuanto tu gracia extraña
promete, alegra y concierta,
tanto *turba y desconcierta*
mi desdicha *y enmaraña* (G, 769)

Este fenómeno de aparente ruptura de la construcción coordinativa puede ocurrir, igualmente, cuando la serie está compuesta de tres o más miembros (46-47).

BIBLIOGRAFÍA

Albadalejo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

Ayuso, M.V. y otros (1990). *Diccionario de términos literarios*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Dupriez, B. (1985). *Gradus. Les procédés littéraires*. París: Union Générale d'Éditions.

Fontanier, P. (1830). *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1969.

Frédéric, M. (1985). *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

García-Page, M. (1994). "Un tipo de coordinación hiperbática en la lengua literaria del siglo de oro". En *Actas del Congreso Internacional sobre la Recepción de las Artes Clásicas en el siglo XVI*. Cáceres: Univ. Extremadura (nov. 1994), e.p.

Grupo μ (1970). *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

Hatzfeld, H. (1966). *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. Madrid: CSIC. Anejo LXXXIII de *RFE*, 1972.

Jiménez Patón, B. (1604). *Eloquencia española en arte*. En *La retórica en España*, H. Casas (comp.), 217 ss. Madrid: Editora Nacional, 1980.

Lausberg, H. (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966-67. 3 vols.

Lázaro, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, ^{3}1984.

Marcos, F. (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Univ. Extremadura.

Marchese, A.-Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Marouzeau, J. (1951). *Lexique de la terminologie linguistique*. París: Lib. orientaliste Paul Geuthner, 1969 . 3ª ed.

Mayoral, J.A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

Morier, H. (1961). *Dictionaire de Poétique et de Rhétorique*. París: PUF, 1981. 3ª ed. aum.

Mortara, B. (1988). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.

Mounin, G. (1979). *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Labor.

Nash, W. (1989). *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Oxforf UK-Cambridge USA: Blackwell Publishers.

Politzer, R.L. (1961). "Synonymic Repetition in Late Latin and Romance". *Lg* 37, 484-487.

Preminger, A.-T.V. Brogan (eds., 1965). *New Princeton Encyclopedia of Poetry and*

Poetics. Londres: Macmillan Reference Books, 1993.
Raimondo Cardona, G. (1988). *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Ariel, 1991.
Rosenblat, Á. (1971). *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos.
Spang, K. (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA, 1984.
Tateo, F. (1970). "Dittologia". En *Enciclopedia Dantesca*, II: 521-522. Roma: Istituto del'Enciclopedia Italiana.

ALGUNOS APUNTES COMPARATIVOS ENTRE EL *ARS POETICA* DE HORACIO Y LA INTERPRETACIÓN DE LOS POETAS EN LA *INSTITUTIO ORATORIA* DE QUINTILIANO

SUSANA GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La *Epístola a los Pisones* de Horacio -citada por Quintiliano como *Ars poetica*- escrita entre el 23 y el 13 a. C. y compuesta de 476 versos, constituye una de las aportaciones más interesantes a la formación Teoría de la Literatura. En ella, Horacio da los consejos necesarios para el oficio del escritor, y se inserta en la disciplina conocida desde la antigüedad como gramática, y más exactamente en una parte de ella llamada *poetarum enarratio* (Murphy, 1986: 41-42).

Dentro de esta segunda división, el texto horaciano -aparentemente disperso y sin un orden establecido- comprende no sólo el comentario de textos literarios ya escritos (la crítica), sino también las bases para la construcción de los textos futuros (Hor., v. 267). Horacio de este modo hace una reflexión sobre la literatura que existe en su momento, pero en la medida en que es un texto preceptivo, que ofrece consejos, hace que se esté configurando un texto que todavía no existe (Murphy, 1986: 44). Se establece un modelo de construcción literaria: qué es y cómo debe ser la obra literaria. De aquí que el texto horaciano posea una proyección práctica y pragmática inmediata.

El contenido de la *Epístola*, ámpliamente analizado desde los diversos campos de conocimiento que abarcan la Teoría y Crítica literarias (Brink, 1971; García Berrio, 1977 y 1980, donde se puede hallar un completo análisis de la *Epístola* con exhaustividad en la recopilación bibliográfica), ha sido estudiado a través de la tópica, sistematizada por el profesor García Berrio en tópica horaciana mayor -en la que se incluye el sistema de las tres dualidades-, y tópica horaciana menor, donde se analiza la cuestión de los géneros literarios y su adecuación al metro; el tratado de *emendatione*, por el que la obra no debe ser publicada sino después de la espera, la lectura, la corrección y la reflexión; la coherencia del poema; la crítica a los poetas pseudofuriosos, y el estudio del decoro (García Berrio y Hernández, 1988: 17-19).

Esta obra pertenece como anteriormente señalamos a la tradición gramatical, en la que la *Institutio Oratoria* de Quintiliano aporta semejantes reflexiones a las de Horacio en cuestiones gramaticales, aunque pertenece a la tradición retórica.

La *grammatica* o 'enseñanza de las letras' es para Quintiliano -siguiendo la teoría ciceroniana- el arte de leer y de escribir, y está dividida en dos partes: *recte loquendi scientia* ó ciencia de hablar correctamente y *poetarum enarratio* ó interpretación de los poetas (Quint. I, 4, 2). Quintiliano entiende la gramática como una de las bases en la educación del orador. Para el rétor hispano-romano la gramática es la primera de las artes liberales (Quint. I, 4, 1) y consiste tanto en la enseñanza del idioma como en la lectura y comentario de los poetas (Lausberg, 1990, I: 73).

Quintiliano afirma la utilidad de la gramática cuando señala que debe adquirla el niño por ser necesaria para su formación y que no debe abandonarla en su vejez:

necessaria pueris, iucunda senibus, dulcis secretorum comes, et quae vel sola in omni studiorum genere plus habeat operis quam ostentationis (Quint. I, 4, 5). La *poetarum enarratio* (I, 4, 2) o *enarratio auctorum* (I, 9, 1) o *lectio* (I, 8, 5; X, 1, 27) descifra los materiales ya existentes. La explicación de los poetas supone leer correctamente y su estudio se basa en el análisis tanto del contenido de las obras como en la utilización de las palabras: *Nec poetas legisse satis est: excutiendum omne scriptorum genus, non propter historias modo, sed uerba, quae frequenter ius auctoribus sumunt* (I, 4, 4).

Quintiliano considera que es tan útil la gramática (literatura) griega como latina, aunque recomienda empezar por la griega. Aconseja empezar por el estudio de Homero y de Virgilio, no sólo por la utilización que hacen del verso heroico, sino también porque en sus obras se puede aprender el alma de las materias y las ideas nobles. Las tragedias son provechosas así como las comedias si no dañan las costumbres.

También aconseja el acercamiento a los líricos (haciendo una selección de autores y partes) y a los poetas latinos, en los que suele destacar el *ingenium* sobre el *ars*.

El maestro de gramática (*grammaticus*) debe enseñar al alumno a interpretar los poetas realizando diversos ejercicios: separar las partes del verso, ver sus partes y analizar de los piés empleados. Debe investigar ciertas palabras (bárbaras, impropias y aquellas compuestas contra las leyes del lenguaje) y estudiar las figuras y los tropos.

Sin embargo, y englobable dentro de la gramática en estrecha relación con la retórica, Quintiliano aconseja que el alumno parafrasee fábulas de Esopo y que posteriormente escriba aforismos (*sententiae*), componga ensayos morales (*chriae*), y describa caracteres (*ethologiae*). Estas actividades no sólo pertenecen al campo de composición retórica, sino que entran a formar parte de las técnicas de composición literaria, aunque la primera obtiene su material por la *inventio* y las segundas por *imitatio*.

En el libro X de las *Instituciones* Quintiliano emprende el análisis y comentario de diversos autores y géneros literarios, y aboga por un equilibrio que anteriormente había sido expuesto por Horacio en su *Epístola*. Ambos autores coinciden en señalar la importancia de elegir un tema adecuado a las fuerzas de cada uno. Sin embargo, mientras que Quintiliano lo ejemplifica en obras ya escritas, Horacio lo propone para textos futuros.

En dicho libro X de la *Institutio*, menos retórico y más cercano a una historia de la literatura, Quintiliano emprende la valoración de obras y condiciones estético-literarias de varios autores. Analiza la lectura, composición e imitación de diveros modelos literarios (Dolç, 1947). Entre ellos Quintiliano destaca a Homero por su modo de tratar las cosas grandes y expresar las sencillas; a Platón, a quien denomina divino; a Sófocles y a Eurípides entre los trágicos; y a Virgilio y al propio Horacio entre los poetas líricos. De todos ellos destaca su superioridad tanto por el contenido y utilidad de sus obras como por la expresión que las gobierna.

La obra de Quintiliano se aparta de la simple lectura y explicación de los poetas cuando propone que el alumno realice ejercicios de composición basándose en la

autoridad de los materiales existentes, porque estos ofrecen al alumno la base para la imitación. Se trata de un ejercicio de comprensión más que de creación y es parte de la formación del orador.

Podemos concluir esta breve exposición apuntando que tanto Horacio como Quintiliano, a pesar de las diferencias apuntadas, coinciden en señalar la importancia de la preparación del escritor, aunque en Horacio sea un fin en sí mismo y de carácter preceptivo, y en Quintiliano se muestre como parte de la educación del orador, insistiendo en los ejemplares existentes.

Ambos autores indican la necesidad de nivelar las fuerzas personales en la imitación; de seleccionar y utilizar oportunamente los textos ya escritos; de estudiar la medida y equilibrio del verso y de aprovechar convenientemente las palabras, cuestiones que colocan a los dos autores entre los más destacados dentro de la tradición gramatical latina que será posteriormente utilizada por los gramáticos medievales (Murphy, 1986: 145 y ss).

BIBLIOGRAFÍA

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

Brink, C. O.: *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

Dolç, M: *Libro X de la Institutio Oratoria*, Madrid, C.S.I.C., 1974.

García Berrio, A.: *Formación de la Teoría Literaria moderna,1. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.

García Berrio, A.: *Formación de la Teoría Literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

García Berrio, A. y Hernández, Mª T.: *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

Horacio Q.: *Ars poetica*, C.O. Brink (ed), cit., pp.: 51-73. (Trad. esp.: *Epístola a los Pisones*, ed. de A. González, Madrid, Taurus, 1987)

Lausberg, H.: *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1990, vols. I y II.

Murphy, J.: *La retórica en la Edad Media*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Quintiliano, M. F.: *Institution Oratoire*, ed. de J. Cousin, París, Les Belles Lettres, 7 vols., 1975-1980.

RETÓRICA E HIPERTEXTO: HACIA LA DIDÁCTICA DEL SIGLO XXI

JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1.- Hemos utilizado dos tipos de material para este trabajo, dado el contenido del mismo: por un lado el libro en su formato tradicional, y por otro dos hipertextos[1].

Es conocido que durante todo el siglo XX se ha puesto mucho interés en la reactivación e interpretación de la doctrina recibida de la "Rhetorica recepta"[2], y en su conexión con el análisis textual y con la perspectiva lingüística de explicación literaria, dentro de la propuesta de la Retórica general realizada por García Berrio[3]. Es dentro de este ámbito de estudio en el que enmarcamos este acercamiento al hipertexto, puesto que consideramos que desde él mismo se pueden dar muchas soluciones a los distintos aspectos teóricos que plantea, ya sea en la propia construcción textual, en la difuminación de la figura del autor y del receptor, y en la pérdida de los propios límites del hipertexto. La afirmación de la no linealidad, de la desaparición de principio y final de texto, hace que el propio sentido textual de las nuevas construcciones hipertextuales planteen nuevos problemas.

2.- Hipertexto es una noción de los años sesenta, cuya expresión fue acuñada por Theodor H. Nelson, quien en su propia definición explica: "Con *hipertexto* me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario"[4]. Es por lo tanto "un tipo de texto electrónico, una tecnología informática, radicalmente nueva y, al mismo tiempo, un modo de edición"[5]. Se trata de una escritura no secuencial, multilineal, en que distintos enlaces, nodos y nexos forman redes, que, a su vez, pueden estar unidos a otras redes externas (locales o internacionales). El lector elige el tramo a seguir dentro de las distintas posibilidades que se le ofrecen y lee en una pantalla interactiva, eligiendo itinerarios diferentes en los bloques (fragmentos) de texto que están conectados entre sí.

Para Carlo Rovelli el hipertexto es una red que conecta mundos informáticos sobre la base de un libre acercamiento asociativo y no puede limitarse al texto escrito, sino que debe ser necesariamente la síntesis de toda forma moderna asumida de la información: texto, música, voz, imagen. Se anticipa una nueva definición de hipertexto como el medio

1. En el formato de libro tradicional; un libro de George P. Landow titulado *Hypertext: The Convergence of Contemporany Critical Theory and Tecnology*, y publicado en 1992 en Baltimore por la Johns Hopkins University Press, que ahora ha sido ya traducido al español por la editorial Paidós este mismo año: LANDOW, G. P., *Hipertexto: la convergencia de la teoria crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1995. En soporte hipertextual, hemos consultado el hipertexto de Carlo Rovelli titulado *I percorsi dell'ipertesto* (copyright: Iperlibri Synergon srl, 1994; 1ª ed. 1993, Coedición Synergon srl/Castelvecchi srl, Elettrolibri), un metahipertexto. Asimismo, un breve cuento hipertextual de Miguel Angel García titulado *Border line*.

2. ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 19.

3. GARCIA BERRIO, A., "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)", en: *Estudios de lingüística*, 2, 1984, pp.7-59, p. 32.

4. NELSON, Th. H., *Literary Machines*, Swarthmore, Pa., publicación propia, 1981. pp. 0-2.

5. LANDOW, G. P., *Hipertexto*, cit. p.15.

informativo que relaciona información tanto verbal como no verbal. Es su relación con Multimedia.

El hipertexto presenta tres formas diferenciadas: El resultado del proceso de acumulación de información; un texto tradicional (página tras página, con superposición hipertextual al hipertexto); o un proyecto final explícito del concepto hipertextual.

3.- Ante esta nueva manifestación cultural, consideramos que existen unas implicaciones entre Retórica e Hipertexto, teniendo en cuenta, por un lado, las operaciones retóricas, por otro, los diferentes elementos que componen el texto y el hecho retórico, que varían sustancialmente en el caso del hipertexto y el hecho del hipertexto, y, por último, por la materia con la que es construido y su forma de construcción. Para ello es necesario acudir a la sistematización producida por la teorización retórica, que abarca la totalidad del hecho retórico[6].

El hipertexto plantea algunas novedades; por su forma de construcción: pueden ser varios autores; se necesita un software (un soporte) para llevarlo a cabo; el elemento externo de creación y difusión del texto es distinto; la re-creación continuada (por otros autores, e incluso en diferentes momentos históricos) es posible; desaparece la linealidad del texto y es cambiada por una secuencialidad (o multilinealidad), con posibles saltos, sobre las distintas redes y nodos del mismo (y sus relaciones con otras redes). Además la base de construcción no sólo es lingüística, sino que también puede ser visual (y en contacto con Multimedia puede ser virtual) y es interactiva. Todo ello supone un cambio claro de perspectiva respecto al hipertexto.

Las nociones de *res* y *verba* como formantes del texto (discurso) retórico, adquieren una nueva dimensión para explicar la globalidad del hipertexto, así como su propia asociación a las distintas operaciones retóricas.

Los dos niveles (dispositivo y elocutivo) en que era organizado el texto retórico van a ser modificados por la continua intromisión de los otros niveles *(memoria, actio, inventio)*. Sus funciones se van a ver modificadas e interrelacionadas dinámicamente, en la propia activación del hipertexto. Ello está en estrecha relación con los efectos del material utilizado y de los avances técnicos, por un lado, y, por otro, en función de una posible modificación respecto a las características y finalidades del hipertexto. Asímismo, se produce un cambio sustancial de los distintos elementos de la comunicación hipertextual.

4.- El hipertexto, que ya viene siendo utilizado para la documentación, como banco de datos, en museos, guías, etc., también ha comenzado a utilizarse como medio didáctico destinado a la enseñanza. Creemos que puede ser importante ya que es una forma de conocimiento de una estructura en red. Por su eficacia y rapidez, puede representar cualquier fragmento al instante, en su contexto cultural, con sólo ir a los enlaces previstos. Como bien citan Carlo Rovelli y George P. Landow, hay muchos proyectos pioneros en hipertexto destinados a la didáctica. En todos ellos desde un clic en el ratón podemos acceder al lugar deseado y obtener su información, visualización, etc. en unos segundos. Es una forma de tener la biblioteca en casa, una información (en texto, voz, imagen y

6. ALBALADEJO, T., *Retórica,* cit. p. 43.

sonido) que puede manipularse, dando saltos en ella o incorporándola a las propias creaciones. Ya existen diccionarios, enciclopedias, catálogos y manuales técnicos en este nuevo formato. Todo ello puede ser aplicado como ayuda (y no como fin en sí mismo, creemos) a la enseñanza. Además, cabe la posibilidad de unirse a una red local o internacional. Desde un ordenador uno puede conectarse con bancos de datos que podrá utilizar al nivel de sus exigencias. Pero en la red no todo son ventajas. Se genera el problema de perderse dentro de la red, lo que Rovelli denomina "Problema de orientación hipertextual".

Carlo Rovelli ya destaca la difícil relación actual del hipertexto con la didáctica, por factores diversos. Uno de ellos es que el software (soporte) actual no está preparado para la enseñanza, aunque ha avanzado mucho en los últimos años; por otro lado, aún se ve la presencia del ordenador como un enemigo y no como un aliado para la enseñanza. Con su software interactivo los alumnos podrán realizar simulacros en los campos de estudio más diversos. Se crea, pues, un ambiente interactivo en el que el ordenador da la posibilidad de navegar por distintos nodos y enlaces de la red hipertextual, creando nuevas realidades (en algunos casos ficcionales o virtuales).

Algunos otros problemas se plantean también a la hora de pensar en la relación entre hipertexto y didáctica. La lectura secuencial, propia del hipertexto, necesita de un lector activo, que dirija esa lectura y que participe del hipertexto y en el hipertexto. Se añade que, aún, no hay materialidad, como la puede tener un libro, y en los entornos en los que se trabaja no existe una unificación de símbolos. Por ello es necesario un esfuerzo.

Así mismo parece que el hipertexto, su interacción, supondrá la necesidad de reconfigurar al lector; pero además, casi con seguridad, desarrollará en éste una mayor capacidad de relación. ¿Implicará un cambio de la capacidad de relación estructural? ¿Significará la pérdida de la capacidad de relacionar conceptualmente? Será difícil seguir las referencias del hipertexto e incluso escapar de las propuestas (en redes) frente al libro, y se pierden las referencias ocultas, ya que muchas de ellas estarán explícitadas a través de un enlace, haciendo un clic en un botón del ratón (o en la propia pantalla). En esa navegación se hacen evidentes las referencias, actualizando el contexto (manipulación) y las referencias individuales. Todo ello puede suponer el acercamiento de referentes que aparecerán intensionalizados virtualmente. Esto afecta a la experiencia de la lectura (y del estudio) y a la misma naturaleza de lo leído[7].

Por otro lado, como también señala George P. Landow, se desplazan los nexos entre profesor y estudiante, planteándose la necesidad de reelaborar la función y preparación de ellos y una renovación del sistema educativo (planes de estudio, formas de evaluación etc.).

5.- En conclusión, en la enseñanza se abren muchas posibilidades, donde el hipertexto puede ser de una gran utilidad como ayuda a la educación y no como fin en sí mismo. Respecto a su propia construcción y su función creemos que puede ser importante un acercamiento teórico desde postulados retóricos, para la aplicación de algunos modelos.

7. LANDOW, G. P. *Hipertexto*, cit., p. 17.

LA TÓPICA DEL *INTROITO*: FUNCIÓN TÉCNICA DEL PRÓLOGO DRAMÁTICO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

ANA GÓMEZ TORRES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las dramaturgias contemporáneas, conscientes de la necesidad de una participación activa de los espectadores en el ritual del teatro, han desarrollado, desde diferentes procedimientos, las técnicas encaminadas a convertir la ceremonia teatral en un espacio de diálogo con los destinatarios. Así, la antigua convención del prólogo, *introito* o loa del teatro clásico ha sido recuperada en nuestro siglo desde planteamientos experimentales que articulan nuevos contenidos, a partir de dramaturgias que persiguen la ruptura con la tradición aristotélica.

El prólogo teatral había desempeñado una función técnica de innegable importancia desde la época clásica. Griegos, latinos, autores de la Edad Media francesa, italianos del Renacimiento, jesuitas en los colegios, todos ellos recurrieron a la interpelación al público antes de iniciar las representaciones. Se trataba de un fenómeno sociológico que ponía de manifiesto los objetivos didácticos del teatro: había que advertir al destinatario del alcance de la lección propuesta, despertar el interés del auditorio y defender al autor y la comedia frente a la hostilidad del público[1].

Un personaje-puente que sirve de mediador entre el escenario y la sala toma la palabra y se dirige a los espectadores con una voz autónoma, metadramática, desligada de la acción de la obra. Este personaje, denominado *Prologus* en el teatro de Plauto y Terencio[2], adoptaba un tono de diálogo desafiante y crítico, llegando a insultar en ocasiones al público. En las piezas de Terencio era encarnado por un joven que se presentaba como "abogado" del autor, lo que indica el grado de resistencia de la sala y la consiguiente necesidad por parte de los dramaturgos de ganar la benevolencia y atención de los destinatarios. Aunque satírico y amargo, el monólogo era siempre jocoso, sembrado de juegos de palabras, repeticiones y aliteraciones.

En esa misma línea, los *Prologos* dramáticos italianos del XVI buscaron mover a la risa. En lugar de alabanzas al público, abundaban los vocablos escatológicos y provocativos. Los recuerdos del prólogo clásico se mezclaban con las burlas del carnaval y la subversión del orden que implica la risa. El breve parlamento del prologuista quería captar al auditorio por la vía irracional de la comicidad, consciente de la eficacia retórica del humor como parte de la construcción del discurso, tal y como lo había señalado Quintiliano en sus *Instituciones oratorias*: el hacer reír "es la cosa que más influye en los afectos (...). Tiene virtud para mudar las cosas más serias desvaneciendo no pocas veces el odio y la ira"[3]. Se trataba de una persuasiva *captatio*

1. *Vid.* J. L. Flecniakoska, "La *loa* comme source pour la connaissance des rapports troupe-public", en *Dramaturgie et societé*, París, C.N.R.S., 1968, pp. 111-116, y *La loa*, Madrid, S.G.E.L., 1975.

2. Plauto y Terencio lo llamaron *Prologus*, la Edad Media francesa *Praescentor* o *Protócolo*, los jesuitas *Interpres* o *Prologus* y los italianos *Prologo*.

3. M. F. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, I, Madrid, Hernando, 1887, lib. VI, cap. III, p. 330.

benevolentiae. En el siglo XVI, como observa Bajtín, resultaba imprescindible utilizar la risa "no oficial" para acercarse al pueblo, que desconfiaba de la seriedad y tendía a identificar la verdad libre con la risa, en una prolongación de la cultura carnavalesca popular de la Edad Media[4].

En España, toda representación teatral, desde los orígenes del género, iba tradicionalmente precedida por unos versos introductorios, que establecían un marco para el espectáculo, marco que, al mismo tiempo, quedaba desbordado desde los umbrales del juego escénico. Como observa Elam, el "marco" explicita el carácter ficcional de la representación. La artificiosidad del telón y del escenario resulta potenciada mediante la convención metadramática del prólogo, que produce la inmediata ruptura del marco, ya que el actor debe dejar en suspenso la acción y reconocer la presencia del público[5].

En las primeras obras del siglo XVI español estos prólogos se denominaron *introitos*[6]. Los prologuistas de Torres Naharro adoptaban una actitud insolente que iba desde la burla y la procacidad hasta el vituperio del público. Sólo a finales del siglo XVI pasarían estas fórmulas introductorias a designarse como *loas*.

El didactismo de estos prólogos pretendía instar a los espectadores a la comprensión del mensaje de modo racional, alertando su capacidad crítica para la acción. El público quedaba situado en una posición reflexiva que le permitiría aprehender el contenido moral o ideológico de la obra.

En el siglo XX el recurso técnico del prólogo dramático heredará esta dimensión didáctica y teórica, revistiéndose a menudo de una formulación metateatral. La eficacia didáctica del procedimiento será llevada a sus últimas consecuencias por el teatro épico de Bertolt Brecht, quien insistió en la necesidad de una total disociación entre los personajes dramáticos, los actores y la conciencia del público. Brecht rescata el empleo del prólogo teatral con el fin de impedir la identificación del espectador con el universo escénico, suscitando un efecto de distanciamiento que lo obliga a contemplar la trama como narración ofrecida a su estudio.

La ilusión del drama como acción absoluta, desligada de un yo -el dramaturgo- y de la realidad de los espectadores, se ve quebrantada con la alocución a la sala de un sujeto "épico" que reflexiona en torno al argumento. El "presentador" pertenece a una categoría narrativa que rompe el esquema teatral y cuestiona la naturaleza misma del género. Esta sustitución de la esencia de lo dramático por un confrontación épica entre un narrador -o prologuista- y el público convierte la obra en un proceso relatado y atenta de raíz contra la formulación clásica.

El teatro épico comparte con el teatro del Siglo de Oro español el procedimiento del prólogo como un recurso de distanciación. En 1936 Brecht desarrolló en el ensayo

4. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

5. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980, pp. 87-89.

6. El término *introito* procede de las formas litúrgicas. Designaba la parte inicial de la misa, donde se introducía el motivo de la festividad. El concepto se aplicó al teatro, debido a su naturaleza ritualizada. El *introito* dramático anticipa el asunto que la obra va a desarrollar y dirige la interpretación y el papel de los destinatarios.

Vergnügungstheater oder Lehrtheater sus ideas sobre lo que llamó *episches Theater*, que opuso a la dramaturgia aristotélica. Entre sus líneas teóricas, declaró la deuda de su didactismo con los misterios medievales, el teatro clásico español y el teatro de los jesuitas[7]. En 1939, en un conferencia pronunciada en Estocolmo, expresó cómo el efecto de distanciamiento y la técnica del *Verfremdung* habían alcanzado cotas de virtuosismo en nuestro teatro clásico[8]. Brecht admiró en el drama del Siglo de Oro español esos dos elementos que fueron los pilares de su teatro épico: el didactismo y el efecto de distanciación, que impulsaba al público a pensar crítica y racionalmente sobre el problema expuesto, a meditar más allá del final de la obra. Según Brecht, en la dramaturgia aristotélica el espectador era un receptor pasivo cuya implicación emocional le hacía identificarse con los personajes y participar de la experiencia dramática únicamente a través de los sentimientos. En el teatro épico, Brecht proponía, en 1930, despertar en el público su capacidad para la acción, obligarlo a tomar decisiones y a realizarlas, estudiar las escenas dramáticas desde fuera, como un objeto de investigación[9]. El espectador no quedará arrebatado por la sugestión -la ilusión-, sino que se verá confrontado a la acción, que se brinda a su reflexión crítica. Con esta finalidad, como autor y director de escena, Brecht puso en práctica la teoría del teatro épico con un riqueza casi ilimitada de recursos dramatúrgicos y escenográficos. Una de las soluciones que empleó con más frecuencia para distanciarse del carácter absoluto del drama tradicional y convertir el género teatral en épico-escénico fue la inserción de los prólogos, preludios o proyecciones de inscripciones, incluso epílogos, como en *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), donde plantea a los espectadores lo insatisfactorio del desenlace de la pieza, incitándolos a pensar por sí mismos en una mejor solución. Al igual que en los prólogos tradicionales, la obra se revela como representación ficticia, quedando al descubierto el proceso dramático. Como elemento autónomo del teatro épico, el prólogo relata y prepara la acción. Idéntica función desempeñan los textos intercalados mediante proyecciones, coros, *songs* e incluso voces -como las de los vendedores de periódicos- procedentes de la platea, que interrumpen y comentan la obra. La recuperación, desde nuevos contenidos, del antiguo recurso técnico del prólogo logra así una perfecta correspondencia formal con todos los planos de la dramaturgia brechtiana, convirtiéndose en uno de los principios constitutivos del género teatral contemporáneo.

7. B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1957, I, p. 72.

8. B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, III, p. 105.

9. *Cfr.* P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Destino, 1994, pp. 124-130.

LA ENUMERACIÓN COMO RECURSO DESCRIPTIVO EN *LOS SUEÑOS* DE QUEVEDO

BEATRIZ GONZÁLEZ LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cualquier aspecto del campo de la *elocutio* retórica en Quevedo ofrece enormes posibilidades de estudio. En concreto, la gran profusión de tropos y figuras de pensamiento y de dicción presentes en su obra brinda la posibilidad de profundizar en el empleo de algún recurso estilístico utilizado por este autor. Una figura poco estudiada en Quevedo y, sin embargo, muy frecuente en *Los Sueños* es la enumeración: procedimiento que debió de parecerle adecuado para organizar la materia artística con la que se enfrentaba y, al tiempo, acorde con el género satírico. No se pretende hacer un estudio de la totalidad de las enumeraciones presentes en la obra, ni establecer una posible visión diacrónica de su empleo en los diferentes *Sueños*; el objetivo básico es observar, a partir de un número limitado de textos[1], a) la relación entre el tratamiento que recibe esta figura en las descripciones de personajes y las consecuencias de dicha utilización y b) observar, asimismo, si el empleo de la enumeración tiene algo que ver con el modo de presentar y ordenar la realidad por parte de Quevedo.

Los personajes son descritos en *Los Sueños* fundamentalmente de dos modos: con una presentación detallada que ofrece bastante información sobre ellos; o bien, por medio de una descripción que presenta, con pequeños rasgos o "esbozos", algún aspecto inconexo representativo de la figura a la que se alude[2].

La descripción del primer tipo, minuciosa y desarrollada, es poco frecuente[3]. Se enumeran diferentes rasgos caracterizadores: vestimenta, físico, actuaciones o, a veces, cualidades morales. Los personajes se presentan de forma analítica, disgregados en diferentes partes del cuerpo o de su vestimenta. Aunque a veces, en este primer tipo de descripción, cada miembro de la enumeración se "ramifica" en estructuras paralelísticas o pluralidades bimembres y trimembres, que la hacen más compleja y le dan un ritmo

1. Citados por la edición de L., Arellano, QUEVEDO, Francisco de, *Los Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991. Se especifica, con abreviaturas, el *sueño* en que se encuentra la cita: *Sueño del Juicio Final* (*S.J*); *El Alguacil endemoniado* (*A*); *Sueño del Infierno* (*S.I*); *Mundo por de dentro* (*M.D.*) y *Sueño de la muerte* (*S.M*).

2. Señalo algunas obras en las que se abordan diferentes aspectos de la descripción de personajes en *Los Sueños:* ARTAL, Susana G., "Aspectos de la deshumanización del cuerpo humano en los «Sueños», en *Rilce*, Revista de Filología Hispánica, Universidad de Navarra, 9, 1, 1993, pp.9-19; BOCHET, Claude, "Traits saillants de l'expression figurée dans les *Sueños* de Quevedo", *Les Langues Néo-Latines (París) 181, 1967, pp.81-92;* CORBATTA, Jorgelina, "La fealdad de la figura humana en *Los Sueños* de Quevedo" en CVITANOVIC (ed.) *El Sueño y su representación en el barroco español*, Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1969, pp.155-165; FRENTZEL BEYME, S., "Ejemplaridad de la figura humana en *Los Sueños* de Quevedo" en CVITANOVIC (Ed.cit.) *El Sueño y su representación...* pp.142-155; IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesc*, Londres, Támesis, I, 1978; LEVISI, Margarita, "Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo" en *Comparative Literature*, vol.XX, nº3, 1968, pp.217-235; SEBOLD, Russell P., "Torres Villarroel, Quevedo y el Bosco" en *Insula*, año XV, Nº159, febrero 1960; SCHWARTZ LERNER, L., *Quevedo. Discurso y representación.* Pamplona, Univ. de Navarra, 1986; VERES D'OCON, Ernesto, "Notas sobre la enumeración descriptiva en Quevedo", en *Saitabi*, vol.VII, nº 31-32, 1949, pp.27-49.

3. Ejemplos de estas descripciones se encuentran en pp.105-106 *S.J.*-descripción majestuosa y estática de Dios-; en pp.139-143*M.D.* -licenciado Calabrés-; pp.297-298*M.D.* -un hombre rico-; pp.299-301 *M.D.* -la mujer hermosa-; p.327 *S.M.* -la muerte-; pp.373-375 *S.M.* -Dueña Quintañona- en pp.380-383 *S.M.* -Diego de Noche-. En todos, la descripción, más o menos detallada, tiene como fundamento de construcción procedimientos enumerativos.

más remansado, los rasgos que la componen se suceden sin interrupciones que obliguen a perder de vista cada parte nombrada anteriormente. Dentro de la sintaxis de la *compositio*, el estilo es en general suelto y fluido. Ejemplos de este tipo son:

La descripción del licenciado Calabrés, que apunta a una caracterización no sólo física sino también moral. Se presenta por medio de frases breves cuyos miembros principales (puños, camisa, rosario, zapato...) presentan fragmentariamente al hombre, convertido más bien en los elementos que lo caracterizan. Este procedimiento concentra la expresión en una sucesión de frases de gran eficacia descriptiva y desintegra totalmente a la persona, reduciéndola a la suma de rasgos seleccionados que revelen su caracterización moral:

-...Calabrés, clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemín, orillo por ceñidor y no muy apretado, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia, los ojos bajos y muy clavados en el suelo, (139-141*A*).

La enumeración descriptiva se resume, a modo de recapitulación o conclusión, en la frase final, también construida con enumeraciones:

Era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz. (143 *A*)

Este retrato responde a una presentación grotesca, plural y analítica de una figura que, deformada en múltiples aspectos, vuelve a construirse y recrearse por la síntesis recapituladora del autor. Se oscila, pues, entre una visión disgregadora y una totalizadora y sintética.

Algo similar sucede en la descripción de una mujer. Cada miembro de la enumeración de las partes de su cuerpo se ramifica en series de adjetivos, participios... que amplían las frases. La presentación "disgregada" y "desintegrada" del personaje produce cierta cosificación; los elementos heterogéneos descritos son tan fragmentados y autónomos que dan una idea de irrealidad. El cuerpo parece fraccionarse a medida que se presenta a los ojos del lector:

-Iba ella con artificioso descuido, escondiendo el rostro a los que ya la habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo; ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado descubría un tarazón de mejilla. Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes. El rostro era nieve y grana y rosas que se conservaban en amistad esparcidas por labios, cuello y mejillas; los dientes trasparentes; y las manos, (299-301 *M.D.*)

Como en el caso anterior, tras la disgregación se ofrece la síntesis totalizadora, la conclusión:

Quien no ama con todos sus sentidos una mujer hermosa, no estima a la naturaleza su mayor cuidado (301 *M.D.*)

Otro ejemplo de descripción desarrollada es el de la muerte, que comienza con una enumeración "torrencial"[4] de elementos yuxtapuestos alusivos a objetos simbólicos con los que se acompaña. Le siguen construcciones bimembres antitéticas que detallan

4. término que emplea Raimundo Lida para hablar de cómo Quevedo desencadena una enumeración para dejarse arrastrar por el discurso. Cfr. p.321 de "Para *La Hora de todos*", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Tomo I, Madrid, Castalia, 1966.

características físicas del personaje y lo presentan como complejo en su contradicción. Se intenta, quizás, recapitular con construcciones paralelísticas la presentación, un tanto caótica, de las primeras enumeraciones:

-En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y (327 *S.M.*)

El segundo tipo de descripción introduce figuras no muy elaboradas, con enumeración de rasgos sueltos seleccionados, referidos a aspectos resaltables del personaje[5]. Los ejemplos de este tipo ofrecen de modo rápido y fugaz una primera caracterización de un personaje que también desaparece de ese modo, bruscamente. Este procedimiento es acorde con el carácter onírico de la obra y está en consonancia con la propia técnica acumulativa de la sátira y su objetivo de degradación[6]. En *Los Sueños,* numerosas escenas yuxtapuestas e intercambiables se suceden dando sensación de dinamismo, impresión reforzada por la presentación rápida de personajes, esbozados tan sólo en rasgos que se enumeran (con un estilo suelto que encadena elementos de modo sencillo) y dejan paso a su actuación o diálogo. Esto permite ofrecer una visión rápida, grotesca y superficial de la "humanidad" tratada en *Los Sueños*. Los personajes carecen de la profundidad que aportaría una descripción minuciosa y, por tanto, más reflexiva. Se da cabida a una imaginación desbordante y a un retrato más completo de la realidad, al presentarse muchos más personajes sin profundizar en sus caracteres. Entre estas descripciones "esbozadas" hay que destacar las de los diablos, en las que se eligen rasgos aislados de su físico y luego se presentan actuando[7]:

-...y salió a responder un diablo zambo, con espolones y grietas, lleno de sabañones y dijo: (190 *S.I.*)

Una descripción similar es la de los sastres[8]:

-Entró el primero un negro, chiquito, rubio de mal pelo; dio un salto en viéndose allá y dijo: (183 *S.I.*)

La presentación de Fray Jarro no llega a ese esquematismo, pero se manifiesta también de modo selectivo y fragmentado. Su descripción, caricaturesca, merece compararse con las composiciones de Arcimboldo[9]. La muestra parcial del cuerpo del personaje descrito produce una total cosificación[10]:

-Dijo fray Jarro, con una vendimia por ojos, escupiendo racimos y oliendo a lagares, hechas las manos dos

5. Destaca Lía Schwartz Lerner, en pp.253-254 de la ed. citada, la importancia y originalidad de este último tipo de retratos.

6. Como indica Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la sátira*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, p.94, la tendencia al amontonamiento y al caos mantiene un poco el significado primitivo de sátira (revoltijo, mezcla).

7. Estos personajes, tan frecuentes en la obra, sólo se describen en el *S.I.*; "un diablo de marca mayor, corcovado..." (184 *S.I.*);"dijo un diablo lleno de cazcarrias, romo..." (187 *S.I.*); "los diablos (...) sin pelo de barba y arrugados" (221 *S.I.*)

8. Cfr. también:"Uno de los sastres, pequeño de cuerpo..."(102 *S.J.*)

9. La asociación de la obra de Quevedo con la de algunos pintores ha sido señalada, entre otros, por Frentzel Beyme en "ejemplaridad de la figura humana en los *Sueños* de Quevedo" ed. citada, pp. 148-149 y Margarita Levisi, p.223 ed. citada.

10. Cfr. también para este segundo tipo de retratos: "Fuese y púsoseme..." (361 *S.M.*); "...llegó a mí con la mayor prisa que se ha visto..." (387 *S.M.*); y la descripción de las viejas en *S.I.* p.207 "Muchas han venido... ni muela"

piezgos y la nariz espita, la habla remostada, con un tonillo de lo caro: (398 *S.M.*)

También aparecen descritas, con pocos rasgos y de modo rápido, realidades alegóricas o abstractas. En este ejemplo se enumeran por medio de pluralidades o construcciones bimembres que las definen y presentan simétricamente[11]:

-A la puerta estaba la Justicia de Dios espantosa, y en la segunda entrada el Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata e ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega y la Inobediencia bestial y desbocada. Estaba la Blasfemia insolente y tirana, llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas (251-252 *S.I.*)

Otros procedimientos enumerativos no presentan bosquejados varios rasgos de los personajes sino sólo uno representativo; responden al deseo de "disociación" de la realidad, y con ella del cuerpo humano, apuntado en ejemplos anteriores. Así sucede en el tratamiento grotesco y desrealizado de la falta de unión entre el cuerpo y sus partes el día del Juicio Final, en donde la enumeración del comportamiento de los personajes (en construcciones bimembres y ramificadas) provoca sensación de dinamismo y caos[12]:

...fue de ver cómo los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos, por no llevar al tribunal testigos contra sí; los maldicientes las lenguas; los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos.(...) gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban (...) Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes que se habían calzado las almas al revés y tenían los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha. (96-97 *S.J.*)

Un ejemplo inverso es la "construcción" de un personaje a partir de la unión de diferentes partes de su cuerpo, que parecen enumerarse para componer una totalidad:

-...andaba danzando por todo el garrofón, y poco a poco se fueron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y desta se fue componiendo un brazo, y un muslo, y una pierna, y al fin se cosió y enderezó un hombre entero.(346 *S.M.*)

Otras enumeraciones permiten clasificar a los personajes por sus profesiones[13] o clases sociales según su modo de vestir o los objetos con los que se representan. Se "caracterizan" en grupo de acuerdo con su profesión, y no por su físico[14]. Así, hablando de los poetas se alude a las figuras estilísticas que utilizan, se materializa, de ese modo, una realidad abstracta de la que se valen y se concluye diciendo qué tipo de hombres son[15]:

-¡pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal (...) el nombre es de cristianos, las almas de herejes, los pensamientos de alarbes y las palabras de

11. Cfr.: "Síguense los chismosos..." (326 *S.M.*); "Estaba la Envidia..." (333 *S.M.*)

12. Cfr.: "vi a los que habían sido soldados y capitanes levantarse..." (94 *S.J.*); "se iban dejando en el camino unos el pellejo, otros los brazos,..." (173 *S.I.*)

13. A veces hay una lista de oficios o profesiones que tiene como función nombrar tan sólo a los personajes (recuérdese la importancia de la sátira de oficios). Cfr. "no hace caso de las de los pasteleros, roperos..." (395 *S.M.*); "Iba tras ella gran chusma de traperos, mesoneros..." (395 *S.M.*)

14. Cfr.:"...veo dos hombres dando voces..." (197-198 *S.I.*); "vi (...) los barberos atados y las manos sueltas..." (212 *S.I.*)

15. En otros ejemplos la enumeración informa sobre los instrumentos de que se valen determinadas profesiones. El efecto de superabundancia y amontonamiento (acorde con el intento de caracterización perseguido) produce cierto extrañamiento: "andaban llenos de hornos y crisoles.... (237-238 *S.I.*); "venía gran chusma y caterva de boticarios con..." (314 *S.M.*); "Luego se seguían los cirujanos..." (321 *S.M.*)

gentiles. (231 *S.I*)

Por último, hay enumeraciones que definen una realidad previamente nombrada y la matizan completando su significado[16], o a la inversa :

-Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono y a los lados muchas muertes. Estaba la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insignias. (336 *S.M.*)

-...en esta parte están recogidos los bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobraban en el mundo, y que están aquí retirados (191 *S.I.)*

Quevedo aprovecha de modo original y diverso la enumeración, como figura adecuada para su obra satírica. En ocasiones presenta una materialidad única o global de modo disgregado (así se analizan los diferentes componentes que la integran), otras veces es como una introducción que desemboca en una conclusión o definición totalizadora. La enumeración se ajusta a la fluidez sintáctica del estilo suelto, que se erige en la *compositio* dominante cuando aparece dicha figura. La enumeración en Quevedo es un procedimiento retórico al servicio de una visión compleja, de un desbordamiento conceptual e imaginativo que difícilmente se podría contener en una solución unívoca.

16. Cfr. también: "Tras ellos venía la Locura..." (103-104 *S.J.*); "todos lo son de sí mismos: algunos... " (152 *A*); "Los jueces son nuestros faisanes,..." (161-162 *A*); "dijeron que eran los hipócritas, gente..." (177 *S.I.*); "Comencéme a lamentar de las cosas..." (182-183 *S.I.*); "Hay plaga de letrados..." (353 *S.M.*)

EL ESPAÑOL COLOQUIAL EN LOS TEXTOS PUBLICITARIOS

MARÍA DOLORES GORDÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
STEFAN RUHSTALLER
UNIVERSIDAD DE HUELVA

A todos nos ha llamado la atención alguna vez el hecho de que en los anuncios publicitarios de la televisión, de la prensa escrita o de las vallas callejeras aparezcan con cierta frecuencia expresiones que no son de uso general en la lengua: nos referimos a expresiones características de determinados sociolectos, como del argot de los jóvenes; expresiones de lenguajes profesionales, presentes en forma de tecnicismos[1]; de ciertos estilos, como el coloquial, patente en forma de interjecciones, léxico y rasgos sintácticos; más raramente, encontramos rasgos dialectales, e incluso palabras y aun secuencias enteras en lenguas extranjeras. Un determinado tipo de elementos lingüísticos marcados prolifera especialmente en los anuncios con los que los medios de comunicación nos bombardean diariamente: los que se inscriben en el ámbito del español coloquial y en el lenguaje espontáneo principalmente de los jóvenes.

Las formas coloquiales aparecen en dos tipos distintos de anuncios. El primero es el de los que se basan en escenificaciones, en la creación de un mundo ficticio en el que aparecen personajes con los que pueda identificarse el público o segmentos determinados de él. La frecuencia con que aparecen tales marcas se debe sin duda a que la mayor parte de los diálogos discurren en situaciones informales, entre personas que constituyen un grupo social que se conoce (una familia, una pareja, una pandilla...); el tema de conversación (los efectos beneficiosos del producto) también se suele presentar como asunto agradable sobre el que se puede charlar distendidamente. Esta ficcionalización o escenificación del mensaje tiene el efecto de involucrar al público —en principio condenado al papel pasivo de receptor— en la comunicación, de hacer el mensaje más atractivo y de distraer la conciencia del receptor acerca de la intención persuasiva del mensaje y así atenuar la actitud crítica. El segundo tipo de anuncio carece de tal nivel de ficción, y los coloquialismos desempeñan un papel algo distinto, según veremos.

Empecemos por el primer tipo, el de los mensajes escenificados[2]. En estos anuncios aparecen diversos personajes de una trama argumental que gira en torno al producto promocionado y sus cualidades. Estos personajes naturalmente son estereotipos que encarnan los rasgos definitorios de los grupos sociales. Ahora bien, el creador del mensaje publicitario adecúa la forma del texto al perfil del grupo de receptores reales que más probablemente puedan ser persuadidos para la compra del producto, a saber, lo dispone de la manera

1. Acerca de este fenómeno véase S. Ruhstaller, "Lenguaje específico y género de texto. El tecnicismo como recurso lingüístico en el texto publicitario", en *Iberoromania*, 42,2 (1995), pp. 115-132, así como S. Ruhstaller, "El texto publicitario: punto de encuentro de los tecnolectos y la lengua general", *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, 1994, pp. 263-268.

2. Véase para este tema M.D. Gordón / S. Ruhstaller, "La configuración del discurso publicitario audiovisual", *Diálogo y retórica. Actas del II Encuentro sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, 1996, pp. 219-222, así como M.D. Gordón / S. Ruhstaller, "El diálogo en el discurso publicitario audiovisual", en *Iberoromania* (en prensa).

que presumiblemente vaya a tener un impacto más fuerte y positivo en los potenciales compradores. Resulta obvio que un elemento esencial de la caracterización de los distintos personajes es su manera de hablar. Para que esta caracterización resulte convincente se introducen en los textos asignados a los distintos personajes, por una parte, rasgos típicos del lenguaje del grupo social del que estos personajes son representantes estereotípicos (lo que viene a ser una caracterización sociolingüística), y, por otra parte, rasgos propios del estilo o registro adecuado a la situación en la que actúan los personajes (lo que equivale a una caracterización estilística o situacional).

Un texto que de una forma especialmente llamativa hace uso del lenguaje de los jóvenes (para alcanzar precisamente al público usuario de este lenguaje) es el siguiente, emitido por el actor Miguel Molina, que aparece sentado en un bar: "Hoy la gente joven es *más legal* y más sana que nunca, y si no, fijaos: en este bar, *cantidad de basca* está tomando Cola Cao, porque saben que es *guay* para ellos, y se dejan de *darle tanto a* la bebida y todas esas *pamplinas*. Y también se evitan problemas. Un buen Cola Cao sí que *te pone las pilas*, y no esas cosas, porque *la marcha* y la energía la llevamos todos dentro, y Cola Cao nos la reactiva, *colegas*." No sólo se ha aprovechado aquí el léxico marcado propio de los adolescentes madrileños —*legal,* con sentido de 'auténtico'; *cantidad de* por 'mucho'; *basca* significando 'gente', *guay* 'excelente', *darle a (algo)* 'abusar de algo', *poner las pilas* 'dar energía', *marcha* 'ánimo', *colegas* 'amigos'—, sino que también la pronunciación del actor sirve para caracterizar la figura del personaje como estereotipo del joven de Madrid (algunos de los rasgos fonéticos que patentizan esto son la típica [g] de *colega*, más bien uvular que velar, y la realización velar del fonema /s/ cuando precede a /k/: [esax kosas]). Por otra parte, en un *spot* de la marca Ford, por poner otro ejemplo más, se pone en labios de un personaje femenino y juvenil la frase: "Para mí lo de las *pelas* es fundamental", donde se utiliza la forma *pelas* 'pesetas', peculiar del habla de la juventud. No sólo se intenta reproducir el léxico coloquial o juvenil, sino también otros rasgos, como los sintácticos. Así, aparece en un texto la secuencia *que llevas dos horas al teléfono*, en la que figura la forma *que* que en el coloquio señala la repetición de un mensaje emitido ya con anterioridad o simplemente la impaciencia del hablante por ver realizado un acto que ha ordenado al oyente o que espera de éste; así como el peculiar uso de la forma *si* en *si llamar al 900 es gratis*, donde introduce una oración que contiene un argumento para rechazar con indignación un reproche. En la secuencia *Porque con lo que les gusta y les alimenta, cualquiera se arriesga a dejar a mi familia sin su Cola Cao de cada día* encontramos la construcción característicamente coloquial *con lo [mucho] que X, cualquiera Y* (acompañada de la pertinente entonación). Tampoco faltan fenómenos como determinados tipos de orden de palabras (*llevo casi desde que salió utilizando Ariel Oro*), enumeraciones polisindéticas (*blanca y limpia y perfecta*), repeticiones del adjetivo para enfatizar su significado (*blanca, blanquísima*), así como marcadores del discurso típicamente conversacionales (*Mira, me alegro, pues al final...*, etc.), y, naturalmente, numerosas interjecciones.

También en los anuncios publicados en medios gráficos abundan formas coloquiales, aunque no en escenificaciones, sino más bien en el discurso submodelado. En este caso es el narrador el que usa léxico marcado, no sólo los personajes. Este uso tiene la función de darle a todo el mensaje un tono juvenil, familiar, relajado y simpático. El lenguaje

de grupo proporciona unas señas de identidad poderosas: el que lo habla se siente integrado en el grupo y se delimita frente a los que no lo hablan. Esto es especialmente importante en un colectivo como los adolescentes, que atraviesan una fase de búsqueda de identidad propia. Este hecho es aprovechado de manera sistemática por los creadores de textos publicitarios, que se sirven del lenguaje de los jóvenes para alcanzar a este grupo de potenciales consumidores. La constancia y la profusión con que este tipo de elementos lingüísticos marcados aparece en los anuncios, han de deberse, sin duda, a su efectividad y éxito: el público joven se siente atraído por estos anuncios, y los productos ofrecidos ganan su simpatía, lo que influye en sus hábitos de consumidores. Ahora bien, este recurso del uso del lenguaje de los jóvenes no se emplea siempre con la misma originalidad e ingenio. Hay algunas expresiones marcadas que se repiten hasta la saciedad en los más diversos textos. Así, hemos recogido en nuestro corpus —de dimensiones limitadas— hasta nueve textos que contienen las palabras *rollo* y *enrollarse*; en otros seis se emplea *marcha* en el sentido de 'animación, iniciativa', y en cinco la forma verbal *mola*. En algunos casos, los textos están tan cargados de elementos de este tipo que las voces marcadas son más numerosas que las no marcadas; he aquí un ejemplo: "¡*Lo llevas claro*, *colega*! ¡*Chachi*!, ¿cómo *las pillo*? ¡Te voy a *echar un cable*! ¡*Guay*! ¡*Dabuten*! ¡*Enrollao*! FANTA." Tal sarta de elementos marcados debe considerarse sin duda un claro abuso del recurso, pues se llega a dar más importancia a la presencia de léxico marcado que a la coherencia del texto; es decir, ésta, la coherencia, se subordina a la posibilidad de emplear expresiones marcadas. Ello da lugar a un texto auténticamente surrealista.

En los textos que acabamos de analizar el efecto positivo que quiere suscitar el creador del mensaje publicitario en el grupo de receptores al que apunta se pretende alcanzar por el mero hecho de la presencia de un elemento lingüístico marcado. Son más ingeniosos los textos en los que un mismo elemento léxico permite dos interpretaciones, que ambas pueden ser seleccionadas por el receptor, de tal manera que el texto resulta ambiguo. Esta ambigüedad produce un efecto cómico, atrae la atención y la simpatía del receptor y ayuda a que éste retenga en su memoria el mensaje. Este recurso del doble sentido es muy conocido por parte de los analistas del lenguaje publicitario. Pero aquí nos interesan aquellos casos en los que una de las dos acepciones está marcada como coloquialismo juvenil.

Veamos algunos casos de este fenómeno antes de terminar. *Marcha* puede entenderse como 'excursión a pie' y como 'animación' en el texto "Las rutas con más *marcha*. Ven. Más de un millón de hectáreas de naturaleza protegida. ¿Quieres más *marcha*? Junta de Castilla y León.". Por otra parte, *romperse la cabeza, romperse el coco* puede interpretarse como 'pensarse una cosa mucho' o en sentido literal: 'hacerse daño en la cabeza como consecuencia de un accidente' en el texto "No *te rompas el coco*. Twingo con airbag. Ten cabeza. Llévate un Twingo. No le des más vueltas o *irás de cabeza*. [...] No *te rompas la cabeza*. Llévate un Twingo con airbag. Cuestión de *coco*." Repárese también en la construcción —igualmente ambivalente— *tener cabeza* (cuyo sentido figurado es 'ser inteligente') e *ir de cabeza* ('ir de mal en peor' sería el sentido figurado). Asimismo, y siguiendo el juego conceptual, se utiliza la expresión, también coloquial, *cuestión de coco*, en la que el sentido figurado es 'cuestión de reflexión'.

EL ESQUEMA GORGIANO Y FRAY ANTONIO DE GUEVARA[1]

MANUEL GUILLÉN DE LA NAVA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Es bien conocido, y generalmente admitido, que la extraordinaria difusión del conocimiento de las lenguas clásicas en los siglos XVI y XVII ejerce una considerable influencia en la formación de los escritores y del estilo en prosa moderno de todas las literaturas europeas. En todas estas literaturas se puede seguir el proceso de introducción de nuevas formas de expresión en las respectivas lenguas maternas. Pues bien, entre todas las literaturas europeas la literatura inglesa se destaca por haber logrado fundir los elementos nuevos con los ya preexistentes, con lo cual logra crear también un estilo artificioso, afín al estilo propio de la latinidad.

La principal característica de este estilo, llamado Eufuismo, la constituye la antítesis, una contraposición de frases y palabras que contienen un contraste o son proclives de ser utilizadas con función contrastiva. ¿De dónde surge este estilo en la prosa inglesa? Landmann, con plena evidencia y con consenso general, señala la fuente más segura: la obra del famoso predicador español fray Antonio de Guevara. El libro de *Marco Aurelio,* aparecido en el año 1529, que, apenas publicado obtuvo fama mundial y fue traducido inmediatamente a muchas lenguas. La traducción inglesa de Thomas North (1568) fue la fuente inmediata del Eufuismo inglés, del cual Lyly fue el principal exponente, pero ni mucho menos el único.

En realidad, se trata de una de las muchas formas que adoptó el sch`ma gorgiano el cual había causado efecto por dos milenios en hombres de las más diversas lenguas y literaturas y los había inducido a imitarlo como se puede ver por un análisis diacrónico de las literaturas europeas. La teoría retórica formalista tiene en España en estos años una importancia capital, un buen ejemplo de ello nos lo da Nebrija, quien tras haber tenido relación con los estudiosos italianos, puso en práctica la enseñanza escolástica. Se reconoce con general asentimiento, que la enseñanza de la retórica ocupaba en estos momentos la parte fundamental. Así, no parece gratuito pensar que Fray Antonio de Guevara fuese educado en una escuela humanística, sobre todo si tenemos que juzgar a la luz de sus abundantes alusiones a la cultura clásica.

Por comparar con el estilo isocrático, pensemos en las siguientes palabras de George Puttenham:

> Isocrates was a little too full of this figure, and so was the Spaniard that wrote the life of Marcus Aurelius, and many of our modern writers in vulgar use it in excesse and incurre the vice of fond affectation: otherwise the figure is very commendable.

Como ponen de manifiesto las citadas palabras, quizás el rasgo más característico de Fray Antonio de Guevara sea su predilección por las construcciones antitéticas, hecho que no le deja en absoluto aislado ante los demás humanistas contemporáneos,

1. Nuestro agradecimiento a la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León por su apoyo a nuestra investigación.

ya que existía una reconocida tendencia a la antítesis porque su uso era considerado como el requisito indispensable para un estilo en cierto modo recargado, que se prefería por su afinidad con el isocrático, principal ejemplo del estilo antitético, o con el ciceroniano, que tiene también a la antítesis en gran estima.

Guevara, pues, fue uno más de los muchos que utilizaron el recurso antitético con cierta prolijidad. Además cuando Ascham, el conocido humanista inglés, escribió su *Schoolmaster*, él hizo constar como primera exigencia para lo que se buscaba, para que un joven fuera euphuês, el que tuviera un sano sentido del humor.

En general, la macrología o habilidad para alargar la escritura y el discurso era una de las exigencias primarias para la oratoria epidíctica, una oratoria en la que Gorgias se constituyó en pionero e Isócrates heredó. La macrología puede llegar a realizarse de dos formas diversas, ambas muy bien ejemplificadas en las obras de Fray Antonio de Guevara.

Una de las formas de llevar a cabo la *amplificatio* es por lo que se suele llamar digresión extensiva, que consiste en tomar la pequeña declaración o la breve mención erudita como auténtico pretexto macrológico, veamos tres ejemplos palmarios en las obras de nuestro autor:

Capítulo II de Contra la disolución en la vejez:

> *Estando yo leyendo en Ródas retorica, teniéndome allí Adriano, mi señor, siendo que era de edad de treinta y dos años, mi carne juvenil, no ménos flaca que tierna, acontecióle que puesta en aquella primavera, hallóse en soledad, y la soledad con la libertad olieron al mundo, y oliendo, sentíle, y sintiéndole, seguíle, y siguiéndole, alcancéle, y alcanzándole, asíle, y asiéndole, probéle, y probándole, gustéle, y gustándole amargóme, y amargándome, aborrecíle, y aborreciéndole, dejéle, y dejándole, tornóse, y tornándose, recibíle; finalmente el mundo me convidando y yo no lo resistiendo, cincuenta y dos años de un pan hemos comido y en una casa hemos morado.*

Así, se establece una cadena de enlaces de acuerdo con lo preconizado ya por Aristóteles en lo que tiene que ver con las amplificaciones:chrêsteon de kaì tôn auxêtikôn polloîs kaì ta ek tôn chrónôn kaì tôn kairôn kan mê kath´ hautòn euporês, pròs állous antiparabállein[2] Otra de las maneras en que se realiza la macrología es recurriendo a marcas de subordinación discontinuas, especialmente las marcas comparativas, o también por cualquier otro método que permita la secuencación progresiva. De este recurso tenemos copiosos ejemplos en Fray Antonio de Guevara, citemos otro más:

Contra la disolución en la vejez, capítulo II:

> *Muy gran vigilancia deben tener los hombres cuerdos en ver lo que hacen, de examinar lo que dicen, tentar lo que emprenden, mirar á quien se allegan, y sobre todo, conocer de quién se fían: porque es de tan bajo saber nuestro juicio, que para engañarnos basta uno, y para desengañarnos no pueden con nosotros diez mil. Tienen*

2. Aristóteles, Rhet. 1368a 10. Traducción: hay que emplear mucho de los medios de amplificación, también los tópicos derivados de los tiempos y las situaciones. Y si él no proporciona suficiente material por sí mismo, debes compararlo con otros.

tan gran cuidado con nosotros, digo, el mundo de engañarnos, y la carne de regalarnos, que siendo, como es, el camino estrecho, la senda fragosa, la jornada larga y la vida corta, jamás están nuestros cuerpos sino cargados de vicios, y nuestros corazones sino llenos de cuidados.

Sin embargo, el ritmo puede proveer las bases para la obtención del equilibrio entre las unidades del período, que como reconoció Demetrio, pueden compararse con los versos medidos de la poesía:

1. Hôsper hê poiêsis diaireîtai toîs métrois, hoîon ê trimétrois ê hexamétrois ê toîs allois, houtô kaì tên hermêneían tên logikên diaireî kaì diakoínei tà kaloúmena kôla, kathápер anapaúonta tòn légonta te kaì tà legómena autà kaì en polloîs hórois horízonta tòn lógon, epeì toi madròs án eíê kaì ápeiros kaì atechnôs pvígôn tòn légonta[3].

Veamos ahora dos ejemplos de textos de Isócrates y Demóstenes respectivamente de los cuales deducir características adicionales del período aplicables a nuestro propósito (Isócrates, *Panegírico*, 47-49):

Phiilosofían toínun, ê pánta taûta sunexeûre kaì sunkataskeúase kaì prós te tàs práxeis hêmâs epaídeuse kaì pròs allêlous epráüne, kaì tôn sumphorôn tàs te di´ amathían kaì tàs ex anágkês gignoménas dieîle kaì tàs mèn phuláxasthai tàs dè kalôs enegkeîn edídaxen, hê pólis hêmôn katédeixe, kaì lógous etímêsen, hôn pántes mèn epithumoûsi, toîs d´ epistaménois phthonoûsi suneiduîa mèn hóti toûto mónon ex apántôn tôn zôôn ídion éphumen échontes, kaì dióti toútôi pleonektêsantes kaì toîs állois hápasin autôn diênégkamen, horôsa dè perì mèn tàs állas práxeis houtô tarachôdeis oúsas tàs túchas hôste pollákis en autaîs kaì toùs phronímous atucheín kaì toùs anoêtous katorthoûn, tôn dè lógôn tôn kalôn kaì teknikôs echóntôn ou metòn toîs faúlois, allà psuchês eu fronoúsês érgon óntas kaì toùs te sofoùs kaì toùs amatheîs dokoûntas eînai taúvtêi pleîston allêllôn diaférontas, éti dè toùs euthùs ex archês eleuthérôs tethrammènous ek mèn andrías kaì ploútou kaì tôn toioútôn agathôn ou gignôskoménous, ek dè tôn legoménôn málista kataphaneîs gignoménous, kaì toùto súmbolon tês paidéseôs hêmôn hekástou pistótaton apodedeigménon, kaì toús lógôi kalôs chrômévnous ou mónon en taîs aujôn dunaménous, allà kaì parà toîs állois entímous óntas[4].

Por analizar el pasaje brevemente, diremos que encontramos suspense desde el mismo principio, pues vemos como una palabra en acusativo, es seguida de cinco cláusulas de relativo antes de sus verbos correspondientes y el sujeto, con una antítesis entre dos partículas dependientes del sujeto suneiduîa mèn..... horôsa dè. Se cumple

3. Traducción: Como el verso se articula por medidas (como los trímetros, los hexámetros, o los demás) así también la prosa se articula y se distingue por los llamados miembros, estos miembros dan tregua al orador y a su discurso, definen las diferentes etapas de los discursos, puesto que si se extiende indefinidamente sin técnica llevaría a la pérdida de aliento del orador.

4. Traducción: Nuestra ciudad dio a conocer la filosofía, que descubrió todo esto, ayudó a establecerlo, nos educó para las acciones, nos apaciguó, y diferenció las desgracias producidas por la ignorancia y las que resultan de la necesidad, y nos enseñó a rechazar las primeras y soportar bien las segundas. También honró la oratoria, que todos desean, envidiando a quienes la dominan. La ciudad sabía que tenemos por naturaleza esta única peculiaridad respecto a todos los animales y que con esta ventaja los superamos en todo lo demás; vio también que es tan mudable la suerte en las demás acciones, que con frecuencia fracasan en ella los inteligentes y prosperan los necios, pero los tontos no participan de los discursos hermosos y bien construidos, empresa, por el contrario, de un espíritu bien dotado intelectualmente, y que los sabios y los ignorantes parece que se diferencian sobre todo en esta cuestión; se dio cuenta de que los hombres de origen libre no se reconocen por el valor, riqueza, o bienes semejantes, sino que se destacan especialmente por sus discursos, que ésta es la más cierta señal de la educación de cada uno de nosotros y que los que utilizan bien la oratoria no sólo tienen poder en sus ciudades sino que son honrados en las demás.

aquí un importante principio consistente en que el segundo de los dos miembros mayores de un período puede ser expandido. Por otro lado, las técnicas de expansión por medio de sinónimos virtuales juegan un importante papel en la estructura de la cláusula, dando campo de juego a la antítesis, algunos ejemplos de ello pueden ser los que citamos a continuación: ek mèn... ou gignôskoménous, ek dè... katafaneîs gignoménous, kaì touto súmbolon ... apodedeigménon. Hay también una clara presencia del homoioteleuton: edídaxen... katédeixen... epithumoûsi... phthonoûsi... gignoskoménous ... gignoménous.

Hay incluso un ejemplo de paréquesis: sunexeu`re kai; sunkataskeuvase que refleja el abundante uso isocrático de esta figura u otras formas del verbo como distintivos en la asonancia.

Isócrates parece haber perfeccionando un estilo que era el medio ideal de la persuasión racional y un vehículo de pleno valor para transmitir la sustancia intelectual de su paideía.

El comienzo de la primera carta del II° libro de las *Epístolas Familiares* de Fray Antonio de Guevara es un ejemplo de la utilización perviviente de algunos rasgos analizados anteriormente, esta porción de la carta lee así:

Letra para D. Francisco de Mendoza, obispo de Palencia, en la cual se declara y condena cuán torpe es decir: bésoos las manos.

Sr. M. R. y apostólico Comisario: La cuestión que agora, señor, me mandais, y la duda sobre que me consultais, es para mí tal y tan peregrina, que en toda mi vida me la paré á pensar ni abrí libro para la buscar; mayormente que jamás vi á hombre que en ella dudase, ni menos hablase. Yo aprendí gramática, lógica, filosofía, teología y aun astrología, mas yo no me acuerdo en ninguna de estas ciencias haber lo que me pedis hallado, ni aun á maestro mio oido. desde ayer acá he revuelto mi librería y he mucho fatigado á mi memoria, para ver si podría hallar algo que yo sin vergüenza os responda y que allá á vuestra Señoría satisfaga. Siempre recibo vuestras letras con amor y respondo á ellas con temor; y la causa desto es, porque en el escribir sois gracioso, y de lo que, Señor, os escriben, muy sospechoso. Es pues vuestra duda y demanda querer saber de mí qué harán dos hombres de bien cuando se topan, es á saber, con qué palabras se han de saludar cuando se ven, y qué dirán el uno al otro cuando se despiden

La longitud de la frase contribuye de manera general al cuadro de complejidad y amplificación. Las correspondencias en Isócrates del tipo te... te, oúte.... oúte, mête... mête, eíte... eíte, te... kaì, kaì .... kaì, ê... ê, contienen una especie de cuadro sinóptico anticipador de elementos y se convierte en un buen recurso que logra el suspense inherente a la arquitectura de las sentencias dentro del período. Estas corespondencias deben ser relacionadas también con la amplificación, sobre todo cuando se presentan entre palabras y no sólo para unir propoposiciones de diversos tipos.

Para finalizar, tomemos un ejemplo que puede servir de síntesis a todo lo que hemos dicho, se trata de un texto del *Contra Conón* de Demóstenes, lee así:

Hôn mèn toínun oudén ômên deîn lógon poieîsthai, taût´estín. chrónôi d´ hústeron ou pollôi peripatoûntos, hôsper eiôthein, hespéras en agorâi moumetà Phanostrátou toû

Kêphisiéôs, tôn hêlikiôtôn tinós, paréxhetai Ktêsías ho huiòs ho toútou, methúôn, katà tò Leôkórion eggùs tôn Puthodôrou. Katidôn d´ hêmâs kaì kraugásas, kaì dialechtheís ti pròs autòn hoútôs hòs án ethúôn, hôste mê matheîn hó ti légoi, parêlthe pròs Melítên ánô. épinon d´ ár´ entaûtha (taûta gàr hústeron eputhómetha) parà Pamphilôi tôi gnapheì Kónôn houtosí, Theótimos tis, Archebiádês, Spintharos ho Euboúlou, Theogénês ho Androménous, polloì tínes, hoús exanastêsas ho Ktêsías eporeút´ eis tên agoràn: kaì humîn sumbaínei anastréphousin apô toû Pherrephattíou kaì peripattoûsin pálin kat´autó pôs tò Leôkórion eînai, kaì toútois peritugchánomen: hôs d´anemeíchthêmen, heîs mèn autôn, agnôs tis, Phanostrátôi prospíptei kaì kateîchen ekeînon, Kónôn d´ houtosí kaì ho huiós autoû kaì ho Androménous huiós hemoì prospésontes tò mèn prôton exédusan, eîth´ hupokleísantes kaì rháxantes eis tòn bórboron hoútô diéthêkan enallómenoi kaì hubrízontes, hôste tò mèn cheîlos diakópsai, toùs d´ophthalmoùs sugkleìsai: hoútô dè kakôs échonta katélipon, hôste mêt´anastêsai mête phthégxasthai dúnasthai[5]...

Por todo lo expuesto, podemos afirmar sin lugar a dudas, que el carácter artificioso de la prosa artística de Fray Antonio de Guevara no tiene sólo como origen una voluntad de buscar recursos formales que adornen la escritura, sino también, y sobre todo, la idea de los escritores del siglo XVI de introducir en la cláusula castellana recursos rítmicos que son propia y originariamente característicos de la retórica griega y romana, con el objeto de lograr conferir a sus composiciones un carácter culto, que lleva al uso de todas las figuras de dicción que hemos analizado, y proporciona, en el caso de nuestro autor, una forma de escribir dotada de cierta hinchazón formal, pero con un innegable equilibrio en lo que hace a la simetría de construcción de los períodos.

El período, precisamente, se concibe como un todo absolutamente armónico, y con un sentido del humor realmente peculiar (como se puede deducir de los ejemplos seleccionados en este trabajo) encerrado en la neblina de los tropos, pero que, una vez abierto, no puede más que causar una grata impresión al analizar su estilo cuidado que ha conseguido construir un lenguaje literario a partir de la lengua de su tiempo, imitado, como sabemos, por todas las literaturas europeas de prestigio.

5. Traducción: Pues bien, los hechos cuya mención creía que no debía hacer, éstos son. No mucho tiempo después, cuando paseaba yo, según solía, al atardecer por el ágora en compañía de Fanóstrato de Cefisia, uno de los de mi edad, pasa Ctesias, el hijo de este tipo, bajando el Leocorio, cerca de la casa de Pitodoro. Después de habernos visto, berreado y dicho algo para sí del mismo modo que un embriagado, como para no comprender lo que decía, siguió su camino hacia arriba, en dirección a Mélita. Pues allía estaban bebiendo (de eso nos enteramos después), en casa del batanero Pánfilo, Conón, aquí presente, cierto Teotimo, Arquebíades, Espíntaro, el hijo de Eubulo, Teógenes, el de Andrómenes, y otros muchos, con quienes, después de haberles hecho levantar, Ctesias se dirigió al ágora. Y sucede que, cuando nosotros regresábamos del Ferrefatio y, paseando, nuevamente nos hallábamos más o menos a la altura del Leocorio, damos con estos tipos. Cuando nos hubimos mezclado, uno de ellos, un desconocido, cae sobre Fanóstrato y le sujetó, y Conón, aquí presente, su hijo y el hijo de Andrómenes, que se precipitaron sobre mí, primero me desnudaron, y luego, después de haberme zancadillado y arrojado al barro, me dejaron en tal situación, saltando encima de mí y ultrajándome, que se partió mi labio y mis ojos quedaron en tal estado, que ni podía levantarme ni gritar...

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA *GRATIARUM ACTIO* DE AUSONIO

FRANCISCO JAVIER GUZMÁN ARMARIO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

El 9 de agosto del 378 terminaba una época y comenzaba otra en la Historia de la civilización romana. Ese día, el ejército del emperador Valente, gobernante de la parte oriental del Imperio, era destrozado por el empuje incontenible de las huestes bárbaras; ese día, uno de los elementos más significativos de la cultura latina, el *limes* (esa frontera entre lo civilizado y lo incivilizado, entre lo romano y el estancamiento de lo primitivo), se resquebrajó en la tórrida llanura de Adrianópolis, en Tracia. Ese día comenzó, si queremos dar una fecha concreta por más que ello sea arriesgado, el desmembramiento político-administrativo del Imperio.

Lo que resulta cierto es que, desde mucho antes, el Imperio atravesaba por una situación muy delicada. A las amenazas de los belicosos vecinos del norte se le sumaban otros problemas graves como eran una crisis económica permanente y una serie de tensiones sociales típicas de las sociedades en proceso de cambio. Por estas razones, el Estado romano requería, en sus puestos de mando, a personas inteligentes que supieran afrontar tales problemas no con vistas a una mejora del panorama vital de la época, sino más bien atendiendo a meros fines de supervivencia.

Así, no puede por menos que soprendernos el hecho de que el uno de enero del 379 el consulado, la más alta magistratura del Occidente latino, se hallara en manos de uno de los intelectuales más brillantes del sg. IV y uno de los peores políticos de toda la Historia imperial romana: Décimo Magno Ausonio.

En ese mismo año del 379, el bordelés declamaría un discurso de acción de gracias en alabanza del que era su señor (y antiguo discípulo), el emperador Graciano. Esta *Gratiarum actio* se constituye, ante nosotros, en una fuente histórica de primer orden para comprender los acontecimientos de los años anteriores y posteriores a la fecha en que fue declamada: la época de Adrianópolis, el gran desastre militar romano, la época de la agonía del paganismo y del triunfo del credo niceno; la época en que se inicia, al menos de manera oficial, siguiendo un proceso algo anterior, la separación de dos mundos que compartían unas raíces culturales comunes: los Imperios de Oriente y Occidente.

Sin embargo, el estudio de la *Gratiarum actio* de Ausonio ha sido poco, por no decir nada, cultivado, apenas acreedora de algunas líneas introductorias en las diversas ediciones que, desde el siglo pasado, se han realizado acerca de la prolífica obra del bordelés (a destacar la de *S. Prete, Leipzig, 1978,* contenida en la *Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*). ¿A qué puede deberse este lamentable abandono? Las explicaciones que observo como más lógicas son las siguientes: 1) Que el interés se haya canalizado hacia los panegíricos del Códice Moguntíaco, en detrimento del panegírico ausoniano. 2) La propia peculiaridad del discurso de Ausonio que, aunque se mueve en las líneas maestras del género epidíctico relativo a los emperadores, posee rasgos novedosos que podrían marginarle. 3) El

mayor interés de los investigadores por otras obras del rétor aquitano, más atractivas y "espectaculares" que la breve y repetitiva *Gratiarum actio*. 4) El extravagante y pesado estilo literario de Ausonio (recuérdese la célebra frase de *E. Gibbon*: "La fama poética de Ausonio condena el gusto de su época"). 5) La no profundización erudita en la vida del emperador Graciano, ya sea por su corta vida o ya porque vivió en el siglo de grandes emperadores como Constantino, Juliano y Teodosio.

Pero centrémonos en el discurso propiamente dicho. Y podríamos empezar por el examen de la motivación que preside este panegírico. Ésta, ante todo, consiste en conceder el cauce adecuado a una gratitud plenamente justificada. Gracias a la dinastía valentiniana, y siguiendo la corriente de promoción que, ya desde Juliano, estaba elevando a la aristocracia gala a las más altas cotas de poder,el clan de Ausonio llegaría al encumbramiento político. Esta promoción obtiene su razón de ser en una época que sitúa a la formación académica y a la habilidad oratoria como los principales requisitos para acceder a la "función pública".

Todo ello se manifiesta, a lo largo de la *Gratiarum actio*, en un orgullo desbordante que confunde al historiador a la hora de estudiar la *laus* imperial en el panegírico ausoniano. Generalmente, dicha laus persigue "el servir de justificación a unas relaciones sociales determinadas y el mantenimiento de una formación social que los panegiristas entienden con el término *romanitas* (M. RODRÍGUEZ GERVÁS, 1993, p. 302). Pero en este caso no sabemos muy bien dónde comienza el elogio del emperador (pilar fundamental de la romanitas) y dónde empieza esa autoalabanza que preside toda la *Gratiarum actio*. Hablando en términos cuantitativos, si el discurso contiene 18 capítulos, subdivididos en 83 epígrafes, aquélla se desarrollaría desde el epígrafe II hasta el XIII, lo que constituye prácticamente el 75% de su contenido. En síntesis, se nos plantea el interrogante de si esta oración va dirigida hacia el emperador o hacia sí mismo, o resulta una mezcla de ambos.

La desmesurada autoalabanza condiciona toda la estructura del discurso. Los preceptos clásicos apuntaban que la *dispositio* podía dividirse en dos, tres y cuatro partes (*exordium, narratio, argumentatio y peroratio*); sin embargo, el panegírico ausoniano carece de exordio, pasando el autor directamente al objeto de su misión (aunque ya Aristóteles señalaba que el exordio no tiene por qué aparecer ante un público de oyentes expertos). Asimismo, las referencias al público son escasas, y cuando aparecen siempre se hallan al servicio de dicha autoalabanza (que se constituye en el verdadero protagonista de la obra). La inexistencia, también, de *aversio*, apunta en este sentido a la originalidad de Ausonio. Por otra parte, el texto tampoco se atiene a las pautas retóricas de la *narratio, argumentatio* y *peroratio*, siempre en base a esa doble intencionalidad. Con una materia incomparable, Ausonio nos presenta una apología del emperador en función de su acierto al haberle confiado el consulado. Según este presupuesto, la *dispositio* de su *Gratiarum actio* se constituiría de la siguiente manera:

-Cap. I: presentación directa del argumento del discurso, acción de gracias al emperador por los beneficios recibidos de su persona.

-Caps. II-XIII: disgresión sobre su consulado (autoalabanza), mezclada con elogios

a Graciano.

-Caps. XIII-XVIII: que correspondería a la narratio-argumentatio del esquema clásico.

-Cap. XVIII: fin del discurso y punto culminante del efectismo. Combina alabanzas a Graciano con una autoalabanza velada.

El capítulo XVIII funcionaría a modo de peroratio, que según el esquema clásico consistiría en una repetición sumaria de la argumentación anterior y una petición al auditorio para que manifestara su satisfacción con lo dicho. Es, en pocas palabras, una visión de conjunto rodeada del auge de los efectismos, previa a la ovación. Ésta es la parte donde, quizás, mejor se adapte Ausonio a las ideas de los rétores de antaño, fundiendo en una única pieza las virtudes de Graciano y las propias con un profundo agradecimiento y un despliegue de efectos que nos llevan al climax del discurso. Falta, éso sí, cualquier tipo de alusión a la benevolencia del público.

En cuanto a la *inventio*, resulta un poco complicado saber hasta qué punto Ausonio podía encontrar argumentos no ya verdaderos, sino verosímiles para el elogio de Graciano. Realmente, la figura del joven emperador, muerto a los veinticuatro años de edad, comienza hoy a ser discutida. Como tesis tradicional tenemos, sin embargo la de Remondón (REMONDON, R., "La crisis del Imperio romano, de Marco Aurelio a Anastasio", Barcelona, 1979, pp. 96-97), en la que se nos define a Graciano como un gobernador débil y fácilmente influenciable.

Resulta significativo que el rasgo positivo del joven príncipe que más alaba el bordelés sea su generosidad (VI, 26-29), aspecto que funciona a la manera de una cortina de humo para desviar la atención hacia otros temas que no fuera la desastrosa situación del Imperio. En realidad, lo que Ausonio hace es recrearse en un paradigma que había sido fijado con anterioridad por los panegiristas de los siglos III y IV, el ideal del buen gobernante, estudiado en los años treinta por L.K. Born y sintetizado hace poco por el profesor Lomas (LOMAS, F. J., "La percepción del orden en el siglo IV" en "De Constantino a Carlomagno: disidentes, heterodoxos y marginados", Cádiz, 1992, pp. 94-95).

En síntesis, podemos concluir este aspecto del discurso incidiendo en el hecho de que Graciano, el emperador que a la edad de ocho años, y siguiendo una práctica poco usual, es asociado al trono de su padre en medio de prodigios, el dirigente que, a juicio de Símaco, inauguró una nueva era, ha de ser cuestionado tal y como nos lo presenta el bordelés en su panegírico, en la medida en que por su carácter, las personas de las que se rodeó y la época que le tocó vivir mediatizaban esa visión ideal que de él nos ha ofrecido el poeta aquitano.

En lo tocante a la *elocutio*, o acto de dar forma lingüística a las ideas, los recursos retóricos empleados por Ausonio pertenecían al patrimonio estilístico de la retórica clásica y pueden encontrarse de forma abundante en panegíricos anteriores: *relatio, interrogatio, exclamatio, metaphora, antitheton, oxymorum, superlatio, diálage, sermoncinatio, exemplum, sententia* y *fictio personae* son las más recurridas.

La utilización de esos recursos retóricos no responde únicamente al deseo de

cultivar lo estilístico por puro placer intelectual. Eso ya se da por aceptado. La repetición de esquemas a lo largo de la evolución de los panegíricos, dentro de un ambiente determinado, con una escenificación propia y unas estrategias de comunicación dramáticas no es la consecuencia de una falta de imaginación, de una ausencia de creatividad, sino que atiende al uso de instrumentos persuasivos que ofrecen unos resultados más que satisfactorios a la hora de controlar la memoria colectiva con determinadas figuras retóricas. En el caso concreto de Ausonio podemos comprobar lo que ya veíamos en los panegíricos del Códice Moguntíaco: la utilización de resortes que buscan sustentar la ilusión de un imperio unificado. Al respecto, Ausonio aporta su mayor talento: esa capacidad de sacrificar el fondo por la forma, esa consciencia de arrinconar la *veritas*.

Además de todo lo anterior, de la *Gratiarum actio* de Ausonio podemos extraer datos que atañen a determinados conceptos culturales de sumo interés para el historiador, tratados aquí superficialmente por cuestiones de espacio: educación en relación a la función pública (en este terreno la información es más bien escasa), autoridad y poder imperial, relaciones de dependencia y subordinación (aquí referidas a la subyugación de los bárbaros, la propia sumisión de Ausonio a Graciano -III,12-, el servilismo de los cortesanos oportunistas -XII,56) , virtudes (justifican que sea tan emperador el que gobierne, porque tiene cualificación para ello; la principal señalada por Ausonio es la *pietas*), y mística imperiales.

Puede afirmarse que Ausonio, al igual que otros panegiristas como Pacato, utiliza un lenguaje y una simbología netamente paganos, pero no con ello se olvida de la religión profesada por el emperador (Cristianismo). Hay que entender que, en una época donde paganismo y Cristianismo conviven a duras penas, en el auditorio del bordelés debían hallarse representantes de uno y otro grupo, por lo que debemos calificar el lenguaje religioso de nuestro rétor como un diplomático intento de congraciarse con todos sus oyentes, sin defender la causa de fe de ninguno de ellos. Así pues, y a pesar de la utilización por parte de Ausonio de una presentación ambigua de la mística imperial del príncipe, el aquitano cumple a la perfección su cometido, que no es otro que el fundamentar la autoridad del emperador en la religión, cometido que cumplen, en general, todo los panegíricos.

ESTÉTICA Y RETÓRICA EN EL SIGLO XVIII. EL CASO BAUMGARTEN

MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARCOS
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

1. *Algunas pautas metodológicas*. El reconocimiento historiográfico del papel de la Retórica tradicional en la configuración de la Estética moderna es tan reciente que aguarda aún su exhaustiva acreditación. Frente al enfoque prioritariamente filosófico y gnoseológico de la cultura literaria alemana del siglo XVIII predominante desde Dilthey, Klaus Dockhorn hacía valer en 1949 la perspectiva retórica del *efecto* persuasivo como horizonte de comprensión del irracionalismo prerromántico y avanzaba programáticamente la idea de que "la Estética moderna se desarrolla en gran parte como un ejercicio de interpretación de los textos retóricos"[1]. Su mérito quedó, no obstante, empañado por la estrechez de su mirada, tan atenta al esquema del efecto emocional que para reconstruir el origen retórico de las categorías modernas de lo bello y lo sublime, tuvo que negar, en beneficio exclusivo del juego indisoluble *ethos/pathos*, la condición estético-retórica al *pragma* del discurso y con ello a los 'lugares' de la persuasión, que desde Aristóteles constituían el punto de encuentro de la prueba retórica con el problema lógico-dialéctico de la verdad de lo plausible. Precisamente en esta proscripción de la Tópica del legado retórico estriba la inviabilidad del planteamiento de Dockhorn para afrontar el caso de los pioneros Baumgarten y Meier, en quienes la cuestión de la verosimilitud condiciona de manera decisiva el modo como la Retórica interviene en la gestación de la Estética moderna.

La perspectiva hermenéutica de Dockhorn es también insuficiente en lo que tiene de solidez endógena, de historiografía aferrada al flujo interno de los conceptos, sin fisuras que comuniquen con el exterior, donde el devenir fugaz e irreversible de la historia modula incesantemente el sentido de las construcciones mentales de los hombres. De espaldas a este diálogo silencioso entre las ideas y la realidad, Dockhorn no puede asistir al cambio de función social que experimenta la Retórica antigua en el proceso histórico de formación de la cultura literaria moderna, al sellar en la Estética su despedida bajo el signo paradójico de una *rhetorica contra rhetoricam*[2]. Haber indicado la clave *sociohistórica* como desciframiento del nudo de esta paradoja acaso haya sido el gran logro de L. Bornscheuer, quien atinadamente advierte en el fenómeno de la progresiva poetización de la Retórica desde la Baja Edad Media hasta su transfiguración y disolución definitiva en la Estética del siglo XVIII el abandono de su papel antiguo al servicio de la praxis política, para convertirse en "instrumento de una comunicación literario-antropológica de nuevo cuño" en el marco social del "mercado

1. Klaus Dockhorn, "Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte", en: *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Berlin/Zürich 1968, p.94.

2. Gert Ueding/Bernd Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte-Technik-Methode*, Stuttgart 1986², p.113. Cf. Helmut Schanze, "Probleme einer 'Geschichte der Rhetorik'", en: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 11:43/44 (1981), p.17.

de libros"[3]. En este escenario del discurso apolítico de las artes y las letras se disuelve el lazo antropológico entre *societas, ratio et oratio*, desde el que se iluminaba históricamente la Retórica antigua, y en su lugar el abismo de discontinuidad entre 'estado civil' y 'estado de naturaleza' que marca la experiencia del hombre moderno, contribuye a despolitizar la Retórica, a desplazarla a la relación meramente poética, anti-retórica, de la inmediatez filológica y crítica del texto, sobre la que se alza históricamente la Estética como saber filosófico autónomo, y en la cual se va fraguando, fundamentada sistemáticamente por esta nueva ciencia, una nueva subjetividad, un *ethos* antropológico universal: el ideal cosmopolita de la 'humanidad'.

A continuación ilustraré esta decantación literaria de la Retórica en el contexto *histórico* de la formación apolítica del discurso estético moderno partiendo de la estructura sistemático-epistemológica de la Estética en Baumgarten y de su concepción filosófica como 'teoría de las artes liberales'. El otro enfoque metodológico sugerido, el que retrotrae la herencia retórica de la Estética moderna a la impronta *doctrinal* de la argumentación persuasiva, habrá de ser materia para mejor ocasión, si bien pueden hallarse ya algunas indicaciones al respecto en el ensayo de Marie-Luise Linn, "A.G. Baumgartens *Aesthetica* und die antike Rhetorik" (en: H.Schanze, *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-18.Jahrhundert*,Frankfurt 1974,p.105-25).

2. *'Theoria liberalium artium' o el discurso filosófico de la 'humanidad'.* Entre las diversas denominaciones con las que Baumgarten trata de caracterizar la Estética como nueva ciencia filosófica, figura la que le asigna la tarea sistemática de una *teoría general de las artes liberales*[4]. Como tal, la nueva ciencia se deslindaba con nitidez de todas y cada una de las artes en particular y de sus teorías específicas, ya que su auténtico cometido era la fundamentación filosófica de todas ellas en el principio común de la 'sensibilidad'. Desde su origen mismo la Estética se erigía así en el proyecto de unificación epistemológica de la diversidad de saberes humanísticos en un discurso propio y paralelo al de la *ratio* científico-técnica: el discurso de las Humanidades y de las bellas artes, que hasta finales del siglo XVIII caminaron sociológica y metodológicamente a la par bajo el signo común de las 'artes liberales'.

No cabe duda de que el sentido de la expresión 'artes liberales' y su espectro de saberes oscilaron con el paso de la Antigüedad a la Edad moderna, y que acaso precisamente por ello en la época de Baumgarten no existía un significado unívoco al respecto[5]. Sin embargo, la acepción más difundida entre algunos diccionarios filosóficos del momento era la que en cierto modo Baumgarten hacía suya al distinguir en la duodécima de sus *Philosophische Briefe von Aletheophilus* (1741) entre las artes que satisfacen una necesidad de la vida ('artes mecánicas'), y las que, libres de los cuidados del mundo, constituyen un lujo u honor del entendimiento humano. Y entre

3. Lothar Bornscheuer, "Rhetorische Paradoxien im anthropologiegeschichtlichen Paradigmenwechsel", *Rhetorik* 8 (1989), p.14.

4. A.G. Baumgarten, *Aesthetica*, 1750/1758, &1.

5. Cf. U. Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden 1972, p.17; M. Jäger, *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*, Hildesheim/New York 1980, p.8.

éstas incluía el grueso de los *studia humanitatis* del Renacimiento con sus correspondientes ramificaciones (Filología o Gramática, Hermenéutica, Historiografía, Exegética, Música...)[6], y dentro de ellos concedía un lugar tan privilegiado a la Retórica y a la Poética que ambas artes bellas de la palabra llegaron a acotar inicialmente el objeto de estudio filosófico de la Estética, tal como se formuló embrional y programáticamente en las *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), &117, y en la primera edición de la *Metaphysica* (1739), &533. Pero lo que, en cualquier caso, Poética y Retórica compartían con los restantes *studia humanitatis* y bellas artes, era la prerrogativa, inherente a las no en vano así llamadas 'artes liberales', de ejercerse libres del cumplimiento de una *función pragmática* en el sistema socioeconómico de las necesidades. Esta peculiaridad las convertía justamente en el caldo de cultivo idóneo para una nueva consideración del hombre, desvinculada de la máscara social impuesta por la diversidad de gremios y estamentos, una consideración en cierto modo 'natural', basada en el reconocimiento del *tú* igual y universal que se gesta a través del diálogo público y libre de la República de las Letras, una consideración, en suma, que descubre la 'dignidad' del hombre como tal, que valora la sola condición formal de 'humanidad'.

En la configuración del perfil histórico concreto de esta subjetividad universal intervendría además de manera decisiva para la modernidad occidental la coyuntura política del Estado absoluto, que introducía una desigualdad asimismo universal, la de todos los 'súbditos' con respecto al príncipe 'soberano', cuya puesta entre paréntesis resultaba indispensable para la constitución del *ethos* de esa 'humanidad' que tan abstracta como íntimamente iba a forjarse a través de la comunicación mutua de las 'almas' despojadas de ese cuerpo social con que la fortuna reviste de honor o de miseria a los individuos. Cuando Baumgarten en la duodécima de sus *Philosophische Briefe* caracteriza metafóricamente las 'artes liberales', en contraste con las 'mecánicas', como el "antimaquiavelo" de las artes, está reconociendo que se ejercen también libres de toda *función política*, y con ello haciendo de la Estética el discurso filosófico de esa Humanidad que en el marco de la publicidad literaria eleva su efigie con un gesto soberbio de irresponsabilidad política.

6. Cf. *Aesthetica*, &4; *Metaphysica* (1739, 1742[2]), &622; *Philosophia generalis* (1770), &147

RETÓRICA CLÁSICA, MITO Y TRANSGRESIÓN

ANTONIO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

"Permitidme que os lo diga (oradores), vosotros habéis sido los primeros en acabar con la elocuencia. Al despertar entusiasmo con sonidos ligeros, es más, vacíos, habéis conseguido que el cuerpo del discurso resulte desnervado y endeble. Todavía la juventud no estaba atada por estas declamaciones cuando un Sófocles y un Eurípides encontraron las palabras precisas para expresarse".

Este indignado fragmento de un texto latino de la 2ª mitad del siglo I d.c. constituye un ejemplo de *suasoria* o discurso en miniatura -como ejercicio escolar- perteneciente al *genus deliberativum*, aquel en el que se pretende convencer a alguien de algo. En este caso el tema es la propia retórica: la vieja polémica entre aticistas y asianistas, acusados estos últimos de artificiosos y triviales. Refleja un momento de tensión en la normativa retórica vigente (y, en Roma, eso es decir normativa literaria). Me gustaría recoger brevemente el proceso que ha llevado a tal situación[1]. Mi intención es proponer una lectura determinada de ciertas pautas retóricas seguidas en la Antigüedad, para dar un salto -que no del todo gratuito- hasta su presencia en algunos textos de la 2ª mitad del siglo XX; en concreto, una novela española publicada por primera vez en 1974: *Escuela de Mandarines*, de Miguel Espinosa[2]. No pretendo, desde luego, legitimar una novela actual mediante el "venerable" pasado, ni mostrar la "modernidad" de los antiguos, sino resaltar la autodeconstrucción de la retórica como su forma genuina de funcionamiento en cualquier momento de la historia. En palabras de Paul de Man: "*Un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico*"[3].

Al asumir la retórica griega los romanos introducen en su cultura un peligroso artefacto dotado de enorme fuerza centrífuga y centrípeta que no sólo colmará sus expectativas funcionales (educación con vistas a la carrera política) sino que les dotará de una extraordinaria literatura autóctona con toda la gama de géneros vigentes hasta la fecha (siglo II a.c.) y alguno nuevo, pero que guarda en su interior un "virus" que había causado graves problemas teóricos a los griegos. Cicerón, investigador de la retórica en sus tratados y, a la vez, experimentador en la práctica, tratará de resolverlos. Me refiero al viejo enfrentamiento entre Isócrates y Platón, entre retórica y filosofía, la contradicción entre reglamentación técnica y necesidad de conocimientos filosóficos que ponen en entredicho esa normativa. Cicerón da continuamente la impresión de un agitado ir y venir de sus investigaciones al foro y viceversa. En sus discursos se observa muy pronto una distorsión de los tres géneros aristotélicos. La actuación práctica se imponía a la delimitación teórica. En *De Oratore* innovará respecto a los estadios en el proceso retórico, afirmando que *inventio* (búsqueda de argumento) y *elocutio* (forma verbal de los contenidos) son interdependientes. El esfuerzo en cuanto

1. Dadas la extensión y pretensiones de esta comunicación, me he limitado a Oratoria y Novela, siguiendo para ello: CODOÑER, C. (ed.); *Géneros Literarios Latinos*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1987.

2. ESPINOSA, M. *Escuela de Mandarines*. Madrid: Alfaguara, 1992.

3. DE MAN, P. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990, p. 31.

a *inventio* sustituye al simple aceptar la rigidez técnica (*ars*): El aparato retórico ha de superarse a sí mismo. Ha de innovar transgrediendo su arsenal normativo, la transgresión es la norma. Así lo exigía la puesta en práctica de una literatura con la que llegó a jugarse la vida. Me interesa destacar que, desde el principio, junto a una retórica en transformación continua, viva, existió otra "mutante", inconsciente. Tiempo atrás, cuando la reacción nacionalista con Catón a la cabeza había expulsado a *rhetores* griegos y romanos, había utilizado técnicas... retóricas. Cicerón lo sabía. Aun así, ni él mismo se libra de las malas pasadas del poderoso virus: algunas de sus cartas más literarias utilizan artificios retóricos paralelos, en principio, a los de su odiado poeta neotérico Catulo en sus poemas "con destinatario"[4].

Con el final de la República se entrecruza un cambio en los condicionamientos estéticos (modernismo frente a clasicismo) y la literatura empieza a buscar el ámbito privado: mayor creatividad en cuanto a expresión (*elocutio*) y temas (*inventio*). Los autores romanos interpretan el cambio como decadencia (razones morales, políticas y académicas). El más famoso de los "lamentos" es el *Diálogo de los oradores*, de Tácito. Es un hombre político. Considera que con la pérdida de la libertad y la desaparición del género deliberativo ha desaparecido la razón de ser de la propia retórica: la transmisión de ideas. El ámbito privado y las escuelas de *rhetores* profesionales no cuentan para él. Pero lo cierto es que en la escuela el ejercicio retórico se consagra como ejercicio literario. Por la misma época (finales del siglo I) Quintiliano, hombre de letras, es consciente de la transformación y de que literatura y política se han separado (de hecho, la retórica seguirá transformándose y generando literatura durante los siglos II y III: *Gratiarum actiones*, *Panegirici*... *genus "demostrativum"*). Entonces, en plena crisis de finales del siglo I, Tácito debió quedar del todo desconcertado ante un texto que encajaba en casi todos y ninguno de los géneros tradicionales.

¿Recuerdan la "suasoria" con la que comencé mi exposición y cuyo autor presuntuosamente me reservé? No es un simple ejercicio, ni pertenece a tratado alguno. Pertenece al capítulo II del *Satiricón* de Petronio[5], desde nuestra perspectiva... una novela ¡qué nada más comenzar reivindica la consistencia y precisión de la retórica tradicional! Y ¿qué *inventio* ofrece a los lectores de su época para justificar esa queja? Dos relatos fantásticos, uno erótico y un extraño poema épico. Todo un pastiche en el que la presencia de la retórica es evidente. Claro que los problemas teóricos pueden leerse como ironía sobre su propio planteamiento. De hecho, el protagonista los abandona por sus intereses eróticos. ¿Por qué leer simplemente las opiniones del protagonista como las del autor? Quizá haya algo más sutil, y la propia retórica esté ficcionalizada. Eso sí, ella misma nos ha traído hasta aquí, y parece suicidarse y crear sentido en un texto inclasificable en el que la propia retórica es tema: mímesis circular, literatura vuelta sobre sí misma que parece encerrar cierta extraña verdad a la manera de los mitos... pero "artificial". Este crear sentido mediante la hipertrofiación de las pautas retóricas se observa mejor en las *Metamorfosis* o *Asno de Oro* de Apuleyo (un

4. QUINN, K. "*Emergence of a Form: On the latin Short Poem*", en: *Latin Explorations*. Londres, 1963.

5. PETRONIO, *Satiricón*. Barcelona, 1968 (Trad. Díaz y Díaz).

siglo posterior). Los propios personajes muestran dudas metaliterarias sobre aquello que se cuentan. Los códigos interpretativos (también para el público) se entrecruzan y derrotan, como apunta el profesor Fernández Corte: "*Cada canal relativiza al anterior, la variedad técnica cobra sentido epistemológico y remite a un mundo complejo y equivocado donde ni lo más simple es lo que parece*"[6].

Intencionadamente no he querido distinguir aquí entre las dos acepciones del término "retórica" (pautas para la elocuencia o normativa literaria de tropos y figuras) porque para los romanos eran una misma cosa. Sí he querido en cambio diferenciar una retórica autotransgresora y otra estática, una "viva" y otra "mutante" y peligrosa. La primera relaja las leyes del género y relativiza la mímesis (o la repliega sin fin) creando sentido. La segunda trivializa y se deja querer por ciertas fuerzas ajenas al texto. La primera, la que crea espacios para el proceso mitologizador que proyecta verdad, es fácil de rastrear hasta nuestros días. Yo he propuesto *Escuela de Mandarines* como ejemplo de retórica creativa que incluye en la ficción a la propia retórica. En un país imaginario llamado "Feliz Gobernación" y en un tiempo imaginario, un eremita cumple la función encomendada por ciertos demiurgos: avergonzarse al contemplar lo histórico, protestar contra la arbitrariedad de la casta dominante (mandarines) y de la estupidez de los aspirantes a ella (legos y becarios) que la sustentan. Las pautas para la deconstrucción del texto aparecen claramente explícitas: puede leerse como sátira feroz de la sociedad y universidad franquistas, contra la retórica escolástica tradicional, como "palimpsesto" de literatura clásica española o como metanovela mitológica que se dispara desde la historia (y no al revés -reactualización del mito antiguo-). Es esa explicitud de un arsenal cultural tremendo la que en su divertida autodisolución (la abundancia de citas, por ejemplo, es justificación filosófica, mitologización de la trama como mundo cerrado y parodia del propio uso de la cita) justifica al tema. ¿En qué términos se habla de retórica en esta novela meta-retórica? Escuchemos a un becario en sus oposiciones al "Escoliastado": "*La Gobernación precisa del retórico, que conocerá por su mala lengua. Pero si ésta no bastare, lo descubrirá por los siguientes caracteres: usa vocablos indefinidos, maneja grandes palabras, cita a la Divinidad, menciona la moral, pretende inaugurar una edad, interpreta lo sagrado, es testarudo y mediocre*"[7].

6. FERNÁNDEZ CORTE, J.C. "*La novela latina como género literario*" en: CODOÑER, C. (ed.); op. cit. p. 51.

7. ESPINOSA, M. Op. cit. p. 558.

HEGEL SOBRE LA METÁFORA. UNAS NOTAS SOBRE HEGEL Y DERRIDA

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

"Como sentido y fin de la dicción metafórica en general ha de considerarse por tanto [...] la necesidad y el poder del espíritu y del ánimo, que no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble"[1]

Demorarse en lo diverso: ese es el fin que Hegel concede a la metáfora. No es poco. Todo lo contrario: es un poder, una capacidad del espíritu mismo. Ir más allá, para demorarse en lo diverso, *bei Verschiedenem zu verweilen*, para mantenerse súbita, instantáneamente, en lo otro de sí antes de regresar a una cierta conjunción que ofrezca garantías de unificación. Demorarse: extenderse en un asunto, retrasarse, detenerse... en alguna parte y por algún tiempo. El carácter provisional acompaña de continuo a la demora, ésta asume su carácter de momento imperfecto, inmediato, y al hacerlo invoca ya a su superación. Y sin embargo, según Hegel, esa provisionalidad, imperfección, refiere a la metáfora, es su sentido, un sentido que se establece no sólo como potencia del espíritu mismo, sino también como su necesidad. La demora en lo diverso, la huida respecto a la individualidad de lo simple, es una característica que aglutina la potencia y la necesidad del espíritu, en tanto que éste no sólo *puede* demorarse, extenderse en lo complejo, además *necesita* hacerlo, necesita retrasarse en su llegada a sí, necesita tomar aire antes de un anhelado final, quizá también imposible.

Es el carácter de demora, pues, el que establece el contacto entre espíritu y metáfora. Si la metáfora se demora en lo diverso, juega con lo uno y lo doble, con la expansión de los significados, el espíritu, por su parte, necesita encontrarse en las determinaciones que recorre, exige su propio desgarramiento, su demora en lo negativo: "*El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento. El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo [...], sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello* [indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt]. *Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva al ser* [Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt]"[2]. Espíritu y metáfora se asientan así en el mismo rasgo fundamental: ambos huyen de lo simple, ambos se mantienen en el camino de ida y vuelta entre sí mismos y lo otro de sí, la metáfora entre la figura exterior y lo significado, el espíritu entre su ser absoluto y lo para él negativo, sus momentos, su otro. No es casual, pues, que

1. HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989 (Trad. A. Brotóns), p. 298. El texto alemán se encuentra en: HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992 -3. Aufl.- (*Werke in 20 Bänden*, Hrsg. E. Moldenhauer und K. M. Michel, Band 13), p. 520.

2. HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Madrid: F.C.E., 1988 (Trad. W. Roces) -7ª reimp.-, p. 24. Original: HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989 -2. Aufl.- (*Werke in 20 Bänden*, Hrsg. E. Moldenhauer und K. M. Michel, Band 3), p. 36. Heidegger, en "*El concepto de experiencia de Hegel*", ha insistido en este carácter del *desgarramiento* como esencial en el movimiento de lo absoluto: "Es la penosa tarea de soportar el dolor y el desgarro bajo cuyo signo *se encuentra* la relación in-finita en la que se consuma la esencia de lo absoluto". HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995 (Trad. H. Cortés y A. Leyte), p. 130. Original: HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1994 -7. Aufl-., p. 138.

Hegel utilice el mismo verbo, *sich verweilen*, demorarse, para mostrar el carácter más propio de espíritu y metáfora. Se exige la demora para que permanezca el círculo, esto es, para unir lo doble, para que lo negativo regrese al ser, del que de hecho nunca ha salido. Es éste un carácter que refiere al sistema hegeliano en su conjunto: el sistema se demora en sus diferencias, esto es, la conjunción de necesidad y libertad del todo sólo puede darse a través de la "*diferenciación y determinación de sus diferencias*"[3].

Hegel expone en concreto el demorarse de la metáfora mediante el examen de lo que considera formas múltiples en el modo de enlace de lo doble. Encuentra tres fundamentos: el reforzamiento, la espiritualización de lo externo y lo que llama "placer lujurioso de la fantasía". Estos caracteres, intentos de dar razón de sí de la metáfora, no son más que muestras del afán por explicar lo doble, esto es, de responder a la cuestión de por qué utilizamos algo que separa lo impropio y lo propio, expresión y significado, literabilidad y metáfora[4]. No hay que olvidar que Hegel viene siendo entendido comúnmente como representante por excelencia de la lectura tradicional de la metáfora, la metáfora secundarizada, derivada frente al concepto, teoría clásica asentada en la ficción de los dos mundos, el de la verdad y el de la apariencia, sea bajo las formas que sea (verdadero-falso, filosofía-literatura, significado-expresión, noúmeno-fenómeno...). Es alrededor de esta tradición, la de la metafísica occidental, metafísica de la presencia, donde va a incidir gran parte de la crítica posterior, y, sin embargo, ya en Hegel, quizá el mejor ejemplo de esa tradición, se encuentran huellas que apuntan a su autosuperación. El proceso de diseminación en lo otro de sí del estado de ánimo en la forma artística, representado ahora mediante la metáfora, lo expone Hegel de forma clara en un manuscrito de sus lecciones sobre estética: "*El ánimo está inquieto, agitado, y expresa así su movimiento; demuestra de esta forma su poder para diseminarse* [Zerstreuen], *para traspasar a las representaciones más extrañas, y, con todo, permanecer en sí mismo. La metáfora sirve habitualmente para dar a conocer este movimiento del ánimo*"[5]. Hegel admite, pues, dos formas de entender la metáfora. En primer lugar, como mero adorno, como algo secundario respecto al concepto; pero, en segundo lugar, también utiliza la metáfora para representar ese poder del ánimo y del espíritu para mantenerse en su inquietud, para demorarse en su expansión, en su diseminación en lo otro de sí. No deja de ser cierto que, a pesar de tal dipersión y demora, se continúa sin abandonar el mismo contexto asentado en su sentido de presencia, esto es, el movimiento es circular[6], pero, aun así, nos situamos ante un primer momento de extrañamiento, de diversificación, que no debe de ningún modo

3. HEGEL, G.W.F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, I.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992 -3. Aufl.- (*Werke in 20 Bänden*, Hrsg. E. Moldenhauer und K. M. Michel, Band 8), p. 59, § 14.

4. "¿Por qué esta expresión duplicada? [...] ¿por qué lo metafórico, que en sí mismo es dualidad?": *Estética*, 298. *Ästhetik*, 520.

5. Las *Lecciones sobre la estética* de Hegel fueron editadas por H.G. Hotho, mezclando manuscritos del propio Hegel y apuntes de estudiantes de diferentes semestres. Se conserva además el texto preparado por Hegel para la lección del semestre de invierno de 1820/21, muy útil para comparar con la edición de Hotho. El texto citado corresponde a esa *Vorlesungsnachschrift*: HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über Ästhetik. Nachschrift aus dem Wintersemester 1820/21.* (Manuscrito), p. 102.

6. "Es la metáfora filosófica como rodeo en (o con vistas a) la reapropiación, la *parousia*, la presencia para sí de la idea en su luz. Recorrido metafórico del *eidos* platónico hasta la Idea hegeliana": DERRIDA, J. "*La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico*", en: DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía.* Madrid: Cátedra, 1989, p. 293.

ser ocultado mediante la parcialidad del énfasis (sospechoso en sí mismo) dirigido únicamente hacia un final absoluto, siempre de por sí incomprensible.

Si regresamos a los fundamentos para mostrar el enlace de lo doble que se mencionaban más arriba, podrá entenderse de forma más clara el proceso de diseminación, de esparcimiento en la demora. La metáfora, en su sentido de *reforzamiento*, refiere, más que al objeto sensible en sí exagerado, metaforizado, a ese ánimo agitado que huye de lo inmediatamente intuido, de lo habitual y cercano. Es el afán por encontrar lo nuevo en lo ya conocido, hallar lo que cada repetición tiene de original. La metáfora no se deja engañar por lo intuido, por lo presentificado; ve en lo habitual lo desconocido, encuentra mediante su rebuscar en lo más íntimo de toda esencia, también lo más extraño, la forma de huir de lo siempre igual. Es así como amplía, como disemina el significado inagotable de cada figuración: la metáfora hace infinito todo significado, la metaforización de lo intuido no repite el mismo significado con figura distinta, sino que añade siempre algo nuevo, incluye una marca, aunque sea mínima, que amplía la propia significación: "*se trata de la conmoción del ánimo que, en lugar de lo inmediatamente intuido, pone al punto otra imagen y difícilmente puede terminar con este buscar y encontrar modos de expresión de su vehemencia siempre nuevos*"[7]. La novedad es de continuo inherente a la demora en lo múltiple, con lo que la dicción metafórica no es sólo el juego de literalidad y significado de una expresión, sino que toda metáfora introduce en su significado la ampliación de sentido, la intromisión del detalle que se escabulle del sentido literal. Éste es el carácter de reforzamiento que conlleva la metáfora: la expansión de lo simple, inmediatamente intuido, el ir más allá respecto a lo presentificado.

El sentido de *espiritualización* de lo externo como expresión de la duplicidad de lo figurado, refiere a la fuerza del espíritu para encontrarse a sí mismo en su exterior. Nos interesa menos, en tanto se desprende del carácter ya tratado de demora del espíritu mismo en la multiplicidad, en la exterioridad. No así el tercer fundamento, ese "*placer lujurioso de la fantasía*"[8], que tiene la misma base que la condición de reforzamiento. Tal placer consiste en el anhelo por ir más allá de la mera literalidad, en concederle una imagen a todo significado, no con el fin de entenderlo mejor, sino de ampliar su sentido, de matizar los detalles que de la expresión se pretenden en cada caso, de la huida de lo habitual. Lo peculiar de esta idea no se encuentra en el anhelo de lo distante, sino en la certeza de que la originalidad se incluye como huella de lejanía en lo más familiar. La metáfora, así, no sólo amplía significados o concreta detalles, sino que además se encarga de remarcar el sentido figurado, simbólico, que habita en la raíz misma de toda realidad, incluida la más común: la duplicidad que la metáfora supone mediante el juego expresión-significado es posible gracias a que ya de hecho en el centro de todo concepto se encuentra la capacidad de expandirse, de ir más allá de sí,

7. *Estética*, 299. *Ästhetik*, 521.

8. "La expresión metafórica puede igualmente derivar del placer meramente lujurioso de la fantasía que no puede presentar un objeto en su figura peculiar ni un significado en su simple carencia de imagen, sino que demanda sobre todo una intuición; o bien del ingenio de un arbitrio subjetivo que, para huir de lo habitual, se entrega al estímulo picante que no se ha satisfecho antes de llegar al descubrimiento de rasgos afines en lo aparentemente más heterogéneo y, por tanto, a la combinación sorprendente de lo más remoto": *Estética*, 299. *Ästhetik*, 522.

de superarse modificando su sentido primero. La metáfora, al abrir "*el vagabundeo de lo semántico*"[9], no haría más que dar cuenta de esta *originalidad* de las cosas.

Tal carácter de *originalidad*, de ser más de lo que parece, lo expone Hegel como algo *no inmediatamente* perteneciente a la cosa: "*La metáfora es siempre una interrupción en el curso de la representación y una constante dispersión* [Zerstreuung], *pues suscita y yuxtapone imágenes no inmediatamente pertenecientes a la cosa y al significado y que asimismo pasan por tanto también de éstos a lo afín y heterogéneo*"[10]. No inmediatamente pertenecientes, pero sí de forma mediata, esto es, yendo más allá de lo meramente presentificado en la intución. La dispersión que produce la metáfora tiene, por tanto, su origen en el carácter ya de por sí metafórico, de demora, de no satisfacerse, detenerse, en lo simple, carácter inherente a la esencia misma tanto de la cosa como del significado del concepto. El sentido de dispersión, de diseminación, es, pues, algo que precede a la metáfora habitual; ésta viene permitida por la huella de demora ya incluida en el germen de toda realidad, en el germen del ser[11]. Ahora bien, esta serie de características no parece concordar muy bien con la lectura habitual de Hegel como filosofía de la presencia. Hay un rastro de ambigüedad que dificulta su asentamiento en tal contexto. El propio Derrida[12], tanto en el tratamiento que hace del mismo Hegel como del tema de la metáfora en concreto, es consciente de estas ambigüedades. Derrida no sólo acepta tal ambigüedad, sino que además es en tal contexto (aparentemente) equívoco donde se juega toda su relación con Hegel: por un lado, "*este retorno a sí -esta interiorización- del sol no ha marcado solamente los discursos platónico, aristotélico, cartesiano etc., ni solamente la ciencia de la lógica como círculo de los círculos, sino también y al mismo tiempo el hombre de la metafísica*"[13], por el otro, "*creo, en efecto, que el texto de Hegel está necesariamente fisurado; que es algo más y algo distinto que la clausura circular de su representación*"[14]. El doble sentido de Hegel en Derrida se representa, pues, mediante la confrontación presencia-diseminación, esto es, metafísica occidental-deconstrucción. Pero es que esta duplicidad es precisamente la que caracteriza, en

9. DERRIDA, J. Op. cit. p. 280.

10. *Estética*, 300. *Ästhetik*, 523.

11. Recordemos al Heidegger de *Der Satz vom Grund*: "*Weilen* <: "demorar"> significa: perdurar, estarse quedo, contenerse y retenerse, a saber, en la queda quietud. [...] Demorar, perdurar, perpetuarse es sin embargo el antiguo sentido de la palabra ser": HEIDEGGER, M. *La proposición del fundamento*. Barcelona: Serbal, 1991 (Trad.: F. Duque y J. Pérez de Tudela), p. 197. Original: HEIDEGGER, M. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1958 -2. Aufl-, p. 207.

12. Sobre la relación entre Hegel y Derrida, pueden verse, por ejemplo: BAPTIST, G. - LUCAS, H. "*Wem schlägt die Stunde in Derridas "Glas"? Hegelrezeption Derridas*", en: *Hegel-Studien, 23*, pp. 139-179; KIMMERLE, H. "*Über Derridas Hegeldeutung*", en: GETHMANN-SIEFERT, A. (Hrsg.); *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60 Geburtstag*. Band 1. Frommann-Holzboog, 1988, pp. 415-432; LUCAS, H.-C. "*Dekonstruktion Hegels? Derrida und Hegel*", en: *Hegel-Jahrbuch, 1992*, pp. 357-365; LLEWELYN, J. "*A point of almost absolute proximity to Hegel*", en: SALLIS, J. (Ed.); *Deconstruction and Philosophy. The texts of Jacques Derrida*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987, pp. 87-96; PHILIPSEN, P. "*Sprache bei Hegel und Derrida*", en: *Hegel-Jahrbuch, 1992*, pp. 375-383; RIPALDA, J.M. "*Hegel, Foucault, Blumenberg, Derrida. Reflexionen zur Interpretation*", en: *Hegel-Jahrbuch, 1992*, pp. 349-355; RÜHLE, V. "*Einige Überlegungen zur Darstellbarkeit des Absoluten in Blick auf Hegel und Derrida*", en: *Hegel-Jahrbuch, 1992*, pp. 367-373.

13. DERRIDA, J. "*La mitología blanca*", op. cit. p. 308.

14. DERRIDA, J. *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, 1977, p.100.

general, el pensamiento de Derrida: encontrar huellas, rastros, grietas, en lo más profundo y a primera vista más alejado, y para poder hacerlo hay que ser conscientes de ambas partes, las huellas y el lugar donde se dejan.

En *La mitología blanca*, texto capital de Derrida para entender sus ideas sobre la metáfora, hay, sin embargo, algo curioso en su lectura de Hegel. Hasta aquí hemos intentado hacer ver caracteres de Hegel en su forma de entender la metáfora muy cercanos al propio Derrida. Se ha hablado de demora, de diseminación, de interrupción en la representación, ideas habituales en la filosofía de Derrida[15], y, sin embargo, hay un momento en *La mitología blanca* en que se cita el texto de la *Estética* sobre la "dispersión constante" que mencionábamos más arriba, pero ¡se elude esa idea de Hegel mediante unos simples puntos suspensivos![16]. Esto no es casual: Derrida reduce su comentario sobre la teoría de la metáfora en la *Estética* a ese carácter de provisionalidad, de pérdida eventual de sentido... para volver a ser recuperado, reapropiado. La metáfora queda así caracterizada como cómplice de lo que aparentemente abandona. Esto es, sin embargo, una lectura parcial de Hegel. De la misma forma que la demora es de continuo borrada, también el espíritu, y con él lo propio, el sentido, la presencia, es de continuo demorado. La dispersión y heterogeneidad que suponen espíritu y metáfora, y por esto son ambos caracterizados por el mismo rasgo de demora, no se sitúan en un nivel inferior a su superación. Dicho de forma concreta: puede que, con Derrida, la demora sea algo provisional, pero no lo es menos su final, su reapropiación. Éstas son las fisuras, el algo distinto a la clausura circular que mencionaba el texto de *Posiciones*. La demora misma es ya un tipo de ruptura en la continuidad de la presencia, introduce la heterogeneidad que, si todavía no rompe el círculo, por lo menos lo constituye en su forma de pliegue, con un volumen incesantemente agrietado.

La relación Hegel-Derrida es, pues, en cierto modo ambigua. Se caracteriza a Hegel como ejemplo de metafísica de la presencia, pero para poder hacerlo hay que partir de una cierta interpretación "clásica" (en sentido negativo). La demora en la dispersión es entendida como un primer paso hacia la reapropiación, y, sin embargo, este regreso, este carácter de cierre del sistema no debería superponerse a la exigencia de la diseminación en sus diferencias. Podría exponerse todo esto de una forma un tanto curiosa: una lectura derridiana de Hegel no admitiría la interpretación que de él hace el propio Derrida en *La mitología blanca*. Si es cierto que "*no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora*"[17], no encontraremos un ejemplo mejor que el propio Hegel, en el que espíritu y metáfora vienen asentados en el mismo carácter de demora. O, de otra forma: si es cierto que, con Derrida, metafísica occidental y metáfora se constituyen bajo el mismo rasgo de filosofía de la presencia, tampoco lo es menos que Hegel es ya consciente de ello, tan consciente que percibe los

15. Recordemos que la demora es uno de los sentidos de *différance*: "Los dos valores aparentemente diferentes de la diferancia [...]: el diferir como discernibilidad, distinción, desviación, diastema, *espaciamiento*, y el diferir como rodeo, demora, reserva, *temporización*". DERRIDA, J. "*La Différance*", en: *Márgenes de la filosofía*. Op. cit. p. 53.

16. DERRIDA, J. "*La mitología blanca*", op. cit. p. 309.

17. DERRIDA, J. *"La retirada de la metáfora"* en: DERRIDA, J. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1989 (Trad. P. Peñalver), p. 37

mismos caracteres en espíritu y metáfora. Al hacerlo, al asumir la propia heterogeneidad, diseminación en la demora, tanto del espíritu como de su escritura, se hace presente ya algo más que un indicio de la inagotabilidad del texto, del texto y de la realidad objeto de su discurso. La ubicuidad de la metáfora aludida en el texto de Derrida tendría, así, dos sentidos, los mismos que sus lecturas de Hegel: por un lado, el negativo, el paralelismo metáfora-metafísica de la presencia; por el otro, el positivo, el hecho de entender la metáfora como algo que desborda su carácter de tropo, como algo inherente a la esencia de las cosas, de los conceptos, de los textos, esto es, su carácter permanente de demora, de dispersión, de heterogeneidad. Lo que ocurre es que esto es también lo que hemos visto ya en el tratamiento hegeliano de la metáfora.

ANÁLISIS SEMÁNTICO-PRAGMÁTICO DEL DISCURSO EN EL TEXTO HUMORÍSTICO

ALICIA INFANTE REJANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1. Introducción

La presente comunicación aborda el análisis de los usos del lenguaje involucrados en la comunicación humana en un intento por describir los principios que gobiernan la comunicación normal y cómo éstos se rompen para crear humor. Como fórmula más popular, se ha elegido un corpus de chistes sobre el que se propone un análisis **Semántico-Pragmático** que supondrá demostrar que la descodificación del chiste necesita un alto grado de implicación y mayor número de inferencias que la comunicación normal; que el contexto lingüístico no determina la intención del hablante sino que se tendrán en cuenta aspectos pragmáticos; y que éstos, en interacción con la semántica, serán los que dominen la estructura conversacional interna de gran número de chistes.

2. Aproximación al hecho conversacional

Todo acto comunicativo debe ofrecer tanta información como sea necesaria para transmitir el mensaje. Muchas veces, queremos decir mucho más de lo que nuestras palabras transmiten pero que omitimos confiando en un Conocimiento Compartido entre hablante y oyente y dando por hecho que éste será capaz de inferir esa información a partir del mensaje recibido haciendo uso de mecanismos conversacionales tales como el Principio Cooperativo (máximas de Grice (1975) de cantidad, cualidad, relación y forma); procesos de implicación y estrategias de inferencia. Akmajian (1990) describe el Modelo Inferencial aplicado a la conversación basándose en que no se habla siempre de forma directa ni literal. Las inferencias se realizan según el tipo de mensaje: literal, directo, no-literal o indirecto. Mediante procesos de implicación conversacionales y convencionales, que aportan información contextual y conocimiento compartido, el oyente realiza las inferencias necesarias que determinan la intención del hablante. Blakemore (1992) destaca la importancia de la Relevancia (máxima de relación de Grice) como factor que actúa entre hablante/oyente para seleccionar la información

1. '¿Qué tal está la nueva pizzería de la esquina?'

   'Son todos italianos'

2. '¿Dónde hay más etíopes, en el norte o en el sur de África?'

   'Según donde sople el viento'

Tenemos un conocimiento previo y compartido de lo que es una pizzería (son de Italia, se comen pizzas, trabajan cocineros, las pizzas que hacen los cocineros italianos deben estar muy buenas); se activan las máximas y se infiere la intención comunicativa del hablante de forma indirecta: 'las pizzas están muy buenas'. En el chiste, la máxima de relación se viola porque no se encuentra una relación "lógica" entre la cantidad de

etíopes y el viento que sople. Se necesitan más implicaciones e inferencias de lo normal. Partiendo de implicaciones convencionales y aplicando inferencias indirectas obtenemos el siguiente parafraseo: el etíope pesa tan poco que se lo lleva el viento, por tanto, habrá más etíopes donde más viento sople. Aplicar la máxima de relación resulta un proceso mucho menos inmediato que en la actuación normal aunque ambos mensajes sean indirectos.

3. Estructura interna del chiste

La conversación dentro del discurso del chiste viene marcada por el siguiente principio: crear en el oyente una expectativa defraudable y defraudarla bruscamente. Se pretende manipular las expectativas conversacionales entre hablante/oyente, entendiendo por expectativas aquellas normas o situaciones por las que se rige cualquier acto comunicativo efectivo. La expectativa se defrauda creando ambigüedades semánticas que el contexto extralingüístico podría deshacer, pero que se decide obviar para crear un contexto absurdo que provoque el humor. Una vez creado un contexto potencialmente defraudable se produce el fraude: el texto se entiende *'como si'* se tratase dentro de un contexto diferente. Es decir, se interviene abiertamente en contra de la expectativa y se elige un campo semántico inapropiado al campo referencial explícito. La respuesta viola patentemente los principios cooperativos porque éstos se ignoran; así, y aunque el referente apropiado esté determinado por el contexto extralingüístico, la comunicación queda distorsionada

3. En un bar el camarero pregunta '¿Qué quiere el señor?'.

   'El señor dos velas; a mí, póngame un café'.

Se juega con la ambigüedad semántica que puede presentar el término 'Señor' (Dios/caballero) para establecer la expectativa defraudable: se ignora la información contextual, el conocimiento previo de lo que es un bar y los principios cooperativos; así, se establecen dos posibles contextos (iglesia/bar) al mismo tiempo; y defraudando absurdamente al oyente, se elige el incorrecto.

Se propone partir de una perspectiva Semántico-Pragmática capaz de ofrecer la interpretación de un mensaje que no sólo depende de la descodificación de su contenido proposicional o del contexto situacional, sino también del análisis de los recursos semánticos empleados. Incluso cuando el referente pragmático es único, existe un contexto lingüístico que se puede reinterpretar de varias formas haciendo uso de recursos estilísticos que provocan ambigüedades semánticas claves para el humor.

4. Recursos estilísticos y estrategias de creación del chiste

El hecho de, en términos de Grice, despreciar las máximas será un recurso de creación humorística muy productivo

4. Esto era un viejo que se marcha muy preocupado al médico: '...mire doctor,'dice 'yo...al primero llego bien; al segundo así, así...pero llego; al tercero a trancas barrancas; pero más allá, imposible'.'¿Qué edad tiene usted?' le pregunta el médico. '84 años' le contesta. Y el médico asombrado dice 'Y ¿qué quiere hacer usted con 84 años...hombre?' 'Pues ¡qué voy a querer yo! llegar al cuarto que es

donde vivo'.

5. Entra un hombre en un restaurante y pide un vino: 'Blanco, tinto o rosado", pregunta el camarero. 'Pues, la verdad, me da igual, he perdido las lentillas'.

Los participantes del ejemplo 4 no comparten el mismo referente ya que el anciano no da suficiente información a su médico. La violación de la máxima de cantidad provoca la elección de un referente incorrecto. Se elide uno de los argumentos del verbo 'llegar' (a un sitio) provocando confusión en el oyente que lo relaciona con 'llegar' (en el acto sexual). El lenguaje humorístico se aprovecha de la homonimia que produce la falta de información. En el ejemplo 5 falla la máxima de relación. Se sabe que el color del vino no es una mera distinción perceptiva. El camarero espera que se pida el vino según la clase de elaboración y no sólo por una cuestión de color. Toda la información previa acerca del vino se ignora lo que rompe la expectativa del oyente. Otro recurso altamente utilizado es el juego de palabras

6. Se encuentran dos amigos el día después de Reyes: 'Hola Pepe, ¿qué te han regalado?'pregunta uno. 'Una minicadena' [voz ronca]. 'Oye tío ¿por qué hablas así?. 'Porque me aprieta".

Se produce una reinterpretación de la palabra 'minicadena' (aparato de música) desglosando el significado de sus partes mini-cadena= cadena corta. Pepe crea ambigüedad defraudando la máxima de la forma. En el chiste 7, el juego de palabras se realiza interponiendo dos niveles, el morfológico y el semántico

7. '¿Por qué las focas en el circo miran siempre hacia arriba? 'Porque arriba están los 'focos"

el vocablo 'foca' tiene género inherentemente gramatical, por tanto, el masculino 'foco' no existe. Se juega con la semejanza formal de los términos: 'foco'(de luz) toma el significado de foca macho creándose un homónimo que justifica el mirar al techo.

8. Entra uno en un bar: 'Yo, un cortao'; mi mujer, una 'pringá". Salta el camarero: 'Y yo un 'amargao' de la vida'.

Para descifrar esta clase de chistes necesitamos un bagaje cultural extenso para entender expresiones coloquiales y de doble sentido: 'cortao'=café con poca leche/ tímido; 'pringá'=carne de cocido/desgraciado. Se omite el verbo 'querer' porque el contexto situacional no provoca ambigüedad. Sin embargo, el camarero elige el nivel metafórico e interviene con una expresión metafórica irrelevante: '(soy) un amargao de la vida'. Se realiza innecesariamente una inferencia no-literal. También existe el proceso inverso donde la metáfora se toma literalmente

9. 'No me gustaría ser una araña toda mi vida" le dice una oruga a su vecina la araña. 'Hija, y ¿por qué no?", le pregunta ofendida. 'Uf... toda la vida pendiente de un hilo'.

Lo normal hubiera sido hacer una inferencia no literal de la expresión "la vida pende de un hilo" pero no hubiera creado el chiste y por tanto se desecha. El humor lo crea el hecho de que la vida de una araña literalmente pende de un hilo. Funcionó la estrategia literal para crea el humor.

5. Conclusión

Las inferencias surgidas de la interacción entre el componente lingüístico, los aspectos conversacionales y los recursos estilísticos, que en la actuación normal se establecen de forma casi inmediata, se convierten en un complejo mecanismo debido al abuso y a la falta de estrategias comunicativas rompiendo con las expectativas del oyente. Así, las ambigüedades de la lengua, predecible y solucionadas en la actuación normal, en el chiste aparecerán deliberadamente sin resolver.

REFERENCIAS

Akmajian, A. (1990) *Linguistics. Language and Communication.*
Blakemore, D. (1992) *Understanding Utterances*, Oxford.
Grice, P.H. (1975) Logic and Conversation, in Cole & Morgan.

ASPECTOS PSICOSOCIALES DE LA COMUNICACIÓN PERSUASIVA: EL LENGUAJE DE LAS SECTAS COERCITIVAS

EDUARDO INFANTE REJANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Las nuevas exigencias políticas y económicas han propiciado un ritmo de vida muy rutinario y a la vez competitivo que favorece la búsqueda de actividades revolucionarias o liberadoras. El continuado derrumbe de los valores sociales más arraigados de nuestra sociedad ha propiciado un amplio abanico de actitudes y expectativas negativas que sirven de peligroso legado para las generaciones venideras. En este débil marco moral, las personas se aferran a toda vía que les promete un cambio especial. Una vía de escape social es, sin duda, la que predican las sectas coercitivas o movimientos totalitarios presentados bajo la forma de asociación o grupo religioso, cultural o de otro tipo, que exige una absoluta devoción de sus miembros a alguna persona o idea a través de técnicas de manipulación, control y persuasión. Su noción del mundo posee una doble vertiente; por un lado, muestran una imagen externa innovadora y refrescante de la vida criticando todos los males sociales y, aparentemente, tratando de paliar sus efectos negativos y, por otro, un planteamiento de distinta magnitud en el que la SC se pone al servicio de la manipulación psicológica y conductual de un supuesto líder salvador.

Las SC buscan sujetos vulnerables para los que ellas puedan mostrarse como modelos de identificación e imitación. Los factores de vulnerabilidad del receptor se refieren al conjunto de circunstancias sociales y personales que son percibidas en estados de crisis y que generan sentimientos de malestar social, desilusión cultural e insatisfacción personal lo que facilita enormemente la susceptibilidad a quedar atrapado en una SC.

Los rasgos presectarios que mejor definen el perfil psicosocial del posible adepto son: anomalías psíquicas, momentos de crisis, sistema familiar disfuncional, presencia de rasgos neuróticos de personalidad, inadaptación social, ingenuidad y baja tolerancia a la ambigüedad, deseos de profundización espiritual e idealismo ingenuo (Caballeira,1992). Estos factores definen al período de adolescencia como el más crítico en relación con los efectos persuasivos de las SC. En este período de maduración se produce una disarmonía evolutiva ya que el joven posee un desarrollo intelectual adecuado, pero es afectivamente muy infantil por su inherente inmadurez ante la vida a lo que se une una emergencia de impulsos sexuales ante su evolución física y una insaciable búsqueda de principios filosóficos.

La clasificación de las técnicas de persuasión coercitivas (TPC) del presente estudio se basa en el ámbito de aplicación de la coerción: ambiental, emocional, cognitivo y conductual. El proceso de persuasión hace que el individuo olvide su estructura cognitiva y desacredite su propia capacidad de razonamiento, lo que le predispone a todo tipo de manipulación y abuso. Dicho proceso no difiere mucho de cualquier proceso de comunicación persuasiva y se compone de seis etapas: predisposición psicosocial, seducción, captación, conversión, adoctrinamiento y acción que coinciden con las definidas en la comunicación persuasiva (Hovland et al. 1953).

Etapa 0. Predisposición psicosocial: en época de crisis, cuando se producen rupturas en las estructuras y normativas sociales y flaquean los valores y patrones de conducta, aumenta la inseguridad y la vulnerabilidad de las personas que quedan preparadas para aceptar soluciones mágicas que les liberen de la angustia vivida.

Etapa 1. Atracción: el proceso de atracción comienza con actividades fuera de la secta a través de conferencias públicas. Lo primero que experimenta un individuo al contactar en una SC es la sensación de entrar en un grupo de amigos que constituyen una feliz comunidad. Los factores de seducción se definen en tres percepciones básicas: (1) la SC surge como un grupo cohesionado que posibilita entrar en un grupo homogéneo donde se satisfacen el deseo de pertenencia, de familia alternativa, de consistencia cognitiva y de relaciones armónicas sin competitividad y donde se liberan problemas, incertidumbres o angustias que se traspasan al grupo; (2) la SC es un lugar de comunicación, altruismo e intensidad de lo emocional lo que configura un espacio de desarrollo de sentimientos; y (3), la SC pretende el logro espiritual y la felicidad eterna a través de la adquisición de poderes mentales y espirituales cedidos por el líder.

Las primeras TPC se centran en intervenir sobre el ámbito afectivo para conmoverlo agradablemente ya que nuestras esperanzas y deseos determinan en gran medida nuestro pensamiento y conducta. Así, al individuo se le hace partícipe de un sin fin de situaciones que le sitúan como protagonista en un mundo en el que se cumplen sus más preciados deseos. Para conseguirlo se utiliza el bombardeo de amor que consiste en propinarle todo tipo de aprobaciones, alabanzas, sonrisas, contacto físico, etc. La vía emocional (ruta periférica) es la más indicada para el inicio de la conversión ya que es fuente de satisfacción de la necesidad de ser respetados, queridos y necesitados (Caballeira, 1992; Cialdini, Petty y Cacioppo, 1981; Petty y Cacioppo, 1986). Esta activación del gozo viene acompañada de una fuerte vivencia del presente en detrimento del pasado y del futuro lo que conlleva a despejar de nuestra vida tanto los viejos traumas del pasado como la ansiógena incertidumbre del futuro. Más adelante surgen los rituales de amor; flirteos, cánticos infantiles, comidas de fuertes especias y control de la actividad romántico-sexual. Estas situaciones, unidas a otros factores, pueden sacar a luz todos los aspectos más internos de una persona (Zimbardo, 1974).

Sutilmente, la SC ataca al mundo acusándolo de materialista, insolidario y caótico, al tiempo que ofrecen una alternativa de vida salvadora al entrar en la comunidad. Suelen insistir en el pecado original que todo hombre padece y la posibilidad de sanarse bajo la tutela de la comunidad. La atención del individuo es forzada para dirigirse hacia los contenidos y las actividades propias de la SC. En un primer momento, la atención es centrada en contenidos y relaciones más agradables de la comunidad (rezos, agradecimientos, bienvenidas, halagos, juegos divertidos, ayuda mutua). Más delante, las exigencias atencionales serán dirigidas hacia contenidos de otra naturaleza.

Etapa 2. Captación: Se inicia con rituales de bienvenida, dotaciones de atributos e intervenciones activas de los adeptos para establecer la pertenencia del sujeto al grupo. Se usan técnicas coercitivas de manipulación y control siempre por vía no- racional. No se trata de analizar los pros y los contras previos a una decisión, ni debatir un programa ideológico, ni criticar o aceptar teorías o pensar, sino de sentir. El objetivo

final de la captación es que el nuevo individuo fije sus metas en el grupo olvidándose de su socialización (descongelación). Al sujeto se le aísla de su red social y se le demanda prolongadamente más dedicación a la comunidad. Cuando alguien se encuentra en situación de aislamiento, su necesidad de aprobación social aumenta y se vuelve más sensible a los controles ajenos. Asimismo, se pretende el encapsulamiento psíquico y físico de modo que el sujeto pierda las claves de orientación de su espacio geográfico y las pautas de socialización.

En situación de gozo emocional, el individuo va conociendo las reglas que gobiernan la vida comunitaria. El control de la información es vital pues estar informados proporciona autonomía y capacidad de decisión personal. La técnica usada es la de establecer comunicaciones filtradas y limitar el acceso libre a las fuentes de información de modo que se limite el espectro de alternativas accesibles y las posibilidades de elección (Andersen y Zimbardo, 1984). Ibáñez especifica tres estrategias de control informacional: (1) modificar el estado de las alternativas; (2) modificar la deseabilidad de las mismas; o (3) introducir elementos que condicionen la elección.

El control del tiempo es otra técnica valiosa en las SC ya que afianza la desestructuración psíquica del individuo. Se le priva al individuo de cualquier elemento que sirva para medir el tiempo (luz del día, relojes, calendarios). El anonimato del tiempo se convierte en una tortura psíquica al perder la capacidad de estructurarlo para planificar actividades y distribuir energías (Bettelheim, 1960).

En relación con la atención, el individuo participa en rituales de concentración y ensimismamientos sobre tareas determinadas (privación sensorial) y en adoctrinamientos sin interrupción a través de trabajos duros o mensajes sobre los que es difícil razonar que limitan la mente (saturación sensorial).

La SC se autodetermina como una familia verdadera en contraposición a la familia biológica cuya única finalidad es la de traernos al mundo. La intención de cualquier institución totalitaria que se crea en posesión de la verdad absoluta, es la de crear un ambiente que represente y fomente fielmente dicha verdad (Lifton, 1961). Para ello, dentro de la SC se fomenta la visión bipolar de considerar al mundo como peligroso y hostil, frente a la comunidad nacida del espíritu de superación y de paz. Se hace uso del grupocentrismo o elaboración de autoestereotipos positivos y heteroestereotipos negativos (Munné, 1971). La trayectoria social del adepto ha estado marcada por tales experiencias negativas por lo que se encuentra con un posible aliado en la lucha por su supervivencia ante el enemigo común reforzándose así la cohesión grupal (Caballeira, 1992).

Otra técnica ambiental es la de crear un estado de dependencia existencial del individuo de modo que de la satisfacción de necesidades básicas se relegue totalmente al gobierno de la comunidad (alimentación, salud, limpieza, relaciones con otros, estima, etc.). Según Goffman (1961) la libertad de independencia se anula por completo al obligar al individuo a pedir permiso para realizar cualquier conducta por insignificante que sea (afeitarse, ir al baño, hablar, fumar, etc). Algunas SC obligan a sus adeptos a entregar sus ganancias económicas y posesiones materiales (donaciones, cuotas, entregas de fe). Otras demandas son la ejecución de tareas, trabajos de diversa naturaleza en pro de la comunidad. Tener

poder sobre la subsistencia de un individuo significa tener poder sobre su voluntad (Hamilton, 1978).

El debilitamiento psico-físico lleva a un debilitamiento psíquico potenciando la acción persuasiva de las TPC. La fatiga es un medio de situar a los sujetos en estados más sugestionables y dependientes. Las técnicas más usadas son; (1) imposición de una dieta alimenticia pobre y desequilibrada; (2) limitación de horas de sueño; (3) explotación de energías en trabajos forzados; (4) realización de debates de profundización filosófica (maratones).

Etapa 3. Conversión: Una vez desorientada la socialización y desestabilizada la personalidad del individuo, se procede a demandar en él conductas y normas propias de la SC para explotar su rendimiento. Después de participar en una acción se pasa a compartir y participar de su creencia. Para ello, una vez interiorizadas se le otorga la función de nuevo reclutador para reafirmarlas rápidamente al intentar convencer a otros. La nueva identidad se asume en esta etapa (recongelación). Algunas leyes del líder son comentadas, otras se definen mal o incluso son contradictorias, pero la aceptación es siempre inherente a ellas. A este nivel, el aprendizaje se realiza por medio de técnicas intensivas de modificación de conductas tales como la implosión (ver Carrobles y otros, 1986). Las características ambientales de la SC convierten su escenario en un auténtico laboratorio de manipulación humana capaz de aislar y controlar los efectos entre variables. Premios y castigos son ensayados dentro de programas de contingencia que moldean la conducta del adepto. Los castigos crean sentimientos de temor, vergüenza y culpabilidad. Se fomenta una cultura de la culpa (normas internas) y de la vergüenza (amenazas). Se empiezan a demandar conductas no aprobadas socialmente como la mendicidad, el robo, el asesinato, etc. pero que ahora se justifican bajo la filosofía de la comunidad (purificación de almas, salvación comunitaria, sacrificio grupal, y respeto al grupo, etc.).

El individuo aprecia los roles jerárquicos de la comunidad y el suyo propio. La aceptación de un rol dependiente supone la puesta en marcha de una serie de expectativas cuyo incumplimiento supone la pérdida de todo lo recibido y aportado a la comunidad.

La dependencia ambiental se acentúa a través de raras prácticas espirituales o religiosas que junto con los maratones, estimulan la necesidad del individuo de pedir ayuda y de percibir respuestas de amparo por parte de la comunidad. Aumenta la coerción física a través de torturas, malos tratos, violencia que es reforzada por la presión y humillación del grupo (violencia psíquica). Esta situación de abuso se soporta por muchas razones alguna de las cuales se convierten en la única meta existente para el individuo (líder como divinidad suprema, rasgos sado-masoquistas, autosacrificio como castigo o purga, camino de iniciación hacia la integridad personal, el éxito supone sufrimiento; el sufrimiento es comúnmente compartido, etc). La conformidad con la norma (condescendencia) y el grupo (identificación) favorecen la aceptación conductual de la persona. El pensamiento de grupo presiona y controla las opiniones personales y exige el desempeño de conductas identificables con dicho grupo (símbolos, señales, lenguaje propio). La comunicación se hace mínima con el uso de un lenguaje simple y mecánico lo que ayuda a la desvinculación personal. El lenguaje fanático se caracteriza por ser simplista y primitivo

con afirmaciones tajantes y dogmáticas. Se hace uso de frase cortas, nuevas palabras, jergas y expresiones claras y firmes que favorecen la no-elaboración mental. La degradación del pensamiento crítico es un hecho tangible en las SC para tratar de demostrar la ineficacia del pensamiento personal en la búsqueda de la verdad de los fenómenos. Esto se consigue al inducir el sentimiento de culpa para mermar la autoimagen, al reforzar iniciativas que consideren a la mente como grupo espiritual (bloque de mente) y al considerar que las contradicciones sólo son resolubles a ciertos grados de experiencia. Así, el adepto es forzado a identificarse con la colectividad (identidad de grupo) y motivado para alcanzar el grado de líder (identificación con el superior) olvidando cada vez más su propio yo (desindividualización).

Etapa 4. Adoctrinamiento: se consolida lo aprendido en las etapas previas para reafirmar la nueva identidad. La posibilidad del individuo de ascender a líder permanece siempre abierta culminándose la resocialización. Las demandas por el hecho de ocupar un determinado rol en una SC suponen ahora actitudes y comportamientos cada vez más exigentes. Sumisión a la autoridad, trabajos forzados, limitación de la libertad, etc. son cada vez más patentes en la vida comunitaria. La aceptación personal de esa situación es casi automática por la carrera espiritual en la que se ven involucrados para salvar sus almas. El conflicto cognitivo que podría apreciarse cuando el individuo realiza conductas negativas en una comunidad que predica orden y felicidad eternas se evita cuando se defiende la idea de que una gran salvación personal y espiritual sólo se consigue a través de un gran esfuerzo. A este nivel, surge un espionaje de conductas mutuas, esto es, delatar al compañero para salvarlo del mal camino lo que genera sentimientos de culpa e inseguridad por defraudar al grupo. Entonces, la salvación pasa por una confesión pública que aflore dicha culpa y quede libre el sujeto (catarsis).

El control atencional se acrecenta para instaurar en el adepto un fuerte estado disociativo a través de actividades que realzan la sugestión y mantienen la degradación del pensamiento (cánticos, habla de lenguas, recitales de fonemas sin sentido, procedimientos hipnóticos, rituales de renuncia del pasado, uso de drogas, etc).

Etapa 5. Acción: Finalmente, esta etapa da salida a las ideas defendidas desde la nueva identidad. Prevalecen las actividades cognitivas que ya cuentan con un soporte mental afín con la ideología manipuladora. Se permiten razonamientos y enfrentamientos para defenderse de otras ideologías lo que favorece la cohesión del endogrupo. Los procesos psicosociales se consiguen coordinar en perfecta armonía y constituyen para el adepto la única vía de expresión en la vida aunque a veces tenga la sensación de verse inmerso en una espiral de conflicto (Munduate y Martínez, 1994).

Los procesos de comunicación persuasiva han supuesto para el adepto la sustitución de su entorno de apoyo social (Lin y Ensel, 1989) a otro de control social a través del cual la persona percibe y recibe todos los recursos materiales y humanos de su comunidad de forma limitada y dependiente, satisfaciendo las necesidades afectivas (control emocional), informativas (control estratégico) y materiales (control tangible o instrumental) a expensas de las necesidades del líder. Las consecuencias psicosociales que padece una persona al enfrentarse con la comunicación persuasiva de una SC nos alertan para tomar las siguientes precauciones básicas: (1) razonar antes que creer a ciegas,

lo cual se consigue con una buena formación cultural y humana, informándose a través de múltiples fuentes divergentes, templando las dudas que nos depara el futuro y adquiriendo autonomía; (2) vivir el presente pero pensando siempre en el futuro y recordando el pasado; (3) considerar que la vida no es un juego pero tampoco una tortura incesante y que debemos de tender hacia la felicidad moderada; (4) confiar en las personas que ayudan y entregan incondicionalmente; y finalmente (5) fomentar un asociacionismo siempre múltiple y abierto a todo tipo de matices e ideologías no extremistas.

REFERENCIAS

Andersen, S. y Zimbardo, P. (1984). Resisting mind control. *USA Today (an Educational Journal)*, 109, 44-47.

Bettelheim, B.. (1973). *El corazón bien informado*. México: FCE.

Caballeira, A. R. (1992). *El lavado de cerebro. Psicología de la persuasión cognitiva*. Bilbao: Boixareu Universitaria.

Carrobles, Costa, Del Ser y Bartolomé (1986). *La práctica de la terapia de conducta: Teoría y método de aplicación para la práctica clínica*. Valencia: Promolibro.

Cialdini, R.B.; Petty, R.E. y Cacioppo, J.T. (1981). Attitude and attitude change. *Annual Review of Psychology*, 32, 357-404.

Fishbein, M. (1963). An investigation of the relationship about an object and the attitude toward that object. *Human Relations*, 16, 233-240.

Goffman, E. (1961) . *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Madrid: Amorrortu-Murguía.

Hamilton, A. (1978). *The federalist*.

Hovland, C.I.; Janis, I.L. y Kelley, H.H. (1953). *Communication and persuasion*. New Heaven: Yale university Press.

Lifton, R.J. (1961). *Thouhgt reform and the psychology of totalism*. New York: Norton.

Lofland, J. (1978). Becoming a world-saver revisited. En J.T. Richardson (Ed). *Conversion careers: In and out of the New Religious*. Beverly Hills: Sage.

Munduate, L. y Martínez, J.M. (1994). *Conflicto y negociación*. Sevilla: Eudema.

Munné, F. (1971). *Grupos, masas y sociedades. Introducción sistemática a la sociología general y especial*. Barcelona: Hispano-Europea.

Petty, R.E. y Cacioppo, J.T. (1986). The elaboration likelihood model of persuasion. En L. Berkowitz (Ed). *Advances in Experimental Social Psychology*. Vol 19, pp. 123-205. New York: Academic Press.

Zimbardo, P.G. (1984). Mind control in 1984: Orwell's political fiction becomes a psychological reality of modern times. En P. Stansky (Ed). *On 1984*. Stanford: Stanford University Press.

UNA MUJER HABLA DE MUJERES: LOLA ÁLVAREZ EN "LOS REPORTEROS"

PATRICIA JIMÉNEZ
FELICIDAD LOSCERTALES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

En este estudio se analiza el contenido relativo a mujeres en las emisiones de "Los Reporteros", emitidos durante el período del 15-10-90 al 19-3-95.

"Los Reporteros" es un programa informativo no diario que emite la cadena Canal Sur Televisión sobre temas que por su contenido o su actualidad revisten interés público. Suele emitirse en fin de semana, con pausa veraniega variable, durando de media 45 minutos cada programa. Se divide generalmente en tres reportajes, cada uno con un tema (aunque también pueden aparecer un monográfico o dos o cuatro reportajes). El tema suele durar de 10 a 15 minutos y Lola aparece tanto en imagen como en "off", con apoyo de imágenes relativas al tema. A veces las voces en off son de otras personas, masculinas o femeninas.

Se escogió este programa por su peculiaridad y relevancia y por lo que podía aportar a un estudio ajustado y relevante del tratamiento de la imagen de la mujer en dicha programación. La dirección la llevó durante el periodo estudiado una mujer periodista, Lola Alvarez, y tanto ella como el resto del equipo eran sensibles hacia la mujer, su imagen, su problemática social y su presencia sin descuidar por ello, en un alarde de buena profesionalidad, el equilibrio objetivo al elegir los temas de actualidad. Igualmente interesante es el hecho de que como presentadora apareciera una mujer, la misma directora del programa, cuya intervención en pantalla hemos estudiado con especial atención.

En 227 programas se trataron 640 temas diferentes y a partir del análisis de contenido obtuvimos 85 (un 13,5% del total de temas) con contenido total o parcialmente relacionado con la mujer (sus dimensiones y roles sociales de sexo y género, etc).

CALENDARIO DE TEMAS SOBRE MUJERES EN "LOS REPORTEROS"

PERIODO	PROGRAMA	TEMAS	TÍTULO E IDENTIFICACIÓN DE LOS TEMAS
PRIMERO 15-1-90 A 29-7-90	1-28 28 Pr.	1-78 78 t.	11 temas de mujeres: 14'10%
SEGUNDO 9-9-90 A 28-7-91	29 - 73 45 Pr.	79-205 127 t.	15 temas de mujeres: 11'81%
TERCERO 8-9-91 A 26-7-92	74 - 117 44 Pr.	206-324 118 t.	14 temas de mujeres: 11'86%
CUARTO 4-10-92 A 17-7-93	118 - 158 41 Pr.	325-441 121 t.	21 temas de mujeres: 16'94%
QUINTO 3-10-93 A 2-8-94	159 - 200 42 Pr.	442-565 103 t.	14 temas de mujeres: 14'56%
SEXTO 11-9-94 A 19-3-95	201 - 227 27 Pr.	566-640 74 t.	10 temas de mujeres: 13'51%
TOTALES	227	640	85 temas de mujeres: 13'5%

Se ha trabajado con dos tipos de unidades conceptuales: de información-descripción, y de opiniones-valores. Con la técnica de análisis de contenido se establecieron ocho categorías temáticas donde poder incluirlos. Las categorías se establecieron en función de los siguientes criterios: sexo; género; imposibilidad del tratamiento del tema sin la presencia, referencia o acción de la mujer, protagonismo o aparición en proporción significativa de la mujer:

1- La mujer en la pareja.
2- Estructuras de sexo y género.
3- Rol profesional y presencia social activa de la mujer.
4- Monográfico sobre una mujer notable (o presencia importante).
5- Luchas por lograr mejoras.
6- Colectivos marginados.
7- Problemas, patologías, etc.
8-Violencia (contra mujeres o hecha por mujeres).

Los mismos criterios con que se establecieron las categorías sirvieron para escoger los temas relativos a mujeres que se estudiaron de forma más minuciosa ya que una de las tareas más importantes de esta investigación fue la selección, entre los 85 temas, de algunos más relevantes para un estudio monográfico tipo "estudio de caso". Un estudio centrado en los contenidos específicos y en la estructura formal del discurso narrativo (con las "tres lecturas": de escenarios, de personajes y de acontecimientos). Sobre cada uno de estos casos se hizo un comentario inicial en función de la categoría en la que se situa y un segundo análisis de contenido (referido ya a la intención específica de esta investigación). A título de ejemplo presentamos los temas que se emitieron como copnmemoración dedl día de la mujer en cada uno de los años que abarca este estudio: MUJERES (5-3-90); HEROINAS COTIDIANAS (10-3-91); TRES MUJERES (8-3-92); MUJER Y PUBLICIDAD (7-3-93); COOPERATIVAS DE MUJERES (7-3-94); UNIDAS POR LA IGUALDAD (5-3-95).

Como complemento se realizó además una lectura de imagen y un análisis de los parlamentos de Lola Alvarez, presentadora y directora del programa en el periodo de tiempo estudiado e incluso colaboradora eficaz al aportar datos. El estudio descriptivo centrado en Lola Alvarez se realizó con la técnica de observación naturalista de los programas elegidos. Se confeccionó un **patrón de observación** a partir de un proceso general de observación de un conjunto aleatorio de programas escogidos. Centramos nuestra atención en la cabeza, mímica del rostro, mirada, torso, expresión verbal y artefactos de Lola Alvarez, así como en el escenario que la acompañaba.

De forma muy resumida los resultados de esta tarea de observación son los siguientes:

1- Su **cabeza** realiza movimientos regulares y suaves, con predominio del patrón arriba-abajo. La introducción a su discurso se acompaña de posición alta de cabeza y el final de las frases refleja un énfasis hacia abajo en la última palabra. Tendencia a inclinar la cabeza a la derecha, algunas sacudidas (más fuertes a la derecha) y miradas al monitor tras su exposición de "breve sumario" son otras características.

2- La **mímica del rostro** muestra una sonrisa suave y habitual al saludar a los expectadores (sin estridencia) y al introducir el "breve sumario". No evita la risa efusiva y la sonrisa irónica en ciertos comentarios.

3- La **mirada** se dirige a los papeles al introducir un tema nuevo o como apoyo antes del corte de la imagen, pero en seguida se dirige al frente. Sus cejas se colocan a la misma altura, elevadas en el centro del rostro o levantada la ceja derecha al extremo de la sien. Los parpadeos son muy frecuentes, alternando los de duración corta y larga.

4- El **torso**. Aparece en posición sedente y con papeles en las manos; su silla giratoria se mueve al final del programa. Las manos se ponen paralelas a los papeles o ajustándolos, con el antebrazo derecho apoyado en la mesa-manos juntas agarrando bolígrafo, con puño izquierdo cerrado al borde de la mesa, con brazo izquierdo extendido hasta el borde y mano derecha sobre la mesa, y con manos juntas a la derecha-brazo izquierdo algo flexionado.

5- La **expresión verbal** resulta en su voz y paralinguísticos de la siguiente forma: el habla es andaluza sociolinguística culta, aspira la s final como una h suave, no cecea ni sesea de manera acentuada, su vocabulario es amplio y correcto, el lenguaje es respetuoso con el sexo y el género, su entonación es descendente en el desarrollo de la frase. Asimismo, cuando la frase es larga el patrón es rápido-lento en la inflexión. El final típico es el enlentecido, con palabras cada vez más espaciadas, solitarias y graves, siempre acompañadas de la enfática bajada de cabeza.

6- Sus **artefactos** estudiados son la ropa (solo torso, que es lo que se ve tras la mesa), las joyas y el uso y manipulación de objetos tales como papeles y bolígrafos.

7- El **escenario** aparece con Lola a la izquierda, en la oscuridad, viéndosele a contraluz. La cámara se va acercando y con ella, la luz, aunque queda siempre algo oscura la parte derecha del decorado. Casi siempre sentada, pero ocasionalmente se levanta cuando la imagen se ha oscurecido de nuevo al final. Tras una mesa grande gris aparecen paisajes de gran tamaño urbanos-semiurbanos y de visión diurna o nocturna. Sobreimpresionada en la imagen aparecen las palabras "Los Reporteros".

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, O. (1990); *Las ideologías en el Periodismo*. Madrid, Paraninfo.

ALLPORT & POSSTMAN, (1973) *Psicología del rumor*, Buenos Aires, Psique.

ARANGUREN, J.L.(1975); *La comunicación humana*. Madrid, Ed. Guadarrama.

ARIAS, M.A. y otros (1981): "Los modelos de comunicación" en VV.AA: *Epistemología de la **comunicación** y **análisis de referencia***. Cuad. de la comunicación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 101-137.

BENITO, A. (1989), *Ecología de la comunicación de masas*, Madrid, Eudema.

BENITO, A. (1991), *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ed. Paulinas.

BENITO, A. (1977): *La socialización del poder de informar*, Madrid, Pirámide.

BERELSON, B. & JANOWITZ, M. (1964): *Readers in public opinion and communication*. New York: The Free Press.

BUCETA FACORRO, L., (1992); *Fundamentos psicosociales de la Información*; Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces.

CHOMSKY, N. Y HERMAN, E.S. (1990) *Los guardianes de la libertad.* Crítica. Barcelona.

GIL CALVO, E. (1985):*Depredadores audiovisuales*, Barcelona,CEAC

GONZALEZ REQUENA, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad.* Madrid, Cátedra.

KLAPPER, J.T. (1974): *Efectos de las comunicaciones de masas.* Madrid, Aguilar. (ed. Inglés: 1960)

KNAPP, M.L.; (1980); *La comunicación no verbal*; Barcelona, Paidós Comunicación.

LOSCERTALES, F. y GONZALEZ, R. (1995); ***La imagen de la mujer en la publicidad. Un estudio en Canal Sur TV.*** En VEGA, M.T. y TABERNERO, *Psicología Social de la Educación y de la Cultura, Ocio, Deporte y Turismo.* Eudema, Salamanca. Págs. 297-309.

LOSCERTALES, F, y GUIL, A. (1995); ***La formación psicosocial del profesional de los M.C.M.*** en LUQUE y ZURRIAGA, (1995); *La formación en psicología Social para no psicólogos.* Nau LLibres, Valencia.

MARTIN SERRANO, M. (1986), *La producción social de la comunicación.* Madrid, Alianza-textos.

MARTIN SERRANO, M. (1982), "la influencia social de la televisión. Fuentes y métodos de estudio" en *Revista española de investigaciones sociológicas.*

MILLERSON, G. (1988): *Técnicas de realización y producción en TV.* Ed. Focal Press

MONZON, C. (1987); *La opinión púbica: teoría, conceptos y métodos.* Madrid, Technos.

MORAGAS, M. (1981), *Teorías de la comunicación.* Barcelona, G.Gili.

MORAGAS, M. de (1985); *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.

MUNNE, F. (1993): *La comunicación en la cultura de masas.* Barcelona, PPU.

ORIVE, P. (1990); *Europa, guerra audiovisual.* Madrid, Eudema.

RODA, R.(1989): *Medios de comunicación de masas: Su influencia en la sociedad y en la cultura contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.

VILCHES, L. (1989); *Manipulación de la información televisiva.* Barcelona, Paidos.

VILCHES, L. (1993); *La televisión, los efectos del bien y del mal*, Bacelona, Paidos Comunicación.

WATZLAWICK, P., BEAVIN, J.H. y JACKSON, D.D. (1983); *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.

EL CUARTO DE ATRÁS DE CARMEN MARTÍN GAITE: UN TEXTO COMPLEJO

JOSÉ JURADO MORALES
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

A estas alturas posiblemente pueda decirse que *El cuarto de atrás* sea una de las obras de ficción más madura y conseguida de Carmen Martín Gaite. De hecho, ya en el mismo 1978, año de su publicación, Martín Gaite obtiene el reconocimiento unánime de críticos y lectores al serle concedido el Premio Nacional de Literatura por esta obra. Si he caracterizado en el título de la comunicación a esta novela como texto complejo, no ha sido por la dificultad de lectura que encierra, sino por la diversidad de elementos de distinta índole que en ella se cruza. Como digo, lo narrado es, al menos aparentemente, sencillo. La protagonista procura dormir, pero esa noche de tormenta no logra conciliar el sueño. Se pone a pintar, a recordar imágenes de su infancia, a contemplar el desorden de su habitación, se levanta, se mira en el espejo, se topa con la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov..., finalmente, se duerme. Al poco rato, como parte de un sueño o de la realidad, ahí queda la duda, la despierta una llamada de teléfono de un hombre desconocido desde un bar pidiéndole una entrevista que la protagonista no recuerda. Ésta, aturdida, accede. Aparece en la casa un hombre vestido de negro, misterioso, llamado Alejandro, con quien ella entabla una larga conversación, sólo interrumpida por una nueva llamada telefónica, también extraña, de una mujer, amante o esposa de este Alejandro, quien supuestamente conoce a la protagonista. En la conversación con el hombre vestido de negro, núcleo extenso de la novela, la protagonista, identificada con el narrador en primera persona y con la Gaite de 1978, va enhebrando, de salto en salto, sus recuerdos personales y la reciente historia de España, a la vez que reflexiona sobre su propia obra anterior y la de otros autores, sobre el tiempo y sobre el mundo de los sueños y la ficción. La narración, en este juego entre sueño y realidad dentro de la misma literatura, termina complicándose al final cuando la protagonista despierta con una cajita dorada que aquel hombre misterioso le había regalado.

El cuarto de atrás es, pues, una narración compleja, perteneciente al género novela pero en cuyas páginas se mezclan la autobiografía y la memoria, la literatura realista de Gaite y las claves de la literatura fantástica, la metaficción y la metaliteratura.

En primer lugar, *El cuarto de atrás* es una obra tremendamente deudora de la literatura de memorias y de la autobiográfica. Martín Gaite, sin perder el hilo narrativo antes indicado, hace emerger todo el pasado reciente español desde la preguerra hasta la muerte de Franco. Y lo hace desde la confluencia producida entre la ojeada inocente e ingenua de la Gaite niña, que vivió estas situaciones, y la mirada escrutadora y crítica de la Gaite quincuagenaria, que las analiza en la distancia. Rememora así la 2ª República, la Guerra Civil, la sombra de Hitler, la fría y dura posguerra con Franco al frente, la Fiscalía de Tasas, las cartilas de racionamiento, la Comisaría de Abastecimientos y Transportes, la Sección Femenina de Falange, el Servicio Social... Y sobre este telón de fondo algunos nombres concretos: Franco, por supuesto, Carmencita Franco, Lerroux, Leblanc, Salazar, Pich y Pon, Samper, Benzo, Galante,

Valdivia, Rocha, Azaña, Gil de Robles, Pablo Iglesias, Antonio Maura..., entre otros. No obstante, en tal repaso histórico Gaite se contiene y no elabora un discurso politizado, aunque no falta la crítica a la figura de Franco y a las consecuencias de la dictadura. Antes bien, dibuja la realidad cotidiana de aquellos años de posguerra: la curiosidad ante el cine llegado de EEUU, los minutos del NO-DO, la vida en los balnearios, el trabajo de las modistas, las coplas de Conchita Piquer, las fotos de Massanet, los juegos en la calle...

En este punto de recuerdo de la vida cotidiana es donde el narrador de *El cuarto de atrás* enlaza con el componente autobiográfico. Este narrador de primera persona esparce datos sobre la protagonista de la novela que coinciden con circunstancias de la propia vida de Carmen Martín Gaite. Entre otros: el día de su nacimiento, el 8 de diciembre de 1925, su infancia y juventud en los años de guerra y posguerra en la casa de la Plaza de los Bandos en Salamanca, sus visitas a Galicia y a Madrid, su posición social, su relación con el padre y con otros familiares, su beca de estudios a Coimbra, su servicio social, su investigación sobre el siglo XVIII, su artículo sobre las coplas de posguerra, etc. En fin, muchos datos biográficos que quedan sutilmente hilvanados en los acontecimientos históricos y cotidianos de la guerra y la posguerra.

En segundo lugar, *El cuarto de atrás* es una metanovela: en ella hay páginas de metaliteratura y de metaficción, hay continuas referencias y críticas a otras obras literarias y se hace mención a la propia creación de la novela. El narrador alude y realiza comentarios sobre el Mester de Clerecía, Cervantes, Erasmo de Rotterdam, Santa Teresa, Perrault, Chejov, Unamuno, Lewis Carroll, Dionisio Ridruejo, Defoe, Carmen Laforet, Carmen de Icaza, Eugenia Marlitt, Berta Ruck, Pérez y Pérez, Elisabeth Mulder, Duhamel, Dashiell Hammet..., entre otros autores y obras. También llega a citar versos de Antonio Machado y de Rubén Darío o fragmentos de *La Gitanilla* de Cervantes o de una novela rosa aparecida en *Lecturas*. Pero Gaite avanza en este intento de metaliteratura al reflexionar sobre la propia literatura en general. Afirmaciones como "la literatura es un desafío a la lógica, no un refugio contra la incertidumbre"[1](p. 55), como "...las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura" (p. 167) o como "si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser" (p. 195), conceden a *El cuarto de atrás* un componente de teoría literaria. Dichas reflexiones, más o menos teóricas, se complementan con una continua crítica literaria, centrada, sobre todo, en su propia obra narrativa: "El balneario", *Entre visillos* y *Ritmo lento* son, en mayor o menor medida, analizados y valorados. E incluso se hace referencia a una obra que Gaite está escribiendo justo en esos momentos (1975-1978, fecha de redacción de *El cuarto de atrás*), es decir, hay una reflexión sobre un embrión, sobre un proyecto en torno a los *Usos amorosos de la postguerra española*, obra que años después Gaite terminaría y publicaría. Para el final de estos apuntes sobre el papel de la literatura en *El cuarto de atrás* he dejado un juego literario que apunta hacia la metaficción. La protagonista de la novela asiste dentro de la ficción a la propia creación de la novela. Es decir, la protagonista observa cómo un montón de

1. En estas citas sigo MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino, 1978. El número de página de dichas citas aparece en el texto.

folios sobre la mesa se va incrementando a medida que la acción transcurre, percatándose, para su sorpresa, de que la historia que a ella le está ocurriendo es la que va quedando impresa en esos folios. Algo inexplicable dentro de la lógica, con lo que Martín Gaite se adentra en los umbrales de la novela fantástica, tercero de los puntos a comentar.

Todo *El cuarto de atrás* es, en realidad, un juego sobre la literatura desde la literatura. La protagonista, identificada con Gaite, se plantea a lo largo de la obra su intención o su deseo de escribir una novela fantástica, frente a su habitual modo bajo claves realistas. No en vano, el cuarto donde se desarrolla la acción está presidido por un cuadro titulado "El mundo al revés", repleto de escenas absurdas. Asimismo la protagonista se tropieza en varias ocasiones con la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, que planea como sombra y como poética a seguir por la novela. Teniendo presente, pues, unos parámetros estéticos realistas, consigue sin embargo al final de la narración una novela fantástica. De entrada, sitúa la acción de la novela en una noche de tormenta y relámpagos cargada de misterio en la que, además, la protagonista lucha entre la vigilia y el sueño. Y, muy pronto, el lector queda ante la duda de si la visita del hombre vestido de negro es un sueño o forma parte de la realidad. Algo que se complica al intentar dilucidar la protagonista y el lector mismo la significación última de ese hombre misterioso llamado Alejandro y vestido de negro. En la conversación éste se erige como crítico literario, como consejero, como instigador, como entrevistador tópico, como posible diablo vestido de negro... Tal mezcla de posiblidades, reales y ficticias, ha hecho pensar a la crítica en este Alejandro como un *alter ego* de la protagonista, como la imagen virilizada que toda mujer lleva en su inconsciente, como el "yo" rebelde de la protagonista. Quién sabe. Y precisamente ahí, en la duda, en la incertidumbre, en lo providencial, en la posibilidad del azar, en la ambigüedad está la condición básica de toda obra fantástica, esto es, en la no necesidad de que todo en la obra deba tener una explicación lógica y razonada.

En fin, *El cuarto de atrás* es mucho más que una novela. Es un texto complejo, un juego que Martín Gaite se propone sobre la literatura en general y sobre su propia vida y obra. Una narración, por tanto, que es memoria, autobiografía, metaliteratura y novela fantástica a la vez.

LA HERENCIA RETÓRICA Y LINGÜÍSTICA EN LOS TRABAJOS LEXICOGRÁFICOS. LA CUESTIÓN PROBLEMÁTICA DEL FENÓMENO DE LA IRONÍA

Mª MAGDALENA JUVIÑÁ VALENZUELA

Las definiciones de ironía propuestas por los diccionarios resultan, en líneas generales, de una incorporación de teorías ironológicas que gozan de cierta estabilidad. En este proceso de asimilación suele ignorarse, no obstante, la existencia de una serie de lugares comunes erróneos cometidos por dichas construcciones teóricas. Todo ello va a repercutir consecuentemente en los resultados obtenidos en el dominio lexicográfico. Como ilustración de estas no acertadas traslaciones, presentamos dos trabajos definitorios que serán objeto de revisión.

(1) *Diccionario de uso del Español* de Mª Moliner (1992):

"***ironía.*** *Manera de expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a duda sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa. Constituye una "figura retórica". · Tono burlón con que se dice algo*".

En el presente caso, observamos que en el tratamiento concedido a la ironía se hace pertenecer a ésta al dominio de lo inmediato y observable, en el sentido de que dicho fenómeno es relacionado con una forma o tono evidentes. De este modo, no se contemplan las posibilidades de ambigüedad, ni los procesos irónicos elitistas o herméticos, ni todas aquellas ironías que no pertenecen a un estricto sistema de correspondencias entre producción y recepción. Lejos de ser estas manifestaciones periféricas o mínimas, poseen en realidad su carácter irónico propiamente dicho, y un elevado índice de frecuencia, con lo cual el hecho de haber sido excluidas de la definición a la que hemos aludido repercute sobre las dimensiones de ésta última.

Si intentamos dilucidar la relación de dependencia del diccionario de Mª Moliner hacia concepciones firmemente mantenidas en el ámbito de estudios ironológicos, concepciones que no siempre son adecuadas, descubriremos aspectos de gran interés. En primer lugar, notamos la presencia de un sometimiento riguroso al esquema de comunicación propuesto por R.Jakobson, desde el momento en que se aplica para la ironía una vía directa de comunicación obtenida con éxito, principalmente por motivo de que se insiste en medios específicos de identificación del fenómeno en sí. En segundo lugar, advertimos que se ha procedido por reducción del fenómeno general a la mera ironía retórica, insistiéndose sobremanera en su concretización material, en cuanto a su expresión por entonación y / o inversión semántica propia de la antífrasis, con lo cual se ha olvidado tomar en consideración casos como el de la ironía romántica, socrática, u otras.

Por otra parte, incluso como figura retórica misma, la ironía no es necesariamente idéntica a la antífrasis. En este orden de ideas, señalaremos las concepciones de D. Sperber y D. Wilson (1978/1986), quienes insisten en que a través de la ironía se puede expresar más o menos, y no obligatoriamente lo contrario. En esta misma línea de análisis, C. Kerbrat-Orecchioni (1980:119) muestra una serie de casos en los que surge

la dificultad a la hora de determinar qué es exactamente lo contrario del término irónico, como sucedería con "terrible", "formidable", etc. De igual modo, esta autora hace extensible dicha problemática a aspectos de mayor amplitud, preguntándose en qué consistiría entonces la antonimia en segmentos que fueran ya de dimensión superior a la palabra, o en enunciados que poseyeran un valor ilocutivo distinto del asertivo, como en los que son "irónicamente performativos, (...) prescriptivos, (...) exhortativos, (...) optativos, (...) o exclamativos". Muchos otros han sido los estudiosos que han profundizado también en esta misma cuestión, como sucede con A.Berrendonner (1981), quien señala que un enunciado irónico puede poseer, por procedimiento antifrástico, varios contrarios. En realidad, todas estas aseveraciones coinciden en la idea de la imposibilidad de recurrir en todo momento a un tipo de paráfrasis absoluta de la ironía antifrástica, aspecto que no había sido tomado en consideración en los trabajos retóricos estrictos y tradicionales.

En definitiva, en el diccionario del que ahora tratamos, se ha producido una incorporación de dos ideas insuficientes que han sido desarrolladas en el dominio ironológico. La primera de ellas es la que inserta la ironía en unos esquemas ideales de comunicación, en donde los mecanismos aplicados a dicho fenómeno se hacen tan patentes que un proceso hermenéutico fracasado no sería prácticamente viable. La segunda idea insuficiente heredada es la que hace depender a la ironía de un marco exclusivamente retórico, lo cual muestra un desconocimiento profundo de la diacronía y de momentos claves de la realidad histórica, en lo concerniente a las diferentes manifestaciones irónicas.

(2) *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española(1992):

" ***ironía.*** *Burla fina y disimulada.*|***2.****Tono burlón con que se dice.*|***3.****Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice* ".

Pese a que algunas puntualizaciones que hemos realizado con anterioridad podrían ser aplicadas a la presente definición, pasaremos a centrarnos, con el fin de evitar la redundancia, en lo que es específico de este trabajo definitorio. En él observamos que no son recogidas todas las posibilidades de expresión de los procesos irónicos, porque si bien no todos ellos responden a la construcción antifrástica, el resto no es forzosamente identificable a la burla. Por otra parte, debe admitirse que en aquellos casos en que con la ironía se da a entender lo contrario de lo que se dice puede existir de igual manera una intención burlona, y, paralelamente, la burla puede ser organizada mediante forma antifrástica. Advertimos también que en la definición propuesta en este diccionario para el concepto de ironía aparece, en una de sus acepciones, la identificación de dicho fenómeno a una burla fina y disimulada. Con tal determinación se olvida, sin embargo, que los procesos irónicos expresados mediante burla no tienen por qué responder obligatoriamente a mecanismos de simulación o disimulo, pudiendo presentarse de manera directa y abierta, ya sea con tono burlón o sin él. En el diccionario que ahora analizamos han sido incorporadas teorías retórico-lingüísticas y concepciones en materia de ironología que incurren en la parcialidad. Tanto es así que en dicho ámbito se ha procedido, en ocasiones, por atribución para la ironía de dos bloques específicos, uno de ellos el relativo a la inversión semántica, y el otro el

referente a la actitud con que se intenta poner en ridículo a personas o cosas. Como consecuencia de esta rígida bipartición, quedan en el olvido manifestaciones irónicas que no responden a ninguno de estos dos tipos concebidos como únicas posibilidades. Así pues, se verían excluidas de la definición de la Real Academia Española ciertas ironías estéticas, metafísicas, nihilistas, gran parte de las que poseen un trasfondo de pesimismo, relativismo o escepticismo, etc. En todos estos casos podrían hacer acto de presencia la antífrasis y/o la burla, pero no como condiciones necesarias, con lo cual comprobamos que la identificación de la ironía a aquéllas resulta insuficiente. Por otro lado, existen muchas otras formas de expresión de la ironía, aparte de las ya citadas, que tampoco encontrarían un lugar de inclusión si tomamos únicamente en cuenta la propuesta definitoria a la que ahora hacemos alusión.

Para concluir, señalaremos que tan sólo hemos citado dos ejemplos de trabajos definitorios en diccionarios, de entre tantos otros que podrían haber sido analizados, y que en todos ellos aparece, de un modo u otro, una asimilación de ciertos topoi erróneos construidos en el dominio de los estudios ironológicos. Pero la procedencia de esta misma herencia no implica la suficiencia de las soluciones pertenecientes al ámbito lexicográfico, con lo cual es preciso someter a revisión ciertas concepciones existentes tanto en los estudios precisos sobre la ironía como en las que aparecen, para dicho fenómeno, en la elaboración de diccionarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis, Col. *Lingüística, nº 14*.

BERRENDONNER, A. (1981): *Éléments de Pragmatique linguistique*. Paris : Minuit.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): "L´ironie comme trope", *Poétique, 41*, 80/2, 108-12.

MOLINER, M. (1992): *Diccionario de uso del Español*. Madrid: Gredos.

MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de Retórica*. Trad. de M.J.Vega. Madrid: Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Primera Edición. Madrid: Espasa Calpe.

SPERBER, D. y D. WILSON (1978): "Les ironies comme mentions", *Poétique, 36*, 78/11, 399-412.

SPERBER, D. y D. WILSON (1986): *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.

POESÍA Y PUBLICIDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

PILAR LARA RUIZ-GRANADOS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Las funciones atribuidas a la poesía a lo largo de la historia han sido definidas desde la Grecia Clásica, quedando establecidas en numerosos tratados de retórica, estética..., En ellos se resalta siempre su carácter creador y formador de la personalidad. Su principal instrumento, la palabra, siempre ha sido considerado un elemento de creación, primero del mundo real y, más tarde, cuando el hombre fue capaz de separarla del elemento que definía, de universos o claves de interpretación.

En un artículo publicado en 1992 por José Mª Parreño en *La balsa de la Medusa* se analiza esta relación entre la palabra, la metáfora y la realidad en la búsqueda de un contexto que defina la función o valor que debemos otorgarle a la poesía.

José Mª Parreño defiende que el lenguaje, y por tanto nuestro pensamiento, opera mediante la analogía, metáforas que no lo parecen, que están fosilizadas en el imaginario colectivo y cuya eficacia es tal que la tomamos por realidad. La unión palabra-realidad la hacemos de una manera inconsciente (aún hoy tenemos que pararnos a pensar para comprender que el objeto y el nombre son cosas distintas). Creamos mediante la palabra un plano mental del mundo, un mapa, que nos sirve como clave interpretativa. Pero este mapa debe ser flexible, cambiante, para poder adaptarse a y no ofrecer una única visión del mundo, sino un universo plural. Un mapa no es un paisaje. Ni agota la realidad ni es la única posible.

En este contexto la poesía sirve al hombre, en la construcción de un plano mental, para mostrarle nuevas relaciones que amplíen el horizonte humano. Podríamos definir en tres las funciones de la poesía:

-Función intelectual. Dentro de las dos clases de actividad mental señaladas tradicionalmente, razón e imaginación, la poesía potencia esta última mediante insólitas composiciones, dando lugar a relaciones no percibidas con anterioridad entre las cosas, colaborando incluso en la creación de nuevas relaciones con el ejemplo notable del enamoramiento.

-Función moral. Se defiende aquí un efecto, no una finalidad moral, que conduce a la purificación. Se trata de imaginar intensa y compasivamente. Ponernos en lugar de otro.

-Función creativa. Como antes explicábamos al hablar del lenguaje en general, estableciendo un vínculo entre el hombre y la naturaleza. Esa naturaleza plural que antes definíamos, mucho más amplia que el mapa que construimos con el lenguaje que empleamos de manera cotidiana.

Dentro de una concepción clásica, la poesía recreaba (no creaba) mediante la imitación. El actual alejamiento de la poesía y el público, la creación del arte por el arte, una poesía que no "recrea", ha puesto, en parte, fin a su finalidad educativa. En la sociedad contemporánea se produce una desvinculación de lo poético, lo científico y lo social. Hemos llegado a una especialización tal que se crean universos restringidos

en los que el mapa y el paisaje se vuelven peligrosamente una misma cosa.

En este contexto surge una nueva forma de lenguaje, el publicitario, que influye, y cada vez de manera más decisiva, en el imaginario colectivo. Por parte de la poesía se produce una pérdida de aura, de lo sagrado, del rito; por parte de la comunicación de masas surge la moda, la publicidad, el consumo.

La publicidad ha dejado de ser una incitación al consumo para convertirse en objeto de consumo por sí sola. La publicidad forja nuestra moral, nuestras costumbres, alimenta nuestros sueños, renueva el lenguaje e inventa nuevas relaciones (juegos de palabras, dobles sentidos, asociaciones imprevistas...)

Para ello la publicidad sigue las pautas que la concepción clásica apunta como propias de la poesía:

a) Se trata de una forma de creación basada en la imitación, una representación de los hombres y de sus acciones.

b) Esta representación tiene que tener un componente de veracidad. Debe ser:

-identificable como un anuncio

-creíble

Muchos acusan a la publicidad de ser una comunicación basada en la mentira. Es lo que J. L. Pardo llama la "presunción de falsedad". Un anuncio cumple dos funciones principales. Por una parte da fe de que existe un producto y por otra le atribuye unas características, unos valores, a ese producto. Estas características tienen un carácter eminentemente persuasivo, no pueden ser calificadas como verdaderas o falsas. No pertenece al ámbito de la información o la referencia, sino al de la retórica. Son inverificables, pertenecen a la fantasía, a lo imaginario.

La publicidad, como la poesía, no miente. Ciñéndonos a la diferenciación que ofrece Aristóteles entre historia y poesía diríamos que esta última, como la publicidad, establece lo que podría ser, no lo que ha sido. Presenta relaciones diferentes entre las cosas a las que tomamos por realidad.

c) Utilización de la retórica, idea del "buen o bien decir", conseguida por medio de un intenso estudio de los tópicos o lugares comunes del imaginario colectivo. La retórica, ciencia del bien hablar, se diferencia así de la dialéctica, ciencia del bien razonar. No se ocupa de lo verdadero y lo falso, como la dialéctica, sino de la invención de argumentos. La publicidad, como la poesía, se basa en la categoricidad de los seres y las cosas, que debe conducir después a una generalización delcontenido de sus mensajes.

La base fundamental de la poesía tradicional es la persuasión, aunque debe apoyarse en la verdad. La "buena" poesía, debe contar cosas verdaderas y convencer al público de la veracidad de estas por medio de la persuasión. Este es el mismo argumento que se utiliza al defender la buena publicidad, la que basa la comunicación de sus mensajes en la veracidad de los mismos, pero defiende la persuasión, la retórica, como el modo de argumentación que le es propio.

Por otra parte la utilización de recursos retóricos nos es común a todas las personas.

Como se explicaba al principio nuestro pensamiento mismo opera por analogías, metáforas, comparaciones. Todos utilizamos la retórica, aunque pocos la utilizan como un arte, y esto es sin duda lo que trata de hacer la publicidad.

En el Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora se da un definición de retórica que podría definir los objetivos de los estudios en publicidad: "estudios de los medios de argumentación que no dependen de la lógica formal y que permiten mantener o aumentar la adhesión de otra persona a la tesis que se propone para su asentimiento"

Pero la poesía, dentro de esta concepción del mundo antiguo, clásico, surgía dentro de una concepción del mundo en el que valores e ideas eran dos partes de una misma cosa. En ella, lo que es, lo que debe ser, lo bueno y lo bello son una misma cosa. Pero con la crisis de la modernidad, con la separación de los sujetos y los objetos, las ideas y los valores se separan. Por otra parte, con la crisis de la sociedad industrial y la necesidad de convertir a los productores en consumidores nace la necesidad de buscar un recurso retórico que justifique y dé "valor" a este cambio.

Así nace la publicidad, que da un valor a los objetos, que vuelve a unir valores e ideas tranquilizando a la sociedad contemporánea. La publicidad viene a decirnos que lo que ella muestra, lo que es, es a la vez lo que debe ser, lo bueno y lo bello. Pero en este planteamiento encontramos una pequeña pero importantísima ruptura. La poesía es al mismo tiempo la voz de la conciencia colectiva y la voz de la conciencia radicalmente individual, pero la publicidad no es ni puede ser mas que la voz de la conciencia colectiva, no puede dejar sitio al individuo pues dejaría de cumplir lo que no olvidemos es su principal función, la comercial.

BIBLIOGRAFÍA

FERRATER, J: (1986): *Diccionario de Filosofía*. Alianza. Madrid.

PARDO, J.L: (1989): *La banalidad*. Anagrama. Barcelona.

PARREÑO, J.M: (1992): "Para qué sirve la poesía" *La balsa de la Medusa*. Visor. Madrid.

VOLPE, G. (1973): *Historia del gusto*. Visor. Madrid.

RETÓRICA Y TEXTO SURREALISTA

MARÍA JOSÉ LEIVA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La comunicación "Retórica y texto surrealista" presentada en este III Encuentro, se inscribe en un proyecto de investigación más amplio sobre *La imagen del cuerpo en el surrealismo español y portugués (Estudio de Retórica y Poética comparadas)*, objeto de mi tesis doctoral. En ella intento demostrar, siguiendo a C. Bousoño (Bousoño, 1968, 1978, 1985[7]) , que si bien el surrealismo niega el sometimiento a cualquier tipo de norma establecida, proclamándose así "antirretórico"; sin embargo, consigue sustituir, en buena lógica, el sistema establecido por otro sistema de procedimientos formales y estéticos, creando de este modo no sólo 'otra retórica' sino 'otra forma de comunicar'.

En esta publicación me limito a analizar el poema "Remordimiento en traje de noche" (Cernuda, 1991:47) aplicando con ello las aportaciones realizadas por el profesor C. Bousoño.

REMORDIMIENTO EN TRAJE DE NOCHE

UN HOMBRE gris avanza por la calle de niebla;
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
Vacío como pampa, como mar, como viento,
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.

Es el tiempo pasado, y sus alas ahora
Entre la sombra encuentran una pálida fuerza;
Es el remordimiento, que de noche, dudando,
En secreto aproxima su sombra descuidada.

No estrechéis esa mano. La yedra altivamente
Ascenderá cubriendo los troncos del invierno.
Invisible en la calma el hombre gris camina.
¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda."

A primera vista, ningún elemento nos lleva a pensar que este poema no responde a los dictados de la retórica tradicional. Sin embargo, si lo leemos detenidamente con los "ojos de la emoción", nuestra impresión cambia.

Ya desde el mismo título "Remordimiento en traje de noche" nos adentramos en la atmósfera simbólica, visionaria, ésta va a envolver a todo el poema. El mismo título se presenta, a la vez, como visión y símbolo; no aparece un referente real. El referente real se encuentra, encabezando el poema, en el primer verso de la primera estrofa, y no casualmente aparece tipografiado en mayúsculas: "UN HOMBRE", eje en torno al cual

gira todo el poema. Junto a él, el poeta nos presenta otra visión, a modo de sinestesia, "hombre gris", que simboliza 'tristeza', 'soledad', y, a su vez, anuncia la atmósfera en la que "avanza" este hombre indeterminado "la calle de niebla". Por otro lado, la niebla se presenta como un estado permanente, como una propiedad adherida a esa calle concreta y a ese hombre.

Ese "hombre gris" "es un cuerpo vacío", nos hallamos ante una imagen visionaria donde el plano real A, la visión "hombre gris", se identifica con el plano imaginario E "cuerpo vacío". Esta imagen se prolonga mediante una mayor elaboración y proliferación de elementos imaginarios e_1, e_2, e_3... pampa, mar, viento, que a su vez simbolizan los tres elementos: tierra, agua, aire, atribuidos a "un cuerpo vacío". En el último verso de esta estrofa estos elementos se convierten en planos reales A que se identifican con el plano imaginario E "desiertos". Esta significación lógica e irracional se intensifica al darle el poeta la cualidad "tan amargos", a ello contribuye el acompañamiento del adjetivo y el mismo contenido semántico de "amargos". Mediante esta imagen se expresa simbólicamente la soledad, la devastación y la propia muerte que ronda a ese hombre.

En la primera estrofa, Cernuda presenta la situación que se prolonga en el resto del poema. En consecuencia, el personaje "hombre gris", "cuerpo vacío" que "avanza" por la "calle de niebla" está en consonancia con la nebulosa que lo rodea: un ambiente de entresueño, (pensemos en las tonalidades aportadas "gris", "calle de niebla"), el pasar desapercibido ("no lo sospecha nadie"), sugerencias, todas ellas, apuntadas por la creación simbólica.

Ya en la segunda estrofa, encontramos desarrolladas dos imágenes visionarias donde se identifican el plano real A "hombre gris" con los planos imaginarios E "tiempo pasado" y "remordimiento" que, a su vez, como vimos en el título se personifican, se corporizan. La emoción nos lleva a través de asociaciones preconscientes. Podemos ver batir "sus alas" entre "sombras" con "pálida fuerza", signo de que aún siendo "tiempo pasado" guarda cierto aliento. De igual manera, vemos en una visión cómo "el remordimiento", es decir *ese hombre,* en ese mismo ambiente nocturno y secreto "aproxima su sombra descuidada". Ciertamente no importa el parecido objetivo inmediatamente reconocible sino el significado irracional que se esconde tras la expresión. Ni siquiera ya ese hombre es "cuerpo" ha pasado a ser "sombra".

Todo este contenido emocional aumenta en la tercera estrofa donde Cernuda nos advierte ante su presencia, nos previene ante su contacto, lo hace valiéndose de una sinécdoque: "no estrechéis esa mano". El poeta de ser mero observador pasa a interperlar al lector mediante el discurso directo. *Su toque trae muerte*, esto se simboliza mediante la "yedra" que asciende y cubre "los troncos de invierno", por qué no en un cementerio. El "hombre gris", gradualmente, de ser sombra ha pasado a ser "invisible en la calma", sin embargo "camina". En el último verso Cernuda consigue transmitirnos su emoción, su estremecimiento gracias a una visión, a la vez paradoja, sinestesia y prosopopeya, "¿No sentís a los muertos?. Mas la tierra está sorda", con este verso el poeta nos turba, es imposible sentir a los muertos, quienes claman desde la

tierra personificada, pues se le atribuye una cualidad imposible e estar "sorda".

Es en esta última estrofa y en el título donde encontramos la simbolización específicamente surrealista. Ya que es aquí donde se produce la ***inconexión*** tanto lógica como emocional que reivindica Bousoño como propias de la irracionalidad surrealista, en consecuencia, no llegamos a concienciar la relación identificativa entre el plano real A y las cualidades irreales E, produciéndose un choque emocional al leerlo. Por ejemplo, en el título "remordimiento en traje de noche", sentimos un significado emocional ante esta cualidad irreal atribuida al referente real "hombre", la inconexión se produce al pretender entender lógicamente el choque que resulta de unir en un mismo sintagma el significado negativo aportado por "remordimiento" frente a la significación, generalmente positiva, aportada por "traje de noche", sin conocer, en un primer momento, qué se esconde tras "remordimiento". En la última estrofa tal inconexión se encuentra en la atribución de la cualidad que introduce el verbo "camina" frente a la invisibilidad del "hombre gris", así como la presencia de la pregunta retórica "¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda"

Por lo tanto, de modo irracional se nos narran una situación *un hombre, casi una sombra, paseando de noche*. La anécdota y el tema se supeditan a la emoción que comunican estos versos y al significado irracional que pretenden simbolizar. Al leer el poema percibimos el simbolizado, la emoción C, quiero decir, *la impresión de soledad*, que conforme avanza el poema se va adensando hasta llegar a una profunda desolación. Nos hallamos en compañía de la muerte.

Para transmitir tal emoción Cernuda se ha servido de imágenes visionarias, visiones y símbolos que se superponen y combinan contribuyendo a crear una atmósfera de misterio, de espectros, de apariciones, presentando, a la vez, varios estratos de la realidad.

Y es que si nos cuestionamos cuál es el objetivo último de la poesía vemos que el poeta busca ante todo *comunicar emociones*, el poema es "el medio o soporte " que tras sufrir una elaboración alude precisamente con mayor exactitud a la realidad, lo que nos lleva a pensar en ese indestructible lazo de unión que media entre el ingrediente racional y el irracional. De este modo, a partir del romanticismo lo que importa expresar es una emoción, pasando el concepto a ser un producto secundario. Pero esto no quiere decir que el irracionalismo de la lírica contemporánea impugne la doctrina de la comunicación. De lo que se desprende que 'racionalizar' o descifrar lógicamente un poema no es lo mismo que entenderlo: "entenderlo es sentirlo"(Bousoño, 1985[7],:53,I). Incluso en el surrealismo vemos como la misma emoción presupone conceptos, tras el símbolo y su plasticidad visual se esconden significados aunque éstos sean emocionales e irracionales.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

BOUSOÑO, C., (1978) *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos
(1985[7]) *Teoría de la expresión poética (I-II)*, Madrid, Gredos.
CERNUDA, L., (1991) *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza Editorial.

EL USO DE LA RETÓRICA EN *THE HOUSE OF FAME* DE G. CHAUCER

ANTONIO R. LEÓN SENDRA
JESÚS L. SERRANO REYES
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

El punto de arranque en nuestro planteamiento se sitúa en la concepción de la retórica en cuanto modo de persuasión. Concepto ya antiguo ya que desde Aristóteles se identificaba a la retórica como el arte de la composición para producir un efecto persuasivo en el receptor. Así leemos en *A Dictionary of Modern Critical Terms*, editado por R. Fowler (1973,91:205) la siguiente definición:

> Traditionally, the art of putting a thought over in a particular manner; means command of a number of artfully different manners of expression or persuasion.

Aunque ya en esa definición se contempla el enorme auge que el uso de la retórica conlleva por si misma, nuestro enfoque se dirige más hacia aspectos diacrónicos ya que nuestro objeto de estudio particular es un autor del siglo XIV, cuyas obras tienen aún hoy día una vigencia inusitada. Nuestro planteamiento queda resaltado por la enorme importancia que la retórica mantiene a lo largo del pensamiento occidental, según se desprende de la siguiente cita tomada de la misma fuente bibliográfica anterior (206):

> And certainly the long and complex history of the influence of rhetoric on Western thought is too important a subject to be ignored by serious investigators into language and literature.

Sin duda esta influencia, entendemos y por eso este punto de partida significa la hipótesis de nuestro trabajo de investigación, queda de relieve en la obra literaria de un autor de talla universal como Geoffrey Chaucer. Tal y como afirma Lee Patterson (1991:13):

> When in 1700 Dryden designated Chaucer "the father of the English poetry", he not only confirmed the poet's place in literary history but established lasting conceptions of both Chaucer's special achievement and of literary history itself.

Que Chaucer utilice con profusion cantidad de mecanismos retóricos en sus obras no sólo nos lo dicen algunos eminentes chaucerianos, tales como Manly, "Chaucer and the Rhetoricians" (1926), Robert Payne "Chaucer and the Art of Rhetoric" por citar algunos (sus contemporáneos Deschamps y John Lydgate le apodaban el gran 'rhetor'), sino que sobre todo lo contemplamos en todas sus páginas a través de la constante referencia a los clásicos, a la mitología, a la erudición literaria, al uso de la ironía o a la utilización de diseños tales como los 'dream-visions'. Precisamente una obra caracterizada como una 'dream-vision' constituye nuestro presente estudio. Se trata de *The House of the Fame*, poema catalogado como obra menor de carácter enciclopédico pero que todavía hoy trae en jaque a los críticos sobre una posible interpretación duradera y más o menos segura. Se le considera su poética, esto es donde el poeta establece las líneas maestras de su propia literatura, esto es, una serie de reflexiones sobre la validez del lenguaje, entiéndase un estudio en profundidad acerca de la naturaleza de la literatura, del amor, de la vida misma.

Es evidente que Chaucer consigue de su audiencia un desplazamiento desde convenciones tradicionales, poetológicas y retóricas hacia unas expectativas individuales internas. En esta obra que nos ocupa son cuatro los principales parámetros de los que se sirve Chaucer para llevar a cabo su objetivo principal que consiste en tratar de que su lector/auditor piense lo impensable:

En primer lugar, mediante una constante indicación de todos aquellos elementos necesarios que conllevan el desarrollo de una instrucción. Por ello, desde un principio, nuestro autor delinea a su protagonista como algo tonto e incapaz en asuntos de amor que necesita de un auténtico aprendizaje.

En segundo lugar, a través de reiteradas llamadas de atención cuestionándose continuamente temas como la propia identidad, la esencia de la vida, el lenguaje, el amor.

El tercer medio que nuestro autor emplea para transmitir su mensaje consiste en una presenci detallada y realista del autor en la propia historia como un personaje más discutiendo y dialogando con otros personajes[1].

Finalmente, se trata del encuentro del protagonista (en su doble papel de autor/lector) con 'a man of gret autorite...' que constituye todo un final inacabado, por otra parte característica tan propia de Chaucer y que, de acuerdo con nuestra visión, significa una puerta abierta a la propia interpretación de cada lector.

Pero volviendo al tema de la retórica que nos ocupa aquí queremos concretar más el campo de nuestro estudio y, por ello, nos hemos decidido por la dispositio que, según H. Lausberg (1990:367-8), es el orden de las ideas y pensamientos. Su función básica consiste en la distribución de un todo, esto es, de un texto.

Vemos que la 'dispositio' y la 'inventio' se hallan vinculadas una a otra de manera inseparable. La 'dispositio' se orienta hacia la 'utilitas' y, consecuentemente, queda supeditada tanto a la virtud de lo 'aptum' como a la capacidad del 'iudicium'. La 'dispositio' es la que impide el caos de las ideas y de las palabras al someter 'res' y 'verba' al orden puesto al servicio de la 'utilitas'. En la 'dispositio' u 'ordo' tienen cabida tanto la 'elocutio' como la 'pronunciatio'. Define Lausberg la 'dispositio' como un poder ordenador presente en todas partes y que extiende su competencia a todas las partes del discurso. En nuestra opinión la 'dispositio' ostenta una función instrumental y ello nos lleva a compararla o asimilar dicha 'dispositio' con la macrofunción hallidiana textual.

M.A.K. Halliday propugna toda una teoría lingüística denominada sistémica funcional en la que el lenguaje tiene tres metafunciones principales: una, llamada **ideacional,** en la que la frase en cuanto unidad principal del lenguaje actúa como representación de la realidad; otra, denominada **interpersonal,** en la que la frase sirve de interacción entre los participantes del acto de comunicación que básicamente es el lenguaje; finalmente, la tercera, apellidada **textual,** que es instrumental a las otras dos

1. En el Congreso SELIM VIII, los Drs. Serrano Reyes y León Sendra demuestran, mediante un estudio textual, como *The House of Fame* tiene su fuente de inspiración en un viaje que Chaucer tuvo que realizar a Montserrat en la década de los sesenta del siglo XIV. El artículo se titula *The House of Fame and Montserrat* y está en prensa para editarse en las Actas de dicho Congreso internacional.

y en la que la frase es el mensaje de ese acto de comunicación.

Angela Downing y Phillip Locke nos ofrecen ocho frases que según la disposición de sus elementos, aun conservando todas el mismo significado proposicional, no tienen el mismo significado comunicativo:

1. A waiter brought them cocktails.
2. A WAITER brought them cocktails.
3. They were brought cocktails by a waiter.
4. Cocktails they were brought by a waiter.
5. It was cocktails that a waiter brought them.
6. What the waiter brought them was cocktails.
7. Bring them cocktails, the waiter did.
8. There was a waiter who brought them cocktails.

En estos ejemplos citados observamos como los mensajes están organizados en unidades de información. Al estructurar un mensaje, la información se procesa y se ordena de tal manera que produzca el efecto deseado en quien recibe dicho mensaje. Dicho orden y organización de los diferentes elementos que componen cada frase depende en gran medida de la 'dispositio', esto es, de la metafunción textual.

De acuerdo con Halliday (1972a:99):

> The textual component is concerned with the creation of text; it expresses the structure of information, and the relation of each part of the discourse to the whole and to the setting.

Por lo que esta metafunción textual, aunque más adelante veremos su complicada implicación en los diferentes apartados en que Halliday la sitúa, básicamente se refiere a dos principios independientes: la tematización y la estructuración de la información. Christopher S. Butler (1985:176-7) nos lo confirma así:

> The theme, in Prague School terms, was that element in a sentence which contributed least to the furthering of the communicative process, and so had the lowest degree of 'communicative dynamism', whereas the rheme had the highest degree of communicative dynamism. Halliday's major contribution in this area has been the demonstration that the Prague School notion of theme and rheme conflated two dimensions of patterning which are in principle independent: *information structuring* (in terms of 'given' and 'new' information) and *thematization.*

Halliday define el tema como el punto de partida que el hablante/escritor elige en la transmisión de su mensaje. En la lengua inglesa, el tema se realiza mediante el primer elemento que aparece en la frase. Dicho tema puede ser marcado o no marcado. El segundo caso se da cuando dicho elemento coincide con el elemento normal de la estructura lingüística en la que se encuentra; así el sujeto es el tema no marcado para una frase declarativa, pero será tema marcado cuando como primer elemento de la frase aparezca un complemento, un predicado o un adjunto. En una frase interrogativa de 'wh-' el elemento no marcado será la palabra 'wh-'; en una frase imperativa el tema no marcado será la forma imperativa del verbo. En una interrogativa polar sera el auxiliar el tema no marcado como por ejemplo en "*Did* Viri go abroad?".

Cuando cualquier otro elemento distinto al esperado normalmente aparece en

primer lugar es un tema marcado, lo que conlleva un significado adicional en el discurso. Veamos a continuación algunos ejemplos de temas marcados:

* "Home went Viri..." complemento en frase declarativa.
* "Viri went where...?" sujeto antes de la forma "wh-'.
* "Home did Viri go...?" complemento antes de la forma auxiliar.
* "You go home..." sujeto en frase imperativa.

A veces, puede, incluso, hablarse de temas múltiples, cuando en inicial de frase aparecen conjunciones, vocativos y otros 'discourse markers'.

La elección del tema es importante por cuanto representa el punto de vista desde el que el hablante proyecta su mensaje y, en cierto modo, condiciona el grado y la medida de desarrollo de dicho mensaje y, por hende, el efecto y la reacción en el oyente/lector. Dicho elemento inicial encauza las expectativas del lector, sirve de señal y guía para las posibles hipótesis que el lector/oyente va fraguando sobre el mensaje del autor. A veces, implica un fuerte acicate que demanda toda la atención del receptor para formarse una exacta representación mental del mensaje que va a producirse en el texto.

A modo de resumen, quede claro que el tema significa un elección por parte del autor en cuanto punto de partida en un acto de comunicación. Puede también servir de enlace y unión con lo anteriormente precedente en el discurso y, sin duda también, sirve para que el mensaje avance.

Toca ahora fijar el corpus de trabajo que hemos elegido para llevar a cabo nuestro análisis de la 'dispositio' o función textual. A continuación damos el texto de nuestro corpus. Se trata de un texto de 50 versos, líneas 1868-1915, entresacado del tercer libro de *The House of Fame*, con mucho el más importante y largo de los tres libros de que consta esta obra de arte. Ofrecemos en primer lugar el texto en versión original y paralelamente su traducción al inglés moderno:

With that y gan aboute wende,	1868	And at that point I swivelled round
For oon that stood ryght at my bak,		Because it seemed someone behind
Me thoughte, goodly to me spak,	1870	Me spoke with words both good and kind,
And seyde,"Frend, what is thy name?		Saying,'Friend, what is your name?
Artow come hider to han fam?"		And have you ventured here for fame?'
"Nay for sothe, frend," quod y;		'No, truly', answered I, 'my friend.
"I cam noght hyder, graunt mercy,		God save my soul, for no such end
For no such cause, by my hed!	1875	Did I come hither, by my head!
Sufficeth me, as I were ded,		It will suffice when I am dead
That no wight have my name in honde.		That no one falsely quotes my name.
I wot myself best how y stonde;		My right worth I myself best claim,
For what I drye, or what I thynke,		For what I suffer, what I think,
I wil myselven al hyt drynke,	1880	Shal wholly be my own to drink,
Certeyn, for the more part,		As surely, for the greater part,
As fer forth as I kan myn art."		As I know my poet's art.'
"But what doost thou here than?"quod he.		'But why come here then?' questioned he.
Quod y, "That wyl y tellen the,		I said, 'I'll tell you openly

The cause why y stonde here:	1885	The reason for my being here:
Somme newe tydynges for to lere,		Of deeds or news I well might hear,
Somme newe thinges, y not what,		Or novel thing, I don't know what,
Tydynges, other this or that,		Some great event of this or that,
Of love, or suche thynges glade.		Of love, or other happy thing.
For certeynly, he that me made	1890	For truly, he who chanced to bring
To comen hyder, seyde me,		Me hither well instructed me
Y shulde bothe here and se,		That in this place I'd hear and see
In this place, wonder thynges;		Extraordinary goings-on;
But these be no suche tydynges		But it's not the things being done
As I mene of." "Noo?" quod he.	1895	I chiefly mean.' Said he,'Oh no?'
And I answered, "Noo, parde!		'By God!' I answered, 'No, not so.
For wel y wiste ever yit,		For ever since my wits matured,
ASith that first y hadde wit,		My mind has truly been assured
That somme folk han desired fame		That many people longed for fame
Diversly, and loos, and name.	1900	In different ways to praise their name.
But certeynly, y nyste how		But certainly I knew not how
Ne where that Fame duelled, er now,		Or where Fame lived until just now,
And eke of her descripcioun,		Nor did I know her form or feature,
Ne also her condicioun,		Her way of life or living nature,
Ne the ordre of her dom,	1905	Or her style of dealing doom,
Unto the tyme y hidder com."		Until to this place I had come.'
"Whych than be, loo, these tydynges,		'Then what about those new events
That thou now [thus] hider bringes,		You mentioned with such eloquence
That thou hast herd?" quod he to me;		Of which you've heard?' he said to me.
"But now no fors, for wel y se	1910	'No matter now, for well I see
What thou desirest for to here.		Exactly what you want to hear.
Com forth and stond no lenger here,		Come forth, and stay no longer here,
And y wil thee, withouten drede,		And I shall faithfully direct
In such another place lede,		You where you may indeed inspect
Ther thou shalt here many oon."	1915	And listen to such goings-on.'

En nuestra consideración este texto, que constituye el corpus de análisis de nuestro trabajo, se evidencia central y representativo de todo el Poema, por cuanto en dicho texto el autor ofrece suficientes indicios y ribetes para comprender todo lo esencial del mensaje de su Poema cuya visión general esbozamos brevemente a continuación.

El primer libro narra la historia de la Eneida, desplegada en los muro del templo de Venus, focalizando la queja de la reina Dido como su principal tópico. El amor alcanza aquí la consideración de uno de los más frecuentes e interesantes temas para toda la humanidad.

El segundo libro representa la propia interpretación filosófica del mismo Poema así como un extraordinario ejemplo de literatura de viajes --presagiando el tema del peregrinar humano-- matizada con un cierto cariz científico. El águila transporta al poeta a la Casa de la Fama en busca de una respuesta prometida y como premio al poeta por exaltar el amor.

El libro tercero se nos presenta en términos de una experiencia personal y, en este

sentido, corresponde al climax de la propia visión del mismo Chaucer. Esta característica se deja traslucir en el texto elegido para corpus de nuestro análisis.

El dilema de todo el Poema proviene de la falta de ajuste y coherencia entre lo que se promete (el premio para el torpe narrador-poeta consistente en aprender los secretos arcanos o las nuevas --información novedosa y clave-- sobre el amor --entiéndase sabiduría, vida, literatura--) y lo que Chaucer se encuentra en el interior de la Casa de la Fama.

Aunque a nivel de presentación aquí, y por falta material de espacio y tiempo, nos centramos en algunos rasgos de la tematización, en nuestro análisis global tendremos en cuenta los seis apartados que Halliday menciona. La tematización con relación a la frase y que nos marca el tipo de mensaje. A nive de grupo verbal hay que tener en cuenta las diferentes opciones contrastivas que nos ofrece la voz verbal. En tercer lugar, a nivel de grupo nominal, se debe tomar en consideración el fenómeno de la 'deixis' con todos los elementos 'fóricos' que califican o definen las relaciones existentes en el texto. A nivel adverbial y preposicional hay que anotar las conjunciones y demás nexos de unión que proporcionan coherencia al texto. A nivel de la propia palabra prestaremos atención a la organización del vocabulario mediante las posibles colocaciones de los elementos léxicos. Finalmente, nos fijaremos en la unidad de información mediante la distribución y focalización en el texto de los elementos ya conocidos o nuevos.

Todo el texto se enmarca en una configuración de diálogo que mediante el mecanismo narrativo consistente en un desdoble del Narrador-Chaucer-protagonista en dos personas, representadas por la identidad de dos pronombres personales "I/y" -- "he". Entendemos que se trata de una estrategia narrativa de Chaucer para poder explicar el motivo de su presencia en la Casa de la Fama, así como su opinión sobre dicha deidad.

En la línea 1871 el término 'frend' constituye un tema marcado dentro de una oración de 'wh-'. La consideración del 'alter ego' narrativo es positiva por cuanto identifica y asimila mediante la amistad al 'he' y al 'I'. Identificación que se repite en el verso 1873, aunque esta vez el término aparezca en el rema. El 'thy' que forma parte del rema en el verso 1871 pasa a ser tema en el siguiente verso, aunque observamos que la primera frase interrogativa ?what is thy name? va a quedar sin responder ya que el interés del narrador 'he' focaliza la información, gracias a la tematización en el 'tow', actor desde el punto de vista de la transitividad[2].

En los versos 1874-5 el tema no marcado 'I' nos muestra el interés que el narrador-omniscente tiene por dejar meridianamente claro y de forma redundante que Chaucer no está allí en búsqueda de fama, sirviéndose de un mecanismo de amplificación para rechazar dicho objetivo mediante una recurrente reiteración del adverbio de negación

2. Ya en nuestra comunicación de Castellón, VIII Congreso SELIM, Universitat Jaume I, comentabamos la hipótesis de que Chaucer acudió a Montserrat en calidad de espía. Aquí vemos, una vez más, como Chaucer narrador omniscente no quiere que se revele su propia identidad (Chaucer-protagonista), de la misma manera que él no va a explicitar la persona por la que ha sido enviado (líneas 1890-3).

'noght'/'no' y además por dos juramentos de refuerzo 'graunt mercy' y 'by my hed'.

La línea 1876 muestra un tema marcado en la forma verbal de tercera persona del indicativo cuando la frase se enmarca en un tono imperativo. En la versión moderna la tematización es no marcada mediante el término anafórico 'it'.

Con estos meros retazos a título de ejemplo de nuestro análisis ponemos punto final a nuestra comunicación en este III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación, deseando mostrar nuestro método de trabajo de investigación, en un análisis que necesariamente desborda los límites de esta breve intervención, aunque no deja de estar abierta a cualquier cuestionamiento y posible discusión.

LA RETÓRICA CLÁSICA EN LA LITERATURA DE LA INGLATERRA TUDOR Y ESTUARDO

JESÚS LLANOS GARCÍA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

La importante presencia de la retórica clásica en la literatura inglesa de los siglos XVI y XVII es un hecho innegable y, al menos desde el punto de vista español, muy significativo. Esta presencia se adquiere a través de dos vías relacionadas, una primera directa, con traducciones de autores clásicos, y una segunda indirecta, a la que prestaré un interés prioritario en este trabajo, lograda mediante la difusión de una serie de obras, nuevamente subdivididas, que toman como crucial fuente a los autores clásicos. La primera subdivisión se corresponde con las obras de los denominados autores de literatura patrística, y la segunda con las de un selecto grupo de autores españoles de los mismos siglos XVI y XVII, únicas fuentes contemporáneas, sin parangón en las literaturas francesa o italiana, de esta estilística. El éxito de todas estas obras, obviamente relacionadas en una correlación temporal, refrenda la importancia retórica primigenia.

Comenzando por la línea directa podemos citar autores fuertemente recuperados y potenciados en los reinados Tudor y Estuardo, como lo fueron Catulo, y su influencia en el estilo lírico del *Epithalamion* de Spenser, Cicerón, cuyo estilo condiciona el de Sir Thomas Browne, Floro, Homero, Ovidio, Plauto, Séneca, clave en el estilo de Sir Francis Bacon, Suetonio, Tácito, Terencio, Virgilio, etc., toda la tradición que el Renacimiento había vuelto a recuperar. La influencia temática y estilística, recordemos el *Arte of Rhetorique* (1533) de Thomas Wilson a partir de las obras de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, es actualmente considerada obvia, como numerosos documentos atestiguan. Su difusión a nivel escolar en la época, incluso Oxford y Cambridge la incluían en sus currícula, hace innecesaria cualquier otra precisión al respecto.

La primera influencia indirecta trascendente la encontramos en la literatura patrística, un hecho curioso dada la explosiva situación religiosa de la época. Sin embargo, esta misma situación se convirtió en una motivación político-religiosa añadida, por cuanto los reformadores aprovecharon estas obras, al igual que sucedió con las de autores como Kempis, por estar faltas de una sistematización teológica precisa. La literatura patrística era obviamente adaptadora del pensamiento y estilo de un destacado grupo de autores grecolatinos, siendo éstos accesibles bien a través de las traducciones inglesas existentes, bien a través de las múltiples ediciones latinas. Mediante estas traducciones llegaron entre otros San Agustín, San Isidoro de Sevilla y San Juan Crisóstomo, y directamente en el original latino San Alberto Magno, San Ambrosio, Gregorio Nacianzeno, Gregorio Niceno, Jerónimo, Lactancio y Tertuliano.

En relación con la segunda subdivisión, avancemos en primer lugar que las obras de los autores españoles establecían un nexo de unión con los autores grecolatinos y los de literatura Patrística. El extraordinario interés que en el Renacimiento existía por la literatura y la cultura clásicas había hecho que estos autores fueran muy imitados,

tanto en España como en Inglaterra, siguiendo en muchos casos sus normas e imitando en lo posible su estilo, algo muy extendido vista la buena recepción popular.

El estilo clasicista desarrollado en las obras de carácter didáctico-religioso traducidas al inglés era muy apreciado. Los ejercicios estilísticos, especialmente acompañados por un registro elevado, despertaban tanto interés que constituían en algunos casos el factor más importante en el éxito de un libro. El interés existente por el embellecimiento de la superficie del texto había dado paso a una fascinación por la retórica, que, en algunos casos, permitía a los autores prestar menos atención a los contenidos temáticos. Este alto estilo había experimentado un fuerte auge en Inglaterra. La influencia de los modelos clásicos retomados en el Renacimiento se dejaba sentir en los escritores contemporáneos, como John Lyly. La espectacular demanda de una literatura que siguiese estos cánones estilísticos, originada por un público perteneciente a la aristocracia o a la alta burguesía, sólo podía satisfacerse mediante la difusión de traducciones de obras extranjeras de características similares. Los intereses religioso-políticos también jugaban a favor de la difusión de las obras españolas, puesto que éstas eran fácilmente adaptables a las doctrinas anglicanas, en contraposición a las protestantes continentales, que también presentaban divergencias y eran de una notoria inferior calidad. Entre los autores de estas obras, religiosos como fray Antonio de Guevara, fray Luis de Granada o fray Diego de Estella, tuvieron una enorme influencia, recordemos la deuda del propio Lyly con el primero.

La literatura patrística, influencia primordial en los autores didácticos, no era la única fuente de clasicismo en las obras españolas "exportadas" a Inglaterra. El Renacimiento tenía en nuestro país eximios cultivadores y la influencia de su enseñanza se dejaba sentir en todas las esferas de cultura. Los grandes maestros en el estudio de la antigüedad clásica, Santillana, Nebrija, Juan de Valdés, el Brocense, Vergara, Arias Barbosa, etc., sin apartarse en ningún caso de unos ideales cristianos que pretendían perfeccionar, adoctrinaron a sus discípulos en los preceptos de los clásicos latinos y griegos. Las universidades españolas, lugar de formación y de desarrollo de la labor docente de muchos de estos predicadores, fueron por lo tanto desde muy temprano un foco de cultura helénica y latina. Los religiosos se desenvolvieron en este mundo de artes y retórica, siendo considerados como eminentes y doctos dominadores de las habilidades retóricas de la antigüedad clásica. Destacan como ejemplo de lo dicho el padre Malón de Echaide, discípulo de Guevara y de fray Luis de León, e igualmente el eminente padre Luis de la Puente, un gran estudiante de gramática latina, artes y filosofía. Es evidente que el éxito de los autores españoles en Inglaterra provenía del empleo en primer lugar de una retórica similar, amén de compartir un propósito didáctico igualmente pretendido en la antigüedad greco-latina. Recordamos a este respecto las palabras de San Agustín, uno de los autores con más influencia en la predicación del siglo XVI:*"Hemos conocido a muchísimos que sin saber nada de preceptos retóricos fueron más elocuentes que otros que los habían aprendido; pero a nadie hemos conocido verdaderamente elocuente que no hubiese leído u oído las disputas y oraciones de los que en verdad lo eran".*

Resulta evidente que el arte de la elocuencia disfrutó entre estos hombres que

tratamos de una alta consideración. Las enseñanzas de Aristóteles, Cicerón o Quintiliano eran aceptadas como instructivas, educadoras del entendimiento y adiestradoras de la expresión del pensamiento. Los predicadores del siglo XVI basaron habitualmente sus sermones en las cuatro partes constituyentes de la expresión clásica tradicional; de hecho las *artes praedicandi* del momento vienen tan sólo a reiterar muchos de los preceptos retóricos formulados por Aristóteles, Cicerón o Quintiliano.

La formación clásica de estos autores queda evidenciada en sus obras a través de diversos puntos. Aparte de las semejanzas o imitación estructural se comparte la temática didáctica. Una de las notas más destacadas del P. Luis de Granada, educado en el ambiente humanista representado por Mártir de Anglería y el padre Talavera, era su manifiesta capacidad para, a través de su amplio conocimiento clasicista constatado en un dominio de la sintaxis, superar la composición latina, lugar donde otros muchos se enmarañaban, dotando a su fluir discursivo de una artificiosa regularidad, en la que diestramente interpolaba períodos largos y breves. Otro autor con gran dominio clasicista fue el P. Vitoria. Su gran afición a las literaturas clásicas tuvo necesariamente que dejar sentir su influencia, al ser este autor maestro de predicadores y teólogos tales como Domingo de Soto, Melchor Cano, Martín de Ledesma, Andrés Vega, etc. Por su parte, Pedro de Ribadeneyra sigue los modelos humanistas de pureza latina clásica, elegancia y armonía, ordenando la materia al modo de Suetonio y separándose de la hagiografía medieval. Fray Antonio de Guevara explota igualmente el mundo antiguo y su retórica para convencer, entretener y ejemplificar, su empleo de estos autores queda demostrado por una cita en la cual señala que, por una vez, no le son necesarios: *"Para probar esta sentencia no hemos menester a Platón que lo diga, ni a Cicerón que lo jure"* .

Para concluir, baste aquí citar que la ingente presencia de autores clásicos, ya en modo directo ya a través de traducciones, amén del éxito continuo de sus recopiladores estilísticos y temáticos, establecen la multitudinaria presencia de los preceptos retóricos clásicos en la Inglaterra de los reinados Tudor y Estuardo, y su influencia, aquí comprobada, en la extraordinariamente fértil literatura inglesa de ese período histórico.

BIBLIOGRAFÍA

Blair, H., *Lectures on rhetoric and belles lettres.* London, T. Cadell and Davies, 1803.
Dansey Smith, H., *Preaching in the Spanish Golden Age.* Oxford, O.U.P., 1978.
Farinelli, A., "Lyly, Guevara y el Eufuismo en Inglaterra". *D.H.*, II (1936), 87 y ss.
Ungerer, G., "The printing of Spanish books in Elizabethan England". *The library*, XX, Nº 3 (1965), pp. 177-229.

ECOS DE COLONIZACIÓN DISCURSIVA: OBJETIVOS DEL ACD

VICENTE LÓPEZ FOLGADO
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

1. Introducción

El análisis de textos ha de dar cuenta ante todo de la cualidad de *textura* que define el por qué un texto tiene coherencia y cohesión, un programa que va más lejos del mero comentario cultural del contenido del texto y quiere llegar a explicar las relaciones de ese texto con otros, en su origen, formación y evolución.

El gran problema, en realidad, que se plantea al analista del texto es que existe una tendencia a explicar las presencias que aparecen en el texto, pero nada se dice de lo ausente, de lo que el texto silencia y deja como presupuesto o implicado, y que debe aportar el lector con su interpretación, si sabe hacer una correcta lectura. El análisis del discurso tiene como objetivo explicar cómo funcionan los textos en la realidad sociocultural, lo que implica una especial concentración en las formas, estructuras y organizaciones textuales concretas.

En sentido general podemos también afirmar que en el texto confluyen fuerzas centrípetas y centrífugas (Bakhtin 1986) creando una tensión dialéctica entre lo que se repite y lo que se innova, lo homogéneo y lo heterogéneo, en relación con la presión que ejercen las condiciones sociales hegemónicas, en sí complejas, conflictivas, e ideológicamente en flujo constante.

2. Objetivos del ACD

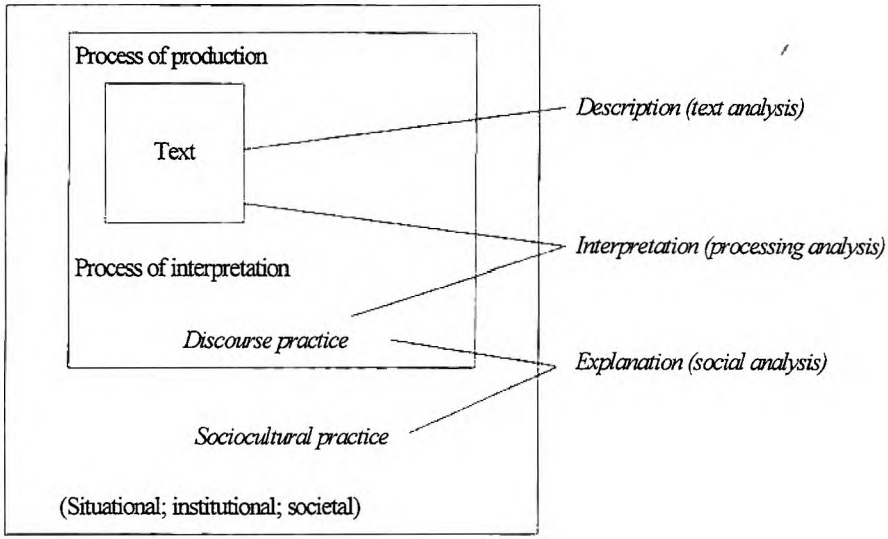
Entre los estudiosos del texto se tiende a resaltar al texto como producto o artefacto, y se subraya poco, en cambio, el carácter de proceso de producción e interpretación de tales textos. Y ello puede llevar y ha llevado a análisis demasiado automáticos de correspondencias entre las estructuras sociales y las lingüísticas, llamemos de un funcionalismo vulgar (Fowler et al. 1979) atribuyendo un significado fijo a estructuras fuera del contexto de enunciación. Quisiera resaltar la idea de que los textos pueden ser interpretados de forma diferente por los oyentes o lectores, lo que implica que los sentidos sociales e ideológicos del discurso no pueden derivarse o inferirse tan sólo de las palabras del texto sin considerar las variaciones en distribución, consumo e interpretación social del texto. Es lo que se ha dado en llamar práctica discursiva.

Por tanto el Análisis Crítico del Discurso (ACD), siguiendo a Fairclough (1992), se propone estudiar tres dimensiones sociocognitivas del discurso que procediendo *top down* serían:

a) Sociocultural practice: las instituciones producen sus *órdenes del discurso*

b) Discourse practice: *producción, consumo y distribución* del texto

c) Descripción y *análisis linguísticos* del texto. Un gráfico simplificado de la tridimensionalidad del ACD sería así:



Las relaciones entre las dimensiones no pueden ser sino complejas y nunca de correspondencias biunívocas. El texto, por tanto, se caracteriza por ser una configuración de propiedades contradictorias y heterogéneas.

Cómo deben interpretarse las palabras de A. Blair, joven y flamante líder laborista del R.U. es un cuestión que ha llevado a intensos debates en los pasados meses en Gran Bretaña. Sus palabras dejan mensajes populistas pero ambiguos: *"Britain is a country that has been allowed to grow old. I wanted to be young again".* Sus palabras recibieron este titular interpretativo, que en DD (discurso directo) publicó el dominical The Observer (1 October 1995): "Blair: I will fund schools revolution".

El sentido que le damos al término "discurso" es el de la *práctica social* encaminada a construir formas particulares de conocimiento. Por ejemplo, el "discurso científico médico", el "discurso feminista" o el "discurso de la publicidad" etc. Pero además es un modo de representación cognitiva del mundo, es una forma de actuar sobre el entorno y sobre otras personas, en una caleidoscópica visión multifuncional:

> *By their everyday acts of meaning, people act out the social structure, affirming their own statuses and roles, and establishing and trasmitting the shared systems of value and of knowledge.* (Halliday 1978:2)

3. Micro-análisis y macro-análisis

La citada frase encierra todo un programa de análisis crítico que sería interesante desarrollar en profundidad. Examinemos el texto sobre el papel político del hombre: *"People will give up their wives but not power".* Se da por supuesto, como

conocimiento común (background knowledge), en lo que muchas mujeres no estarían de acuerdo, que el genérico *people* debe ser masculino, con un rol dominante propio de su género. En un análisis "micro" descriptivo se da por supuesto cierto sentido común naturalizado en el valor de verdad de las proposiciones. Pero una aproximación "macro" discursiva crítica debe dilucidar tal conocimiento naturalizado, los condicionantes sociales y los efectos del discurso que pueden resultar opacos al lector u oyente.

Es importante resaltar la estrecha relación dialéctica entre estas dos estructuras, las "micro" lingüísticas y las "macro" discursivas, fuente de polémica y disensión en la epistemología lingüística, y que según Fairclough (1995:28):

> *The critical approach has its theoretical underpinnings in views of the relationships bewteen micro events and macro structures which see the latter as both the conditions for and the products of the former.*

Tres consecuencias se pueden derivar de aquí:

a) Lo que asumimos y damos por sentado como "conocimiento común" puede se un engañoso reduccionismo semántico proposicional y por tanto carente de validez en la interpretación del lenguaje natural. Ello implicaría darle una falsa autonomía al sujeto, sin roles conflictivos, que se guiaría tan solo por las amplias normas reguladoras de Grice.

b) El conocimiento común puede ser más o menos compartido, siempre en una escala relativa, en tanto que representación ideológica de algún aspecto del mundo natural o social, (en el sentido de lo que es, lo que puede ser y lo que debería ser)

En realidad los roles de los sujetos suelen ser más asimétricos de lo que se supone, por una parte, y no todo "background knowledge" tiene por qué reducirse a competencia "cognitiva" del sujeto individual, descuidando la sociocultural.

Los roles asimétricos de poder en la interacción humana es la norma no la excepción. En este sentido cabe afirmar y no de forma banal, como certeramente afirma Fairclough (1995:39) que *discourse make people, as well as people make discourse.* Lo que esta afirmación entraña es fundamental para el ACD, a saber: que la interacción social tiene lugar en el contexto de las instituciones sociales, que a su vez dependen de "formaciones sociales" (Pêcheux 1982:111) determinadas por el *dominio* o *poder hegemónico* cuyas prácticas discursivas regulan *"what can be said and should be said"* y en las que cada sujeto tiene un lugar, si bien no fijo ni estable, atendiendo a ciertas variables de rol y status.

4. Colonización en la práctica discursiva

El fenómeno de colonización está intimamente relacionado con el concepto Gramsciano de "hegemonía" o discurso que refleja la asimetría entre los sujetos en el poder institucional. Fairclough (1995) ha encontrado tres tendencias de restructuración actual en la práctica discursiva como parte de un cambio cultural contemporáneo en marcha, a saber:

-democratización o nivelación de las asimetrías

-comercialización consumista de bienes y servicios

-tecnologización de ámbitos hasta hoy no controlados por agentes sociales

La *colonización*, por tanto, se refiere a la presencia intertextual de un discurso en otro, como resultado del creciente control de cada vez más ámbitos de la vida de la gente por parte de las sociedades modernas. Habermas (1984) ha descrito, por ejemplo, este fenómeno a propósito de la "colonización" del ámbito de la cotidianeidad (Lebenwelt) a cargo de los "sistemas" estatales y económicos. Expondré un ejemplo de colonización actual del orden discursivo y su relación con la ideología:

1) **What do you think? Who cares? Give a ring anyway**

by *Oliver Pritchett* (Daily Telegraph 31 October 1995)

"We have a call on line two-a Mr Beèthoven ringing from Vienna. What's your first name, Mr.Beethoven? Ludwig van. I wonder if you are related to van Morrison. Can you speak up a bit, Ludwig, only it is a bad line. Either that or I'm going deaf. Is there somebody playing the piano very loudly there with you? So you're into music then. I expect you're calling to enter our quiz and win a holiday in Miami..." (Radio 3)

La conversación está colonizando los "medios de comunicación de masas", como sugiere Kress (1986) en formaciones discursivas tradicionalmente más distanciadas o asimétricas. El auge de la denominada cultura popular no es sino un signo de nivelación igualitaria sin precedentes. Para Baudrillard (1983) la proliferación actual apabullante de signos e imágenes en los medios hace que vivamos ya rodeados de una "aesthetic hallutination of reality" y ello ha causado que haya muerto lo social, se haya perdido el sentido de lo real, lo cual conduce a una "nostalgia" y una fascinacion y desesperada búsqueda de gente, vivencias y valores reales. Esto queda patente en el espectáculo de arte multimedia del segundo artículo-reseña, donde las confesiones de la vida diaria, en lenguaje estrictamente coloquial, se entremezclan con la artificialidad tecnológica del medio ambiente en una tridimensionalidad efectista creada como obra artística. La cultura de consumo, como sugiere Featherstone (1991:84) resalta "the symbolization and use of material goods as communicators not just utilities", una cultura superficial en la que todos los valores "have become transvalued and art has triumphed over reality". Según Jameson (1987:53), la democratización de la cultura es un aspecto del post-modernismo, que para él connota cualidades negativas. No así para otros, que ven en esta práctica social cambios que afectan positivamente al ámbito cultural y al equilibrio dinámico de poder entre los grupos y clases sociales. Como resultado, diríamos que la esfera de lo social se globaliza y las inter-dependencias se hacen cada vez más complejas.

Fiske (1990:150) apunta a un método empírico denominado la aproximación "uses and gratifications" que se basa en la convicción de que "the audience has a complex set of needs which it seeks to satisfy in the mass media". En un estudio que hacen del uso de los programas *quiz* en TV el público contesta que cumplen estas cuatro gratificaciones: "self-rating, social interaction, excitement, and education".

Conclusión

El objetivo del ACD análisis y a diferencia del AD pretende no sólo analizar los textos atendiendo a la estructura lingüística sino buscar la relación de ésta con las prácticas discursivas en el cambiante contexto social: relaciones sociales, de conocimientos y creencias, de identidades. Una estrategia común, como hemos sugerido antes, es la intertextualidad: los textos se construyen a través de otros textos a los que colonizan, articulados de forma especial, y dependiendo de condicionantes sociales determinados. El calificativo de "crítico" implica, entonces, mostrar la a menudo compleja red de conexiones y causas larvadas, latentes pero reales. Hay siempre tensiones y pugnas sobre la estructuración de los textos y las formaciones discursivas.

REFERENCES

Bakhtin M. (1981) *The Dialogical Imagination.* University of Texas Press
Baudrillard J. (1983) *In the Shadow of the Silent Majorities.* Semiotext(e)
Featherstone M. (1990) *Consumer Culture & Postmodernism.* Sage
Fairclough N. (1992) *Discourse and Social Change.* Polity
Fairclough N. (1995) *Critical Discourse Analysis.* Longman
Fiske J. (1990,2nd) *Introduction to Communication Studies.* Routledge
Fowler R. et al. (1979) *Language and Control.* Routledge & Kegan Paul
Habermas J. (1984) *The theory of communicative action.* vol.1. Heinemann
Halliday M.A.K. (1978) *Language as Social Semiotic.* Arnold
Jameson F. (1984) "Postmodernism or the cultural logic of capitalism". *New Left Review* 146
Kress G. (1988) *Linguistic Processes in Sociocultural Practice.* Oxford U.P.

EL DISCURSO HISTÓRICO-LITERARIO DESPUÉS DE LA RETÓRICA

ROSA MARÍA LÓPEZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La formalización del discurso histórico-literario, es decir, el establecimiento de la narración sobre la historia de la literatura, propiamente dicha, es un fenómeno específico del siglo XIX que, previamente, tuvo que pasar por el proceso de cambio conceptual del término "literatura". Como ilustración de los extremos del cambio voy a citar un fragmento del "Discurso sobre el Estudio Metódico de la Historia Literaria" (1790) de Cándido María Trigueros, bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid[1]: "*Historia Literaria* se llama la 'narración y exámen de la aplicacion y de los progresos del entendimiento humano desde el principio hasta nuestros dias'. Esta narracion abraza igualmente la Historia de las Letras y de los Literatos, que la de los subsidios y obstáculos de aquellas: es por lo mismo un estudio accesorio á todos los estudios y á cada uno de ellos; y un utilísimo adorno y auxilio exterior, que no siendo la erudición misma, es un engalanamiento de la erudición y que por tanto, aunque no hace digno del nombre de sabio al que nada mas sabe; pero pone en estado de ser mas docto al que entiende bien una facultad".

Estamos ante una "historia literaria" concebida como historia de los conocimientos humanos, como mero inventario de saberes[2]. Es decir, un segmento de la Historia General, cuya función es la de ciencia auxiliar. Esta "historia literaria" encierra una variada tipología de contenidos, siempre con un factor común, la narración de un decurso, primitivamente carente de fundamentación histórico-crítica: se trata de la descripción de los hechos humanos, del carácter que fueran, frente al fin explicativo que tendrá más adelante.

Al mismo tiempo, la historia literaria es la historia de las obras escritas, "Historia de las Letras y de los Literatos", de aquí las Bibliotecas, compilaciones, índices, etc., productos de base enciclopedista cuyo afán por la acumulación del saber entronca con la tradición de la historia literaria humanista; mientras no se superó esta dimensión enciclopédica "no se traspasó los límites de la tesaurización erudita"[3]. Sin embargo, este tipo de obras hay que considerarlas como los precedentes más importantes de lo que en su día ha de llegar a ser la "historia de la literatura"[4].

Tras esta introducción, lo importante es constatar que a medida que el término "literatura" restringe su sentido a las obras puramente estéticas o artísticas, el sintagma también se especializa. Pese a ello, todavía en 1829 los traductores de la obra de F. Bouterweck, *Geschichte der Spanische Poesie und Beredsamkeit* (1804), José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, deben puntualizar en la Introducción de

1. J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, II, Madrid, C.S.I.C., 1959, pp. 269-278.

2. I. Urzainqui, "El concepto de historia literaria en el siglo XVIII", en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1987, II, pp. 565-589.

3. M. Garrido Palazón, "La evolución de la Historiografía Literaria Románica", en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría/Crítica*, 1994, 1, pp. 85-119, p. 93.

4. Idea que defiende P. Sainz Rodríguez en *Historia de la Crítica Literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989.

la versión española: "esta obra de Bouterweck no comprende la historia de todas las ciencias en España, sino *solo la de la literatura propiamente dicha, á saber: la Poesía, la Elocuencia, la Crítica, la Historia, y las composiciones amenas, ingeniosas ó agradables, que comunmente se comprenden entre las producciones ó creaciones del ingenio*"[5], conscientes de la necesidad de distinguir entre "literatura" y lo que ya en ese momento no es literatura.

Ya hemos llegado al punto que me interesaba, la Literatura concebida dentro del ámbito estético, equiparada a la Elocuencia y al texto artístico. A partir de ahora podemos enlazar con la Retórica.

La Retórica clásica, aunque nació como ciencia del discurso oratorio, experimentó un proceso de degradación hacia una ciencia netamente verbal que la convierte en mero inventario de procedimientos de adorno verbal, una taxonomía de figuras vinculada a los manuales de Preceptiva literaria que instituyeron el criterio paradigmático, según el cual, la lengua literaria era una sustitución del lenguaje cotidiano por otro más elevado.

Cuando se habla de recuperación de la Retórica, se alude al estado primigenio de la disciplina, la ciencia del discurso entendido como acto global de la comunicación. Así, a la altura de hoy, se nos ofrece una serie de legados que van desde un cuadro globalizado y totalizador de la construcción textual, abundante información sobre los mecanismos de la palabra poética, hasta todo un paradigma teórico con dos postulados fundamentales: la teorización del lenguaje literario desde el interior del propio lenguaje (oposición lengua literaria /v/ lengua gramatical, presente en todas las teorías poéticas modernas) y la noción de Desvío, de gran productividad para las corrientes teóricas más importantes de nuestro siglo[6].

Sin embargo mi propósito nos es analizar la recuperación de la Retórica hoy, sino significar el grado de imbricación, *grosso modo*, entre preceptos retóricos y resultados histórico-literarios.

Si, tal como explica P. Sainz Rodríguez[7], desde Aristóteles la obra literaria se explica como una imitación de la naturaleza, y como consecuencia lógica, la idea de que "el camino normal para producir obras semejantes, es la imitación de los autores considerados más perfectos y que se proponen como modelos", bajo esta perspectiva, la "historia de la literatura es la de las sucesivas rebeldías contra las formas autorizadas y prescritas". Es decir, el enfrentamiento de los cánones, lo que para J.-C. Mainer[8] constituye la primera conciencia histórica de la literatura (querella de Antiguos y Modernos) y que contiene las dos claves del desarrollo posterior: de un lado, la

5. *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829.

6. A este respecto ver las síntesis que elaboran J.M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988; A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988; también de García Berrio se puede consultar, "Sobre la Retórica General como Ciencia de la Expresividad Artística", en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

7. *Op. cit.*, p. 14.

8. "La invención de la literatura española", en J.M. Enguita y J.-C. Mainer, *Literaturas regionales en España. Historia y Crítica*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1994, pp. 7-19.

relativización de los méritos que imponía el paso de los tiempos, por otro la concepción nacional y territorial del desarrollo cultural impuesta desde la conciencia humanista nacional (Nebrija, Juan de Valdés...).

Repasemos, una vez más, otro de los contenidos del concepto "Literatura", esta vez como "conjunto de normas", por cuanto ese era el ámbito que le reservaban las Poéticas, Retóricas y Gramáticas tradicionales; paralelamente como conjunto de textos a imitar, la Literatura fija un canon, establecido merced a las reglas dictadas por la Preceptiva, que, no obstante, es un canon cambiante ya que lleva consigo la perspectiva histórica. De manera que tenemos reflejadas en el término "Literatura" dos funciones alternativas: una sincrónica, inmutable, que proviene de la Retórica, y otra diacrónica, histórica, reflejada en las nóminas de autores que aparecen en las Antologías y Colecciones de la época, cuyo contraste muestra la renovación del gusto canónico.

La "degradación" de la Retórica tradicional lleva aparejado un cambio sustancial, favorecido por las reformas educativas que se suceden a lo largo del pasado siglo, sobre todo el plan Pidal de 1845 (firmado, a su vez, por el entonces director de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zárate) y la ley Moyano de 1857, hacia la Literatura. La Retórica aparece en los planes de estudio de la enseñanza secundaria (instaurada en el plan de 1845) como una asignatura esencial pero sustituída paulatinamente por una materia más vasta que el simple tratado de figuras y normas. De tal manera que las "Retóricas" al uso se convierten en "Principios de Literatura General" o "Teorías de la Literatura", donde tienen cabida la Estética y la Historia de la Literatura, esta última, como complemento práctico de la sustancia teórica. Es el caso de la obra de Gil de Zárate, *Manual de Literatura*, cuya primera parte, *Principios generales de Retórica y Poética* (1842), presenta las nociones teóricas, y la segunda, *Resumen histórico de la Literatura española* (1844), la práctica[9].

La nómina de este tipo de obras es amplísima[10], aquí sólo se apuntan datos sobre la transformación de los estudios normativos, y el modo en que participaron en la fijación del concepto "literatura nacional española" durante el siglo XIX, concepto que, aún hoy, permanece inalterado.

9. Ambas editadas por la casa Boix de Madrid.

10. Ver el completísimo trabajo de J. A. Hernández Guerrero y M. del Carmen García Tejera, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.

LA IMPORTANCIA EN EL PROCESO TEXTUAL DE LAS DENOMINADAS "PARTÍCULAS MODALES" EN LENGUA ALEMANA

RAFAEL LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU

Dentro del ámbito de la pragmática consideramos de suma importancia establecer una distinción entre los conceptos de contenido e ilocución, en la medida en la que el análisis de un texto puede ser llevado a cabo atendiendo no únicamente a su significado, sino también a la intención comunicativa propia de cualquier acto de habla. Así, corresponde a la ya consagrada disciplina de la lingüística del texto el determinar los recursos tanto gramaticales como extragramaticales de los que dispone el emisor en el momento de codificar el mensaje para poner de manifiesto tanto su disposición emocional como su intención comunicativa.

En este sentido hemos de partir de la afirmación de que no todas las lenguas poseen los mismos mecanismos para hacer valer una ilocución en particular. Así, dejando al margen la existencia de algunos sistemas universales de signos -como las muecas, gesticulación, etc.-, que dado el caso podrían prevalecer sobre los puramente convencionales, el emisor está en gran medida condicionado por los recursos gramaticales y léxicos de su propia lengua.

En este sentido, y en lo que se refiere a la lengua alemana, debemos destacar el uso de las denominadas "partículas modales"[1] *aber, auch, bloß, denn, doch, eben, eigentlich, etwa, halt, ja, mal, nur, schon, vielleicht y wohl*[2], ya que se trata de elementos gramaticales, cuya función primordial en cualquier texto es la de poner de manifiesto la disposición emocional del emisor[3]. Obsérvese la oración (1) - *ich habe mir ein Auto gekauft* y el grupo de oraciones que puede aparecer como respuesta (2) - *das ist schön!, das ist ja schon!, das ist eigentlich schön!, das ist aber schön!*, o bien *das ist doch schön!*.

Tras haber sido descodificado un mensaje como (1), la carga semántica de cualquiera de las oraciones incluidas en (2) es la misma, pero no su fuerza ilocutiva. No es lo mismo *das ist schön!*, que *das is ja schön*, etc., ya que mediante el uso de la partícula modal *ja* el emisor transmite además su actitud emocional al respecto, en este caso de "sorpresa" o "admiración" en relación con el contenido de (1)[4]. Exactamente lo mismo ocurre en el ámbito de otras partículas.[5]

1. Vid. G. Helbig, "Partikeln als illokutive Indikatoren im Dialog". *Deutsch als Fremdsprache 14*, Leipzig, 1977, pág. 30.

2. En relación con una clasificación de las partículas modales vid., K. Dieling, "Modalwörter des Wissens und Glaubens - Versuch einer Klassifizierung". *Deutsch als Fremdsprache 22*, Leipzig, 1985, págs. 207-215.

3. Véase en este sentido la diferenciación que establecen Helbig y Kötz entre los valores semántico e ilocutivo de las partículas modales (*illokutive und semantische Partikeln*). Vid. G. Helbig, W. Kötz, *Die Partikeln*, Leipzig, 1981, págs. 14-23.

4. Vid. M. Doherty, *Epistemische Bedeutung*, Berlin, 1985, págs. 77-79.

5. Véase en este sentido la función como "equivalentes oracionales" (*Satzäquivalent*) que Engel atribuye a las interjecciones, así como a otros muchos tipos de partículas. Vid. U. Engel, *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, 1988, págs. 762-776.

Ahora bien, en relación con todo esto sería incorrecto afirmar que la intención comunicativa contenida en un mensaje cualquiera queda puesta de manifiesto únicamente mediante el significado de la partícula modal, pues ésta aparece como indicadora de una fuerza ilocutiva en particular en virtud de su contexto, y no de su significado propio. Tomemos por ejemplo el caso de *doch*: (3) *ich bin heute abend gekommen, aber Sie wissen das doch*, (4) *warum fragst du mich das? Das ist doch keine Frage!* y (5) *ich danke dir für deinen Anruf - das habe ich doch gerne getan!*. A partir de estas oraciones apreciamos que una misma partícula puede ser portadora de más de una carga ilocutiva, lo que dependerá como decimos, de su entorno tanto lingüístico como extralingüístico[6].

Así, son los elementos contextuales que la acompañan los que determinan el tipo de ilocución que designa en cada caso en particular[7]. Si en la oración (4) se advierte la intención comunicativa de realizar un "reproche", ello se debe a la presencia no sólo de la partícula *doch*, sino también a la de otros elementos oracionales y contextuales como pueden ser en este caso el uso de los signos de admiración o la pregunta capciosa que había sido formulada previamente por el interlocutor[8]. Asímismo el carácter "informativo" de (3) queda expuesto a través de la conjunción *aber* o mediante el tratamiento con *Sie*, y en lo que se refiere a (5) apreciamos que se trata de una "enfatización" debido fundamentalmente a la presencia del adverbio *gerne*, así como de la ilocución de "agradecimiento" que había sido expresada previamente por el interlocutor mediante el empleo del verbo *danke*.

Partiendo de este planteamiento hemos de destacar que no todas las lenguas disponen de los mismos mecanismos para hacer valer una ilocución en particular. Así, resulta muy relevante que este tipo de partículas rara vez encuentran una correspondencia exacta en castellano. Uno de los pocos casos que en este sentido podríamos incluir sería el uso que en ambas lenguas se hace de las partículas adverbiales *sí* y *ja*, respectivamente, tal y como se aprecia en la equivalencia (6) *das ist ja schön! - eso sí que es bonito*. Algo similar puede quedar establecido en relación con aquellos casos en los que es posible determinar la correspondencia con un adverbio: (7) *du wirst schon bestehen - aprobarás seguramente*, (8) *das ist bloß schön - es sencillamente muy bonito* y (9) *kommst du etwa nach Hause? - ¿acaso vienes a casa?*.

No obstante hemos de decir que estos casos son puramente excepcionales, ya que normalmente no es posible determinar la existencia de una traducción exacta, habiéndose de recurrir muy frecuentemente a giros idiomáticos, que van desde la aplicación de modelos oracionales de muy diverso tipo hasta el empleo de interjecciones o similares. Véase en concreto el caso de las partículas *halt* o *eben*[9] a partir de la siguiente equivalencia (10) *O. K. gehen wir halt - pues bueno, ¿qué le vamos a hacer?, iremos*. Asímismo hemos de destacar la entonación como uno de los mecanismos más

6. Vid. M. Doherty, *op. cit.*, págs. 12-15.

7. Vid. M. Doherty, "Doch". *Deutsch als Fremdsprache 20*, Leipzig, 1982, págs. 174-177

8. K. Dieling, "Zur Funktion von Modalwörtern in Aufforderungen". *Deutsch als Fremdsprache* 25, Leipzig, 1988, págs. 6-12.

9. Vid. H. Weydt, *Kleine deutsche Partikellehre*, Stuttgart, 1983.

importantes de los que dispone el castellano para hacer valer la fuerza ilocutiva propia de las partículas modales en lengua alemana[10].

BIBLIOGRAFÍA

Dieling, K. "Modalwörter des Wissens und Glaubens - Versuch einer Klassifizierung". *Deutsch als Fremdsprache* 22, Leipzig, 1985, págs. 207-215.

--- "Zur Funktion von Modalwörtern in Aufforderungen". *Deutsch als Fremdsprache* 25, Leipzig, 1988, págs. 6-12.

Doherty, M. *Epistemische Bedeutung*, Berlín, 1985.

--- "Doch". *Deutsch als Fremdsprache* 19, Leipzig, 1982, págs. 174-177.

Engel, U. *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, 1988.

Götze, L. "Modalpartikeln aus der Sicht der Sprachlehr- und Sprachlernforschung". *Deutsch als Fremdsprache* 29, Leipzig, 1993, págs. 227-232.

Helbig, G., Kötz, W. *Die Partikeln*, Leipzig, 1981.

Helbig, G."Partikeln als illokutive Indikatoren im Dialog". *Deutsch als Fremdsprache* 14, Leipzig, 1977, págs. 30-43.

Kohler, K.J., *Einführung in die Phonetik des Deutschen*, Berlín, 1977.

Krivonosov, A. T. "Die Wechselbeziehungen der modalen partikeln zu anderen Worklassen im Deutschen. Zum Problem der wechselseitigen Durchlässigkeit der Wortklassen". *Sprachwissenschaft 2*, Heidelberg, 1977, págs. 349-367.

Weydt, H. *Kleine deutsche Partikellehre*, Stuttgart, 1983.

10. Vid. L. Götze, "Modalpartikeln aus der Sicht der Sprachlehr- und Sprachlernforschung" *Deutsch als Fremdsprache 30*, Leipzig, 1993, pág. 227.

LOS DIÁLOGOS EN EL CINE COMO MANIFESTACIÓN DE ESTEREOTIPOS: LA FIGURA DEL DOCENTE

FELICIDAD LOSCERTALES, ANA GUIL
TRINIDAD NUÑEZ, FELICIDAD/MARTINEZ-PAIS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Esta Comunicación ofrece un avance de una investigación que estamos desarrollando acerca de los diálogos en el cine. Concretamente estamos estudiando la aparición de estereotipos sociales sobre la docencia y la identidad profesional de los docentes. Para entender la identidad profesional resulta muy adecuada la teoría psicosocial de LERSCH (1967) sobre el "sí mismo":

sí mismo **del rol**, según la posición desde la cual se integra cada sujeto en sus grupos de pertenencia;

sí mismo **del grupo**, por categorización con los demás miembros del grupo y sus ideales, objetivos y normas;

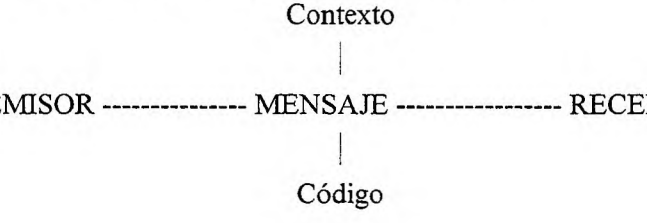
sí mismo **del espejo**, según sea la imagen que a cada uno le devuelve el colectivo social en el que se desenvuelve.

Se presenta, una muestra piloto de "cine como espejo" aunque haciendo la salvedad de que se trata de datos recien obtenidos en una investigación que está en sus momentos iniciales. Por ello sólo pueden tomarse como provisionales y poco elaborados aunque ya con el suficiente interés como para ser debatidos y analizados.

La presentación de los contenidos conceptuales, las ideologías, las situaciones sociológicas... en definitiva los aspectos más abstractos de la interacción social humana tienen un vehículo privilegiado de expresión que es la palabra y por ello el cine ha de recurrir a manifestar todo este rico entramado de contenidos a través de los diálogos.

En ellos se pone de relieve no sólo la interacción comunicativa entre los interlocutores sino también todas las influencias deliberadas o no y las acciones inconscientes en los procesos de intercambio social. De igual manera el estudio de los diálogos en el cine tiene una gran riqueza de aspectos verbales y no verbales en la interacción a causa de la rica complejidad del lenguaje cinematográfico.

Partiendo del esquema, ya clásico, de Jackobson (1960)



un análisis sobre el diálogo en la interacción humana que presenta el cine ha de potenciar la atención sobre los elementos humanos, el receptor y el emisor, aunque no puede descuidar el estudio del mensaje, sus contenidos y características.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL DIÁLOGO: En los diálogos que hemos estudiado hemos establecido, sobre la bases de Jackobson, unos elementos estructurales que nos sirviesen de marco de referencia: Los ***objetivos***, que son los que, dentro de la línea argumental han puesto en contacto a los interlocutores. Los ***códigos*** que, al configurar el mensaje, van a permitir o a obstaculizar el entendimiento, los ***contenidos*** que llenarán y darán sentido al diálogo y, finalmente las ***actitudes***, es decir, las posiciones vitales en las que se encuentran los interlocutores. En relación con estos elementos y para que el diálogo sea posible, hay unas condiciones:

Objetivos y códigos: ..... COMUNES

Contenidos: ..... DISPARES o COMPLEMENTARIOS

Actitudes: ..... FAVORABLES Y FLEXIBLES

VARIANTES DEL DIALOGO CON RELACION AL CONTROL DEL MENSAJE

A * B: los dos interlocutores del diálogo, intercambian sobre el mismo tema. Ambos tienen la misma proximidad entre sí y con respecto al tema. Sería, por ejemplo el diálogo de dos profesores sobre sus alumnos o de unos contertulios. Es un tipo de interacción social muy frecuente.

A*) B: En este caso sólo uno de los interlocutores tiene información o posee las claves del tema sobre el que se dialoga. Se trata de la más típica versión de la información como poder.

A B A B: Cada uno de los interlocutores habla al otro "del otro". El diálogo de enamorados suele ser el mejor ejemplo, pero también se da en el caso de inculpaciones mutuas y otras situaciones similares.

A B B B: En este caso ambos interlocutores hablan sólo de uno de ellos. El el ejemplo más corriente es la consulta de un médico. Pero es igual siempre que se dé un especialista al que el otro consulta sobre un problema propio o de alguien que pide y recibe consejo.

TRES EJEMPLOS DE DIÁLOGOS SOBRE EL ROL DOCENTE EN CINE

CARTA A TRES ESPOSAS (J. L. Mankiewicz)

Se trata de un matrimonio, el marido profesor y la esposa que trabaja en una emisora de radio -con mejor sueldo, por supuesto-. En la escena ella le está ofreciendo al marido un trabajo en la radio.

- Esposa: ... Para empezar hay un sueldo de 75 dólares a la semana (salen de la cocina en dirección al salón; el marido dirige a la esposa a un sillón y se sienta frente a ella cogiéndole las manos)
- Marido: Ven aquí, sientate ¿quieres?... Escucha: siento naúseas tan sólo ante la idea de trabajar con los Marding y dejemos a un lado mis gustos personales; eso no importa. Admito que para la mayoría de mis conciudadanos parezco un tipo ridículo... un hombre educado...
- E.: Nadie te pide cuentas de lo que haces. Piensa en lo bueno que podrías hacer... quizás elevar el nivel...
- M.: ¿De las emisiones de radio? Permíteme que me ría (ella hace un gesto de desagrado e impaciencia) Yo soy un maestro y eso es aún peor que ser un intelectual. Los profesores no sólo parecen ridículos, pasan hambre y frío en este rico país...
- E.: Y cada año cientos de ellos dejan su trabajo por otro mejor remunerado.
- M.: Desgraciadamente es verdad.
- E.: ¿Y por qué tú no?
- M.: Porque no puedo hacerme a la idea de dedicarme a otra cosa. ¿Qué ocurriría si todos desistiésemos? ¿Quién

educaría a los niños? ¿Quién abriría sus corazones y sus mentes a la gloria del espíritu pasado y presente? ¿Quién les ayudaría en el futuro? ¿Los anuncios comerciales? ¿La literatura radiofónica? Sé que he tenido suerte. Sin necesidad de lo que tu ganas me las he arreglado para mantener el cuello fuera del agua...

EL MAESTRO DE ESCUELA (Claude Lelouch)

Entrevista entre el Inspector de la educación estatal y un aspirante a maestro interino:

- Pase. siéntese. ¿Ha rellenado el impreso?
- Si, si.
- ...Bachillerato, un año de estudios superiores... ¿qué estudios?
- Derecho... estudié Derecho.
- ¿Y lo dejó?
- Quería ganarme la vida y...
- Veamos su expediente académico. Lagunas en Francés...
- Si...
- Regular en Historia y Geografía... ¿Y quiere ser maestro suplente?
- Si...
- ¿Conoce la organización de la Enseñanza Primaria?
- No, no, de eso no sé...
- Ante todo debo prevenirle de que al ingresar en esta gran casa, la más grande y noble empresa de la nación, entra usted en la casa más pobre...
- ¿No ofrece nada?
- ¡Oh si! da vacaciones pero paga mal. No espere un dineral
- Claro que no.
- Y hasta para un maestro titular esto no es Jauja.
- No?. Así que...
- Si. Y para ser titular necesitará mucho tiempo, mucha paciencia. Esto es como el ejército. Hay que empezar por abajo. Bien, veamos ¿por qué quiere ser maestro?
- Porque creo que me gustará.
- ¿Si? ¿Ya ha cuidado niños? ¿Ha sido monitor de colonias de vacaciones?
- No, no. Pero amo a los niños; ya vé, sobre todo de 10 a 12 años cuando empiezan a espabilar y se interesan por todo.
- Tendrá que conformarse con lo que le den.
- Claro, desde luego.
- ¿Tiene alguna pregunta?
- Si. Quisiera saber cómo es lo de dar clase, al principio. ¿Hay algún manual?
- No hay manual. Pero le visitará un consejero pedagógico. Y siempre podrá pedir consejo a sus colegas. Se aprende sobre la marcha...
- Claro, es evidente.

EL PROFE Cantinflas.

El Director de la Escuela le ofrece al Profe un puesto -que ningún otro profresor quiere- en una escuela rural difícil y alejada de la capital.

Director: Precisamente porque conozco sus virtudes quiero confiarle otra gran empresa. Que se haga cargo de la escuela del Poblado del Romeral que desde hace tiempo está sin maestro. ¿Que me contesta?
Profe: Pues que mi lema ha sido y será siempre: "donde haya un niño que enseñar, ahí debe ir el maetro volando".
D.: Volando no, porque El Romeral queda bastante lejos. Como a 50 kms. de San Bartolo que es hasta donde llega el tren.
P.: ¿Más lejos que San Bartolo? ¡Oh caramba! Un poco más y por nada la gente de ese pueblo se cae del mapa.
D.: No olvide que usted mismo dice que la enseñanza es un sacerdocio.
P.: Lo digo y lo sostengo. Por eso acepto. Porque para comodidades hubiera yo estudiado para manicurista y nunca hubiera yo salido de la zona rosa.
D.: Bien, tiene usted razon. Pero sé de su epíritu de sacrificio y no esperaba yo menos de usted.
P.: Pues tampoco espere más. Porque para el sueldo que pagan... Y, con permiso de usted, voy a seguir dando mis clases.
(Se vuelve un poco de espaldas y el Director le quita un monigote de papel)
D.: Espere, Espere.- Mire lo que le han hecho los alumnos.
P.: Ya lo sabia Sr. Director. Pero es que de vez en cuando hay que dejar que los niños descarguen sus represiones, ¡ojo!

descarguen sus represiones, lo que quiere decir en buen español psicologia de alto nivel. O lo que es lo mismo, para ponérselo más fácil, que las clases no sean un lugar de severa enseñanza sino un motivo de alegria para los chavos; que haya ambiente.

D.: Muy bien pero me gustaría que se hiciera Vd. respetar más por sus alumnos.

P.: No, si mis niños me respetan. Lo que pasa es que nos gusta jugar, nos gusta reir, porque la risa es muy importante... cada quien tenemos nuestros métodos, señor Director.

D.: Ah si! pero no olvide que la letra con sangre entra.

P.: Eso era antes. Eso ya es obsoleto. Yo creo que la sangre hay que dejarla para los taquitos de morongo que son muy sabrosos. Y este incidente a cualquiera le puede pasar.

D.: Bueno, no a cualquiera, porque a mi nunca me ha pasado.

P.: Pues lo felicito señor Director (le da una plamada en la espalda y le deja pegado el monigote de papel) lo felicito...

D.: Muchas gracias.(Se va con el monigote pegado en la espalda).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDURA, A. (1976); *Social Learning Theory*, N.York, P. Hall.

BATESON, G. RUESCH, J.; (1984); *Comunicación*, Barna, Paidos.

BORDIEU , C. y PASSERON, J.C., (1966); *Les Héritiers. Les etudiants et la culture*, Paris, Minuit.

CARTWRIHGT, D. y ZANDER, A. (1968); *The Groups Dynamics*, New York, Harper and Row.

ERDELYI, M. H., (1987); *Psicoanálisis. La psicología cognitiva de Freud*, Barcelona, Labor.

ESCARPIT, R. (1977); *Teoría general de la información y de la comunicación*, Barcelona, Icaria.

JACKOBSON, R, (1960), *Linguistics and Poetics*, N.York, Wiley.

LOSCERTALES, F. (1987); *La otra forma de ser profesor*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la U. de Sevilla.

TAJFEL, H. y TURNER, J.; (1979) An integrative theory of intergroup conflict, in AUSTIN, W. G. y WORCHEL, S. (Eds) *The Social Psychology of intergroups relations*. Brooks-Cole.

WATZLAWICK, P., BEAVIN, J.H. y JACKSON, D.D. (1983); *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.

A LITTLE PIECE OF IVORY: EQUILIBRIO ORGÁNICO LENGUAJE-ACCIÓN EN LA NARRATIVA AUSTENIANA

Mª ARACELI LOSEY LEÓN
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Casi la totalidad del vasto caudal de estudios literarios centrados en la obra de Jane Austen, coinciden en afirmar su deuda con la generación novelística dieciochesca que le precedió. No cabe duda alguna de que, como consumada y hábil lectora, supo conjugar a la perfección las virtudes y defectos de los prototipos de la ya estereotipada novela sentimental, representada, entre otros, por Richardson, Fielding y Burney. Sin embargo, lo cierto es que la discípula -si es que alguna vez lo fue-, superó con creces los méritos de sus predecesores literarios. El resultado es un estilo que abraza tanto a una cuidadosa y concisa narrativa, tejida con las más delicadas y sutiles pinceladas de ironía y humor, como a un diálogo vivaz, ágil y dinámico, espejo de la idiosincracia de las voces de sus personajes. Desde el presente estudio, pretendemos mostrar la delineada conexión orgánica entre lenguaje y acción, tanto en su prosa narrativa como en el diálogo, fundamento del modernista e innovador tratamiento que Austen confiere a la Retórica de la Emoción. Analizaremos los procedimientos y estructuras ortodoxamente creados por ella para crear tensión, distensión y drama. Finalmente, se versará sobre cómo su propia identidad queda patente en la peculiar organización del discurso literaro, traspasando la retórica las fronteras de su propia ficción.

La producción novelística de Jane Austen se sitúa en los primeros años del siglo XIX, y puede apreciarse cómo a pesar de no poderse definir su obra como genuinamente romántica, coincide con sus contemporáneos en afirmar la parquedad de la palabra siempre que el escritor, por propia elección, se convierta en dependiente de la misma, para la evocación de emociones profundas. Austen incide especialmente en la naturaleza débil de la palabra, en la incapacidad del lenguaje para expresar la emoción que embarga a los sentimientos. Es conveniente señalar que, en su caso, a diferencia de otros autores de la época, el origen de lo inexpresable no se debe a una simple omisión de la narración directa de pasiones o experiencias, sino a una apuesta retórica que realiza el autor[1]. Sírvanos como ejemplo las confesiones de amor de los protagonistas de sus obras, a las que envuelven y abrigan un mundo de silencios igualmente elocuentes, e incluso, mejores transmisores de emoción que las palabras. Esta visión de la emoción es totalmente innovadora en la época aunque no será perfectamente valorada hasta décadas posteriores[2]. Es a su peculiar uso de la Retórica de la Emoción, al que Austen debe la excelencia de su prosa narrativa junto a la vivacidad y brillantez de su diálogo. Concibe dicha retórica en un sentido amplio, erudito y elaborado, dotando de leves pinceladas a toda emoción y dignificándola al mismo tiempo gracias al efecto realista transmitido al lector. Las palabras son un mero

1. Austen nos parece perfectamente consciente de la utilización de dicha técnica. Prueba de ello es que cuando quiere que se trate de una mera omisión de descripciones, y no a causa de las limitaciones del lenguaje para expresar sentimientos derivados de la emoción, nos lo comunica mediante su peculiar uso de la ironía.

2. Me gustaría añadir que, aunque son muchos los autores que han insistido en su maestría, llegándola a situar entre los grandes genios clásicos de la literatura inglesa, son pocos, incluso hoy en dia, los que se han atrevido a definir y a defender su genialidad, sobre todo en cuestiones de estilo.

pretexto, capacitadas para asignar un nombre a cada tipo de sentimiento, aunque su alcance es restringido, al no poder ni hacer latir ni vivificar dicho sentimiento para el lector. Son sólo signos de emoción que no pueden representarla. De ahí el rasgo epigramático de su estilo, al expresar con brevedad -y permítanme añadir con genialidad- y agudeza un pensamiento. Por otro lado, la idiosincracia de su concepto de emoción estriba en la búsqueda de un equilibrio clásico, consensuado, de las dualidades: razón-pasión[3] y lenguaje-acción. En palabras de la propia escritora, las cuales compilan acertadamente su concepción de la composición literaria, *"the little piece (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush, as produces little effect after much labour".*[4]

En el análisis que se desarrolla a continuación, nuestro proceder parte de la descripción de Walter Nash (1989)[5] sobre la Retórica de la Emoción, centrándonos en dos de los cuatro medios fundamentales que Nash postula para conmover y emocionar en el arte: *"Design"* o la opción sintáctica elegida, y *"Relation"*, o los puntos de unión y oposición que se establecen entre los diferentes elementos sintácticos y semánticos de un discurso. Basándonos en ellos, hemos analizado las siguientes técnicas estilísticas, de cuya sabia combinación irradia el concepto de emoción que Austen sustenta.

Desde la perspectiva de su prosa narrativa, podríamos señalar básicamente tres fines destacables:

a) Servir de pilar para la acción, procurándose como fuente de comentarios irónicos[6] sobre la acción y los personajes.

b) Actuar como motor de cambios emocionales: La alternancia en la longitud de las frases, desde cortos *staccatos* hasta frases de mayor extensión, resultan adecuadas para la reflexión tanto del personaje como del lector.

c) Ofrecer una perspectiva dual de voces utilizando el *Estilo Indirecto Libre* o *Erlebte Rede*. En todas sus obras, apenas se percibe un puente entre la narración y el diálogo debido al uso natural de esta técnica, que combina alejamiento y economía con viveza dramática y variedad estilística.

> *"Emma sat down to think and be miserable.- It was a wretched business, indeed! -Such an overthrow of every thing she had been wishing for. Such a development of every thing most unwelcome! -Such a blow for Harriet!- That was the worst of all."* (*Emma*, 1983: 798-99)

Este fugaz movimiento del punto de vista del autor al personaje, propicia una mayor aproximación a los pensamientos de este último, hasta tal punto que, cuando el autor-narrador vuelve a insertarse de nuevo, la voz del personaje aún sigue latente, es el foco de nuestra

3. Para un estudio más desarrollado del equilibrio razón-pasión, cf. Losey, Mª Araceli "*Reason versus Passion*: Sobre el héroe racional en la novelística austeniana" en *Actas de los VIII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1995.

4. Nos referimos a la carta dirigida a su hermano, J. Edward Austen, fechada desde Chawton el 16 de Diciembre de 1816.

5. Cf. Nash, Walter (1989) *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell, p.15. Nash, en su concepción de la retórica de la emoción recuerda al *calor cogitationis* que Quintiliano potenció en la antigUedad clásica, es decir, el entusiasmo al que el esquema y el estilo del discurso debe responder con una delicadeza artesana de tal forma que, despierte el correspondiente entuasiasmo en la mente del lector. Los estudiosos de la narrativa austeniana coinciden en señalar que este aspecto es claramente postulado por Jane Austen.

6. Dicha ironía puede extremarse hasta adquirir un tono más burlesco, como en *Northanger Abbey*, o un tono más moralizante y serio, como en *Mansfield Park* y *Sense and Sensibility*.

atención.

d) Propiciar tensión dramática al exponer el personaje la acción desde su propio punto de vista o *dramatis personae*:

> *"(...) but she could look down the park, and command a view of the parsonage (...) and in Dr. Grant's meadow she immediately saw the group (...). A happy party it appeared to her (...) cheerful beyond a doubt (...); she wondered that Edmund should forget her, and felt a pang. (...) Edmund was close to her, he was speaking to her, he was evidently directing her management of the bridle, he had hold of her hand; she saw it, or the imagination supplied what the eye could not reach."* (*Mansfield Park;* 1983: 486)

e) Expresar una reflexión interna mediante el género epistolar, y es ésta la que en la mayoría de los casos, provoca el clímax de la obra.

En lo que respecta al poder del diálogo y de la conversación, podríamos afirmar que se materializa en:

a) la caracterización: Para resaltar los roles temáticos de los personajes, éstos entran en conflicto al exponer opiniones adversas a un tema determinado.

b) las tensiones emocionales: Surgen como experiencias dramáticas precedidas de un amplio bagaje de conflictos morales y emocionales. En *Pride and Prejudice,* por ejemplo, el rol del diálogo es primordial, en tanto productor de tensión que, en ocasiones, confluyen en catálisis emocional. Los malentendidos y las crisis emocionales son exacerbados por la precipitada rapidez del debate dialogístico.

Desde el comienzo de nuestro análisis, hemos insistido en la apreciación de la narrativa austeniana desde el punto de vista retórico, tema central de nuestros Encuentros. Pero no quisieramos finalizar este estudio, sin hacer especial mención al efecto realista sin precedentes que consigue a la hora de representar con una minuciosa definición las transformaciones de sentimientos y actitudes, en esa maravillosa y fructífera combinación retórica de diálogo y prosa. Su tendencia a focalizar la acción a través de un punto de vista individual es uno de los constituyentes del realismo en la ficción. El realismo de las novelas de Austen, la ilusión de vida que crean, ha sido la atracción principal desde su primer crítico incondicional, Walter Scott hasta Arnold Kettle.

Finalmente, con este estudio esperamos haber transmitido si no algo de emoción, pues un análisis crítico nunca se equiparará a la riqueza de su arte, al menos sí algunas de las resonancias de *"a little piece of ivory"*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Jane AUSTEN *The Complete Novels of Jane Austen.* Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

Roland BARTHES *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Editorial Paidós, 1984.

S.W. DAWSON *Drama & the Dramatic.* London: Methuen and Co., 1970.

David LODGE ed. *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism.* London: Routledge, 1990.

Walter NASH *Rhetoric. The Wit of Persuasion.* Oxford: Blackwell, 1989.

RETÓRICA Y DIALÉCTICA EN LORENZO VALLA[1]

MANUEL MAÑAS NÚÑEZ
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Con el advenimiento del Humanismo en el siglo XV el hombre, a través del estudio de los clásicos grecolatinos, aspiraba a convertirse en más "humano", desarrollando sus capacidades físicas, intelectuales y morales a semejanza de los grandes modelos de sabiduría, de arte y de virtud que para ellos representaban los clásicos de Grecia y Roma. Lo que se pretende ahora es que las artes del discurso (gramática, retórica y dialéctica) estén al servicio del hombre como miembro de la sociedad civil, adaptándose a un nuevo tipo de cultura. Por ello, la lógica escolástica, tan técnica y "científica", separada de la gramática y de la retórica y sin ninguna utilidad práctica, debe, según los humanistas, ceder paso a la virtud persuasiva de la elocuencia, en el sentido ciceroniano del término[2]. Esta elocuencia es inseparable de la dialéctica, pero no de una dialéctica como la escolática de la última fase, reducida a un puro ejercicio técnico y que implica una separación entre palabra y realidad, sino de una dialéctica en contacto con los problemas reales de la experiencia humana, entendida como un instrumento práctico y útil en los dominios político, jurídico, moral y pedagógico. En las obras retóricas y dialécticas de los primeros humanistas del siglo XV se percibe no sólo un intento por colocar en el lugar de la lógica escolástica una retórica y una dialéctica renovadas, sino también la exigencia explícita de comprender el valor preciso de tales "instrumentos" de la mente humana en el cuadro de las distintas disciplinas[3]. Ligando estrechamente la retórica y la dialéctica, el Humanismo descubre así un nuevo método de filosofar que, reaccionando contra las especulaciones abstractas de los escolásticos, procura aproximarse a la realidad humana a través de la comunicación, incidiendo sobre problemas de índole moral, política, religiosa o filosófica[4]. Ambas artes, retórica y dialéctica, funcionan en perfecta armonía, a semejanza del corazón y del cerebro, para expresar los pensamientos del hombre.

Pues bien, la obra dialéctica de Valla, concluida en 1439 con el título de *Repastinatio dialecticae et philosophiae*, que en las ediciones impresas se conoce como *Dialecticae disputationes*[5], se propone llevar a cabo una renovación de la dialéctica, en particular, y del saber, en general, desde un horizonte netamente antiaristotélico, polémico y agresivamente antiescolático[6]. Representa, en efecto, el estadio inicial de la lógica humanista y tiene

1. El presente trabajo se encuadra en el marco del Proyecto de Investigación PB94-1029, financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia.

2. Cf. C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, 1968, pp. 1-3.

3. Cf. E. Castelli, *Testi umanistici su la Retorica*, Roma-Milano, 1953, p. 45.

4. Cf. A. Pinto de Castro, *Retórica e Teorizaçao literaria em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973, p. 18.

5. Sobre las tres fases de redacción de la *Dialéctica* de Valla, léase G. Zippel, *Laurentii Vallae. Repastinatio dialecticae et philosophiae*, edidit G. Zippel, I, Padova, 1982, pp. IX-CXXIV. Esta es la edición que utilizamos y todas las citas que aportamos remiten a ella.

6. Cf. C. Seisdedos, "La filosofía del lenguaje en *Dialecticae disputationes* de Lorenzo Valla", *La ciudad de Dios* CCVIII, 1 (1995), pp. 75-97

ante todo un valor programático. Sería un error, como advierte Vasoli[7], considerar esta obra como un "sistema" de lógica: su significado es esencialmente de crítica contra la *logica modernorum* y su máximo valor se encuentra en el nexo indisociable que establece entre la retórica y la dialética y en ser el fundamento -junto con R. Agrícola- de todas las teorías dialécticas del siglo XVI sobre la invención.

En ningún texto expone Valla con tanta claridad su concepción de la retórica como en el prólogo al libro II de las *Dialecticae disputationes*. Partiendo de conceptos de tradición ciceroniana, considera que los tres modos posibles de persuasión (*docere, delectare, mouere*) constituyen una jerarquía en cuya cima se encuentran los discursos en los que se ven realizadas simultáneamente estas tres funciones. Valla rechaza la distinción, procedente de Aristóteles e introducida en la Escolástica por Boecio, entre lógica como ciencia del discurso "raciocinante" y retórica como arte del discurso "persuasivo". O, lo que es lo mismo, no concibe que haya un discurso filosófico que sólo se ocupe del *docere* y otro retórico que sólo busque el *delectare*. Las modificaciones aportadas por Valla a la todavía incipiente cultura humanista superan ampliamente los límites de la discusión sobre las relaciones entre filosofía y retórica o sabiduría y elocuencia[8]. La teorización filosófica y el arte retórica cambian sustancialmente en la concepción valliana: la filosofía cesa de ser especulación metafísica y la retórica sobrepasa en gran medida los límites de la función técnica de la persuasión[9]. El sistema propuesto por Valla postula una inversión total con respecto a la tradición iniciada por Boecio y enriquecida por el maestro del Aquinate, Alberto Magno, considerando la retórica como la ciencia suprema en la esfera de la lengua y, consiguientemente, como la disciplina directriz en el campo de las ciencias sermocinales. La lógica o dialéctica, en la terminología de Valla, es así una de las cinco partes de la retórica, que recibe el apelativo tradicional de "invención"[10]:

> *Erat enim dialectica res brevis prorsus et facilis, id quod ex comparatione rhetoricae diiudicari potest. Nam quid aliud est dialectica, quam species confirmationis et confutationis? Hae ipsae sunt partes inventionis, inventio una ex quinque rhetoricae partibus*[11].

En efecto, en este prólogo del libro segundo de las *Dialecticae disputationes* establece un paralelo entre la dialéctica y la retórica por medio de las figuras del *dialecticus* o argumentador y del *orator*[12], siempre considerando a la primera como una parcela incompleta

7. Cf. C. Vasoli, *op. cit.*, p. 74.

8. Recuérdese, por ejemplo, la controversia mantenida entre Pico de la Mirandola y Ermolao Barbaro sobre las relaciones entre filosofía y retórica. Barbaro considera la retórica como condición indispensable de la filosofía: *sine qua [rhetorica] philosophus perfectus et cumulatus nemo sit futurus*, cf. H. Barbaro, *Hermolaus Barbarus Ioanni Pico Mirandulano*, en *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, 1952, pp. 844-863, concretamente p. 852.

9. Cf. I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia*, Firenze, 1972, pp. 80 ss.

10. Cf. G. González, *Dialéctica escolástica y lógica humanista de la Edad Media al Renacimiento*, Salamanca, 1987, pp. 379-380. La dialéctica humanista, cuyos inicios se suelen situar en Valla, consideraba que los *Topica* de Aristóteles eran la única parte del *Organon* que podía tener un uso justificable en el dominio de la elocuencia y de la nueva valoración del saber en función de los objetivos prácticos. De ahí que preste especial -y casi única- atención a la doctrina de los *Topica* que hallamos en Aristóteles, Cicerón y Boecio. Esa es la razón de que la dialéctica humanista se conozca con el nombre de "lógica inventiva", pues está orientada básicamente a proporcionar los argumentos necesarios para la construcción de la *oratio*.

11. Cf. L. Valla. *Retractatio*, (ed. G. Zippel), lib. II, *proem.* 3, p. 175.

12. Cf. E. Sánchez Salor, *El arte de hablar*, Lección inaugural del curso académico 1995-1996, Universidad de Extremadura, Cáceres-Badajoz, 1995, pp. 10-11.

y dependiente de la plenitud que supone la segunda. Examina Valla los instrumentos de los que se sirven el dialéctico y el orador, los conocimientos que uno y otro deben tener, los márgenes en los que ambos se mueven, el fin ético que buscan y, en definitiva, el objetivo final que persiguen, concluyendo, como Cicerón, que es el *orator*, y no el *dialecticus*, el que está en posesión de la *summa et perfecta eloquentia*. Veamos más detenidamente el contraste entre uno y otro.

Partiendo de la premisa de que la dialéctica es sólo una parte de la retórica y de que, por sí misma, no tiene ninguna utilidad, explica el humanista que el dialéctico sólo se sirve del silogismo desnudo, porque lo único que busca es la verdad, la *probatio*. En cambio, el orador no sólo se sirve del silogismo, sino que también acude al entimema, al epiquerema e incluso a la inducción, precisamente porque no sólo busca la demostración de la verdad (*docere*), sino que también pretende agradar (*delectare*) y convencer (*movere*):

> *Dialectici est syllogismo uti... Immo [orator] utitur nec eo solo, verum etiam enthymemate et epicheremate, adde etiam inductionem... Dialecticus utitur nudo... syllogismo, orator autem vestito armatoque, auro et purpura ac gemmis ornato... Quoniam non tantum vult docere orator, ut dialecticus facit, sed delectare etiam ac movere...*[13].

En realidad, Valla recoge la idea ciceroniana de que el orador no explora sólo la función informativa (*docere*) del discurso, como hacen los filósofos[14], ni tampoco pone sus esfuerzos únicamente en el *delectare*, como ocurre con el discurso de los sofistas e historiadores[15]. El *orator* es el único que utiliza los tres modos de persuasión del lenguaje, añadiendo el *mouere* al *docere* y al *delectare*, es decir, apelando también a las pasiones. Sólo el orador es capaz, cuando las circunstancias lo exigen, de un estilo vehemente, tumultuoso, irresistible. Así, el *mouere* caracteriza la verdadera elocuencia, siendo de todos los estilos el más persuasivo[16].

Y es que el dialéctico, sobre todo el dialéctico escolástico, cuya figura pretende el humanista sustituir por la del *orator* ciceroniano, siempre se mueve en un ambiente de disputas, de combates verbales en los que sólo busca la victoria. En cambio, el orador que Valla propone como modelo de elocuencia busca también lo honesto, lo bueno y lo hermoso[17]:

> *Orator... tametsi non ad solam semper victoriam tendit neque semper versatur in litibus, sed in suadendis honestis et ad bene beateque vivendum pertinentibus dissuadendisque turpibus atque inutilibus, in laudandis vituperandisque quae laudem mereantur aut vituperationem*[18].

Aquí, en efecto, subyace la idea de que el orador no sólo debe convencer y enseñar, como hace el dialéctico, sino también agradar con la belleza. El orador nunca debe utilizar la palabra para hacer el mal, para mentir ni para hacer daño. Al contrario, tiene que persuadir

13. L. Valla, *Retractatio*, lib. II, *proem.* 3-5, pp. 175-176.

14. Cf. Cic., *Or.* 113.

15. Cf. Cic., *Or.* 65.

16. Cf. Cic., *Or.* 97 y F. Dupont, "Cicéron, sophiste romain", *Langages* XVI (1982), pp. 23-46, especialmente, pp. 37-41.

17. Cf. E. Sánchez Salor, *op. cit.*, p. 11.

18. L. Valla, *Retractatio*, lib. II, *proem.* 5, p. 176.

de lo que es honesto e idóneo para una vida buena y feliz y disuadir de lo malo y perjudicial para la felicidad; ha de censurar lo censurable y encumbrar lo loable. Esto no es más que una explicación de lo que, según el famoso precepto de Catón, debe ser el orador: *vir bonus dicendi peritus*[19], "el hombre bueno artista de la palabra". El orador es el "artista de la palabra", pero también ha de ser bueno; es decir: "en un discurso deben ir unidas verdad y belleza"[20].

Pero si, en verdad, el fin último que persigue el orador es producir belleza con la palabra, respetando la verdad, previos a ese fin se hallan unos conocimientos adquiridos que son los que conjugarán las *res* y los *uerba* de la manera adecuada y justa para alcanzar esa *summa et perfecta oratio*. Al orador no le basta conocer únicamente los recursos retóricos de la misma manera que al dialéctico le basta con dominar la técnica dialéctica. El orador perfecto debe tener una cultura integral, conocimientos de todo tipo[21], precisamente porque tiene una función social y política relevantes: la de ser *rector ac dux populi*[22].

En fin, igual que Valla atribuye a la retórica el papel directivo en la esfera de todas las ciencias sermocinales, así también atribuye al *orator* la función de regir y guiar al pueblo por el camino de lo bueno y de lo honesto. Es decir, se trata de que el *orator* sea una figura útil a la sociedad del momento y no un simple intelectual que muestre sus cualidades dialécticas en el marco de la escuela, sin preocuparse de más[23].

Concluyendo, pues, Valla sitúa al orador por encima del dialéctico, sencillamente porque estima que la dialéctica no es más que una parte (*inuentio* y *topica*) de la retórica. Por tanto, el orador, que aspira a conseguir una de las cualidades más preciadas por los humanistas, la *elocuencia*, al dominar el arte oratoria, domina también implícitamente la dialéctica. En cambio, el dialéctico se mueve en márgenes más estrechos y no tiene el deber de dominar las técnicas retóricas, pues sólo busca el *docere* y la victoria en la pugna dialéctica. En este sentido se debe entender la metáfora náutica que Valla formula, cuando afirma que la retórica goza navegando entre las olas del mar abierto, mientras la velas crujen, sin ceder ante el oleaje, sino dominándolo. La dialéctica, en cambio, es amiga de la seguridad, compañera de la orilla y, mirando más a tierra que al mar, rema más cerca de las costas y de los escollos[24].

19. Quint. 12,1,1.

20. Cf. E. Sánchez Salor, *op. cit.*, p. 24.

21. Cf. Cic., *De orat.* 3, 54 ss.; *Or.* 113-120.

22. L. Valla, *Retractatio*, lib. II, *proem.* 6, p. 176.

23. Cf. D. Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, 1994, pp. 240-242.

24. L. Valla, *Retractatio*, lib. II, *proem.* 7, pp. 176-177: *Nanque lato mari mediisque in undis vagari et tumidis ac sonantibus velis volitare gaudet, nec fluctibus cedit, sed imperat: de summa et perfecta loquor eloquentia. Dialectica vero amica securitatis, socia litorum, terras potius quam maria intuens, prope oras et scopulos remigat.*

LA EFICACIA PERSUASIVA DE LA PROPAGANDA DE JOSÉ MARTÍ

FRANCISCO MARÍN CALAHORRO

Martí es un propagandista nato, difícil de separar del escritor y del político. Escribe para exponer su rechazo al dominio español en Cuba. Sabe que la propaganda,en el periódico y en la tribuna, es indispensable para orientar la opinión de los cubanos y unirlos en su lucha por la independencia.

Sus primeros pasos literarios coinciden con su inicio en la política revolucionaria. En el único número de su primer periódico, *La Patria Libre* (23 de enero de 1869), incluye su novela *Abdala*, canto a la libertad de un país imaginario. Condenado (1870) a trabajos forzados en las canteras de San Lázaro, lo que ve y le sucede allí lo refleja en *El Presidio Político en Cuba* (1871), que es un alegato contra los abusos de "todos aquellos míseros que, a la par que las espaldas del cautivo, despedazan el honor y la dignidad de su nación".

Desde entonces busca los medios para convencer a todos de la razón de Cuba para ser independiente. Los soportes de su argumentación son la profanación por el gobierno español de los preceptos cristianos y la invocación emotiva de los derechos a la libertad, a la igualdad y a la dignidad humana proclamados por las revoluciones norteamericana y francesa.

Pero, aunque Cuba es su preocupación primera, piensa en toda la América Hispana y desea borrar de ella las diferencias sociales. En *Nuestra América* (1891), ensayo político que plantea en términos de persuasión, escenifica el mundo social y el mundo político sobre el que pretende influir. Aquí llama a la lucha con "las armas del juicio" y "trincheras de ideas". Opera con un discurso cíclico y reiterativo; utiliza un léxico extraído del campo de la semántica militar, recurriendo a la metáfora para reforzar sus propuestas.

Martí cuando escribe predica. La literatura es su medio para realizar la parte más importante de su acción libertadora; las formas que utiliza para llegar a los públicos, el periodismo, la oratoria y el género epistolar, buscan, a través de una comunicación inmediata y ágil, destinatarios en quienes sus ideas tengan rápida respuesta. Convencido de la estrecha relación entre palabras y hechos, pretende crear una revolución apoyada en las ideas y afirma:"¡Tiene tanto el periodista de soldado!".

Desde *Patria*, que funda en 1892, ejerce como periodista-soldado en su esfuerzo preparatorio de la guerra; justificarla ante todos será uno de los ejes permanentes de su acción propagandística. Actividad que se centrará en la explicación de que la guerra que prepara se dirige al bien público, a la dignificación de su patria y del pueblo cubano y en la defensa de la madurez de éste para gobernar Cuba ante la incapacidad de España para hacerlo.

Acude a la filosofía política, a razones morales y de derecho natural en su obsesión por justificar la guerra. Así, en *Nuestras Ideas (Patria* 14 de marzo 1892) parafraseando a Clausewitz, expone que "... la guerra es un procedimiento político y este procedimiento de la guerra es conveniente en Cuba"; un año más tarde afirma(*Patria* marzo 1893) "...

saben que ésta que se levanta es una guerra nacida de la rebelión del hombre contra todo lo que aje una dignidad o merme un derecho humano". Será en *el Manifiesto de Montecristi*, previo a la Guerra Libertadora, donde defina lo que puede ser una guerra justa. Incluso, días antes de su muerte,en su carta *"Al New York Herald"*, señala que "Cuba se ha levantado en armas,(...) para emancipar a un pueblo inteligente y generoso, de espíritu universal y con deberes especiales en América, de la nación española, inferior a Cuba en la aptitud para el trabajo moderno y el gobierno libre..."

FRENTES DE PROPAGANDA. Su discurso persuasivo lo dirige a cubanos, españoles y actores internacionales. Es consciente de que debe unir a los cubanos de cualquier clase,raza o situación y evitar las disensiones que dieron al traste con otros levantamientos. Así, en *Las Bases del Partido Revolucionario Cubano* dice que se "ha de procurar el conocimiento de todos los que estén dispuestòs a la obra revolucionaria y la conversión de todos los que se le opongan". Tampoco quiere que la diversa composición racial divida al pueblo cubano y, en *Mi Raza*, recuerda a todos que "en Cuba no hay temor alguno a la guerra de razas (...). Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro.(...). En Cuba no habrá nunca guerra de razas.(...). En Cuba hay mucha grandeza, en negros y blancos".

No sólo convence en sus escritos, también lo hace con sus discursos. Ejemplo antológico es el pronunciado en el Liceo Cubano de Tampa(noviembre de 1891). Aquí, la persuasión es sólo superada por la elocuencia. Emociona desde la primera frase: "Para Cuba, que sufre, mi primera palabra". Presenta, con un estilo en que predominan repeticiones, preguntas retóricas y exclamaciones, los argumentos de los que se oponen a su proyecto, los desmonta y los cierra, uno a uno, con un rotundo "¡Mienten!", para finalizar con un claro eslogan: "pongamos alrededor de la estrella, en la bandera nueva esta fórmula de amor triunfante: 'Con todos, y para el bien de todos'".

Trata de dividir a los españoles, atraer a los que pueda, para restar al gobierno de España el apoyo popular. Así, los estatutos del Partido reconocen: "el partido quiere preparar la guerra y preparar la República, derrotar a España y valerse para ello de los mismos españoles liberales y útiles...". Porque, como escribe en el primer número de *Patria*, y reitera en *el Manifiesto de Montecristi*, "la guerra no es contra el español sino contra la codicia y la incapacidad de España.

Además, busca "la simpatía pública" de otros pueblos con su proyecto. En particular, del pueblo en el que la mayoría de los emigrados viven, ya que la revolución correría grave riesgo sin obtener el reconocimiento del pueblo y gobierno de los Estados Unidos. Por lo que pretende escribir un manifiesto en lengua inglesa que explique las razones de sus luchas. Aprovecha también el *Manifiesto de Montecristi* para explicar que la emancipación de Cuba es "para bien de América y del mundo", puesto que "la guerra de independencia de Cuba,(...), es suceso de gran alcance humano, y servicio oportuno que el heroísmo juicioso de las Antillas presta(...) al equilibrio aún vacilante del mundo".

EFICACIA DE LA PROPAGANDA. Martí propagandista tuvo éxito, no sólo por su perseverancia sino por sus actitudes. Pues, como reconoce Julio Burell, *Diario de Cádiz* de 26 de mayo de 1895, "juntaba en su persona funesta las artes para la conjura y el espíritu de sugestión. Con su política de perseverancia y de insinuación(...) iba Martí

de uno a otro lado, animando a los tímidos, fortaleciendo a los vacilantes, prometiendo a los codiciosos, siempre sembrando el odio contra España".

Así, logra mayor apoyo a su causa que en otras épocas. Lo reconoce Martínez Campos, Capitán General de Cuba, que, en mayo de 1895, escribe a Cánovas, jefe de Gobierno: "Los pocos españoles que hay en la isla sólo se atreven a proclamarse como tales en las ciudades. El resto de los habitantes odia a España(...). Hasta los tímidos están prontos a seguir las órdenes de los caciques insurrectos".

También se gana la comprensión de otros pueblos. Castelar, en septiembre de 1895, en su artículo *"La Insurrección Cubana y Los Periódicos Extranjeros"*, se pregunta los motivos por los que la mayoría de la prensa extranjera se ha puesto al lado de la insurreción. No entiende que países como Gran Bretaña, Francia, Italia o Bélgica, que tienen posesiones tan alejadas de la Metrópoli como Cuba para España, no apoyen la presencia española en la Gran Antilla.

Los Norteamericanos, por su parte, haciéndose eco de las palabras de Martí exigirán a España, en 1898, que renuncie a la Isla, ya que "el odioso estado de cosas que ha existido en Cuba (...) ha sido un destrozo para la civilización cristiana".

Incluso, tomarán las palabras del héroe, "Todo se consigue con unos cuantos hombres buenos" (carta a Ceferino Cañizares, 8 de junio de 1892), para hacer propaganda del cuerpo de marines.

Su acción unificadora, entre los separatistas cubanos, fructificó al menos hasta su muerte. Más tarde cuando aparecen disensiones, se le añora. Así, para evitarlas, afirma González de Quesada, "la única salvación que tenemos es la predicación de la armonía y el amor con que una vez movió al mundo el maestro Martí".

Predicación eficaz porque a Martí se le oye al leerlo. Sus palabras tienen un poder incalculable: sitúan el código del emisor al nivel del receptor, comunican saber, prometen futuro y convocan a la acción. Esas fueron sus claves.

BIBLIOGRAFÍA

Obras Completas, La Habana, Ed.Nacional de Cuba,1963-1973.

Epistolario de José Martí,ed. Félix Lizaso, La Habana, Editorial Cultural, 1930-1931.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Martí, el héroe y su acción revolucionaria*, México, Siglo XXI Editores, 1966.

— *Martí revolucionario*, La Habana, Casa de las Américas, 1974 (2ª edición).

Fernández Almagro, Melchor. *Historia Política de la España Contemporánea.* Alianza Editorial, Madrid 1974(3ªedición).

Diario de Cádiz: mayo a octubre de 1895.

RETÓRICA Y POESÍA NEOLATINA RENACENTISTA: COMENTARIO DE UNA ODA DE BENITO ARIAS MONTANO

GUADALUPE MARÍN MELLADO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

TEXTO

COMMEMORATIO SANCTORVM AB ABRAHAMO VSQUE AD IOSEPHVM. Ode Sapphica.

Nunc sacris clausi domibus furentis
Quando uitamus Boreae tumultum
Qui niues denso penitus uolantes
Aethere spargit,
Neutiquam segnes decet au inertes
Ad focos festum temerare tempus,
Sed choris uos, o socii, molestum
Pellite frigus.
Vos pedem certum ad numerum mouentes
Ludite, o chari iuuenes, ego sed
Barbyton uobis feriens modos et
Tempora ducam.
Nec lyra tantum libet experiri,
Voce sed uestras choreas iuuabo,
Contigit quamquam tenuis canenti
Parcite uati.
Caeteri quamuis meliore plectro
Personent nostrum superentque carmen,
Qui uel heroas celebrant profana
Laude uiros uel:
Nostra sed certi potior putanda est
Cura, quae sanctos memorare Patres
Tentat, exemplo recolenda quorum
Nomina tantum
Deprimunt quotquot cecinere Grai
Quotquot et Vates etiam Latini
Arte et ornato retulere uersu
Fingere prompti.
Illa gens uatum studio ac fauori
Plurimae debent monumenta laudis,
Hi sua incultum patientur acta
Ferre poetam.
Magna qui paruis numeris modisque
Ingeni nouit tenuare culpa,
Addere indoctus leuibus canendo
Pondera rebus.
Te fide primum sapientiaque antistitem dicam, Pater inter omnes
Lecte mortales, tua quos superbos
Protulit aetas.
Qui Deo dulcem patriam iubente
Et domum et fundos nihil immoraris
Linquere, et iunctos patribus sodales
Commoda cuncta.
Unde maioris melioris atque
Te patrem certo numero carentis
Prolis audisti, ac documenta pacti
Signaque magni
Foederis primus capis ut nepotum
Seculis tradas recolenda. Post haec
Iam grauis tardo senio recenti
Pignore gaudes.
Brachiis chari pedibusque nati
Alligas uittas adolendi ad aras,
Iussus et constans memor et feriti
Foederis idem.
Quem tibi adiungam prius? An propinquum
Et uiae gratum comitem Lotum, quem
Regibus multis populisque caesis
Asseris auctor?
Sulphure et flammis mala regna iustus
Arbiter quando statuit perire,
Hunc tuae exceptum incolumem preces et
Gratia praestant.
An pium semper tibi et obsecutum
Laetus Isacum referam, decorae
Rite gaudentem thalamis Ribechae
Coniugioque?
Qua nihil pulchrum magis aut modestum,
Nil magis prudens tulit interamnis
Terra; et haec dulcem geminis maritum
Prolibus auxit.
Qui diu solus fuerat, gemellae
Vidit Isacum sobolis parentem,
Arrogat cunctum sibi quae duabus
Gentibus orbem.
Audit hinc quondam fore qui beatos
Reddat immensos populos, reductum
Quos mare hoc findit cohibetque uasti
Oceani uis.
Immemor mitem taceam nepotem
Ira quem saeui furiosa fratris
Cogit a matris gremio in remotos
Cedere tractus?
Huius haud mentem minuit fidelem
Saeua paupertas, neque fraudulento
Saepe promisso socer insidentem
Frangit amorem.
Cui bona immensos bene per labores
Parta, praedíues licet, at malignis
Artibus raptor nimiumque iniquus
Inuidet hospes.
Nec tamen, quamuis cupidus nocendi
Currat armatis comitum cateruis,
Hunc ualet quicquam uiolare, in uno aut
Laedere pilo.

An ne quis caeli bona quem tutela
Seruat infestet, superos ualentem
Spiritus longa intrepidum tenere et
Vincere lucta?
Vnicum quem iam meministi larden
Hunc tuas ripas iuuenem uadare,
Nunc stupes tantis gregibus frequentem
Familiis tot.
Namque bissenas meditatur ultra
Iam domos natis; uidet et salutat
Rufus hunc frater, nimis impotenter
Qui oderat ante.
Huius undenos pueros relinquam,
Exitus quorum memorare longum.
Posteri et quorum numero aemulantur
Astra nepotes.
Vnus at natos micat inter omnes
Luna quem et stellae uenerantur et Sol,
Mille iactatum iuuenem procellis
Indomitum sed.
Hunc fides laudat proprium pudorque hunc
Vendicat fortem bene et abstinentem;
Non hera hunc blando potis est nec acri
Flectere dicto.
Quae simul castam erubuit repulsam
Ardet insanae furiis leaenae,
Atque auet iusto satiare mentem
Saeua cruore.
Innocens iram domini et catenas
Pertulit multos patiens per annos,
Semper et miti eloquio, diserto et
Corde probatus.
Deinde turbatam nimium pauentis
Regis et mentem et recreauit aulam,
Somnium prudens solüisse, prudens
Consiliorum.
Hic die ferro religatus uno,
Hic die princeps populis eodem
Extitit plebi uenerandus altis
Principibusque.
Agnitum demum coluere fratres
Conscii quondam male uendidisse,
Quos pudor uexet magis an metus uix
Cernere possim.
Iam pater nato fruere, et parentem
Tu grauem Ioseph iunior foueto,
Quem labor longus meritum decoro ad-
auxit honore.
At mihi fessi digiti quietem
Imperant: nam quis reliquas piorum
Possit aut cantu aut fidibus uirorum
Ponere laudes?
Sistite et uos iam, satis adrubescens
Arguit uultus caluisse, lassis
Nam nocet membris subeunte mixtus
Frigore sudor.

Nuestro objetivo en el presente trabajo es la realización de un estudio de las técnicas compositivas de la poesía neolatina renacentista mediante el análisis de una oda del poeta extremeño Benito Arias Montano. Pertenece Montano a la tercera generación de humanistas, momento en el que culmina en España el cultivo de la poesía lírica en estrofas horacianas, género del cual nuestro autor constituye su más eximio representante. El biblismo es la constante que preside la ingente obra poética y en prosa de Arias Montano, lo que no es de extrañar en un humanista que, en plena Contrarreforma, estuvo al frente de los trabajos de edición de la Biblia Regia.

El poema escogido, *Commemoratio Sanctorum ab Abrahamo usque ad Iosephum*, incluido en los *Hymni et Secula*, obra publicada en el año 1593 en Amberes, en el que Montano aborda en un tono laudatorio la historia de los patriarcas del Génesis, nos ofrece un excelente ejemplo de cómo un contenido cristiano se reviste de un ropaje clásico, horaciano para mayor precisión; de la asimilación de unos moldes y estructuras de

raigambre clásica y su reutilización a fin de insertar en ellos un nuevo contenido.

Ciñéndonos al ámbito de la oda neolatina renacentista, y a fin de delimitar el grado de influencia horaciana sobre la misma, hemos de señalar que el proceso de *imitatio* abarca dos niveles: un primer nivel, el de la métrica, donde se sigue de forma rigurosa la preceptiva horaciana, y un segundo nivel, el léxico, en el que se habla de un "horacianismo mitigado", pues, en virtud del fenómeno de la "mezcla de géneros", Ovidio, Virgilio y otros autores clásicos llegan a superar al vate venusino en el número de *iuncturae* apreciables en las odas neolatinas. Otro mecanismo de *imitatio*, si bien escaso, consiste en adoptar la estructura retórica y rítmica de una determinada oda horaciana de tal manera que la disposición de la nueva obra venga a ser reflejo de la anterior.

En el caso que nos ocupa creemos que ha de establecerse una conexión entre la oda montaniana y el *carmen* horaciano 1,12, encomio a diferentes dioses, héroes y varones ilustres romanos, atendiendo no sólo a la afinidad temática, en el ámbito pagano en un caso y cristiano en otro, sino también al plano formal. Así Montano adopta, a nivel métrico, la estrofa sáfica de la oda horaciana y, a nivel de macroestructura, las interrogaciones retóricas, el entramado de partículas así como una serie de fórmulas propias de la poesía hímnica (*dicam, referam...*) que jalonan el texto horaciano. Ahora bien, el himno horaciano no es más que uno de los elementos integrantes de la oda montaniana, pues el poeta extremeño, en un proceso de *amplificatio*, y a la vez de sincretismo de materiales, añade una introducción o exordio y una conclusión en las que da entrada a elementos ajenos a la oda horaciana que constituye el embrión o punto de partida. Damos paso al comentario detallado de cada una de las partes que integran la oda:

A.- EXORDIO (vv. 1-36).

Montano se presenta como guía de un coro de jóvenes a los que invita a danzar mientras él les acompaña al son de la lira y recita el encomio a los diferentes patriarcas (vv.9-16). La asociación del género hímnico con la música y el coro queda de manifiesto en diferentes odas horacianas; citemos como ejemplo la oda 4,6 o el *carmen saeculare*, escritos también en estrofas sáficas, la más apta para ser cantada y que tuvo un extendido uso entre los poetas cristianos, hasta llegar a los humanistas, precisamente para componer himnos. Teniendo en mente esta vinculación Montano, a nuestro juicio, procede a crear una escena concreta y realista que sirva de marco al encomio. A su vez esa escena viene precedida de la descripción de un ambiente desapacible (vv.1-4) que nos remite de forma contextual al inicio de diversas composiciones horacianas: *Vides ut alta stet niue candidum/ Soracte, nec iam sustineant onus/ siluae laborantes, geluque/ flumina constiterint acuto* (HOR. carm. 1,9,1-4); *Horrida tempestas caelum contraxit et imbres/ niuesque deducunt Iouem; nunc mare, nunc siluae/ Threicio Aquilone sonant...* (HOR. epod. 13,1-3).

Ahora bien, lo que en Horacio es un motivo convencional que introduce y da colorido al tópico del *carpe diem*, (*dissolue frigus ligna super foco/ large reponens atque benignius/ deprome quadrimum Sabina,/ o Thaliarche, merum diota...* HOR. carm. 1,9,5-8; *rapiamus, amici,/ ocasionem de die...* HOR. epod. 13,3-4) Montano lo reutiliza, en curiosa inversión, como motivo para exhortar a sus discípulos a evitar la ociosidad (*Neutiquam segnes decet aut inertes/ ad focos festum temerare tempus/ sed choris uos, o socii, molestum/ Pellite frigus*. vv.5-8).

De los versos siguientes (13-36) hemos de comentar diferentes aspectos. A primera vista Montano se sirve del tópico de la afectación de modestia (vv.29-36), presentándose como poeta torpe e inexperto (*incultum poetam*; *indoctus*...). Pero al mismo tiempo se condensan en estos versos toda una teoría poética. De un lado el poeta afilia su obra a un género o estilo literario bien definido. En efecto, expresiones como *Voce... tenuis* (vv.14-15), o *Magna... numeris modisque/...tenuare* (vv.33-34), nos remiten a las horacianas: *magna modis tenuare paruis* (carm. 3,3,72);(...), *tenues grandia*...(ib. 1,6,9); *spiritum...tenuem*... (2,16,38), donde *tenuis*, según indica Fontán, ha de interpretarse como un tecnicismo que alude al *genus humile*, específico de la poesía lírica y las *Bucólicas* y *Geórgicas* virgilianas, frente al *sublime* o *grande* de la épica. De otro lado tenemos la confrontación entre poesía pagana y cristiana (vv.23-28) resuelta con la supremacía, en un ejercicio de sobrepujamiento, de los héroes bíblicos sobre los de la Antigüedad clásica, defensa acorde con el carácter biblista de la poesía de nuestro autor.

B.-ENCOMIO (vv.37-144)

Es aquí donde cabe traer a colación el *carmen* 1,12 horaciano. La imitación de la oda horaciana se plasma no tanto a nivel léxico, por la existencia de calcos o *iuncturae* tomados del vate venusino, que también los hay y en una cantidad apreciable, como en la organización sintáctica y retórica de la oda, es decir, mediante la distribución de una serie de recursos estilísticos: vocativos, disyunciones, oraciones relativas, interrogaciones retóricas... asimilados del texto horaciano y, como indican Nisbet y Hubbard, habituales en la poesía hímnica. Fórmulas como: *Te...dicam* (vv.37-38); *Quem tibi adiungam prius? An... an...Laetus... referam*...(vv.57ss); *Immemor...taceam*...? (v.81); remiten, aunque sin seguir el mismo orden y más bien en un nivel contextual, a las horacianas *Quid prius dicam*...? (v.13);...*neque te silebo* (v.21) *dicam et*... (v.25);... *post hos prius an... memorem an...an... dubito* (vv.33ss); *gratus... referam* (v.39). Por otra parte está el uso de amplificaciones sintácticas mediante cláusulas relativas: los versos horacianos *Quid prius dicam... parentis, qui... Unde*... (Hor.1,12,13ss) son adaptados por Montano *Te...primum...dicam, Pater...qui Deo...iubente... Unde... audisti*(vv.37ss), donde hay que resaltar el uso del relativo *Unde* (equivalente a *a quo*), cargado de connotaciones solemnes y grandiosas, como señala Fraenkel, en igual *sedes metrica* y en un verso que parece imitar la estructura fónica del horaciano: *Unde nil maius generatur ipso* (HOR. carm.1,12,17); *Unde maioris melioris atque* (v.45).

Si atendemos a la ordenación del material apreciaremos nuevamente algunas coincidencias. La organización jerárquica y triádica de la oda horaciana (dioses, héroes y varones ilustres, distribuidos en secciones de tres estrofas) se convierte, en nuestro autor, debido a la exigencia del tema, en una sucesión individualizada y cronológica pero también tripartita, en la que alternan alabanza y narración : VV.37-80: Abraham y, asociados a él, Lot e Isaac (*Quem tibi adiungam prius? An...Lotum...an Isacum...referam*...). VV.81-112: Jacob (*Immemor... taceam*...). VV.113-144: José (*Vnus at natos micat inter omnes*). No nos parece casual esta división y la extensión proporcionada de cada bloque. De otro lado hemos de hacer hincapié en el riguroso proceso de selección que realiza el poeta a fin de encajar una amplia sucesión de episodios, como es la historia de los patriarcas, que se extiende a lo largo de los capítulos 12-50 del libro

del *Génesis*, en un número limitado de versos y en el rígido molde métrico de la estrofa horaciana.

Siguiendo con el proceso de imitación, nos centramos ahora en el ñivel del léxico. El aparato de fuentes, que no incluimos por razones de espacio, es un claro exponente de la "mezcla de géneros". Los tres autores canónicos: Horacio, Virgilio y Ovidio superan el 60% de calcos contabilizados, llegando a aventajar Horacio a los otros dos autores aunque a corta distancia. El resto se reparte entre autores épicos: Lucano, Estacio, Valerio Flaco y Silio Itálico, que suman un porcentaje del 17,56%; satíricos y epigramáticos: Marcial, Persio y Juvenal, con un 7,80%; autores didácticos: Lucrecio y Manilio con el 3,9%; escritores en prosa: Cicerón, Plinio y Tito Livio con el 3,41%; cristianos (Prudencio) y Vulgata: 2,92%; y, finalmente, otros heterogéneos: Tibulo, *Appendix Vergiliana*, *Epicedion Drusi* etc con el 3,9%.

Debemos destacar sin embargo la elaboración de fórmulas de alabanza mediante *iuncturae* horacianas. Así Rebeca es presentada en los siguientes términos: *Qua nihil pulchrum magis aut modestum,/ Nil magis prudens tulit interamnis/ Terra...* (vv.69ss), expresión que remeda a nivel fónico y rítmico, los siguientes versos de alabanza a Augusto: *Quo nihil maius meliusue terris/ fata donauere...* (carm. 4,2,37-38). En otras ocasiones puede tratarse de un calco textual total, coincidiendo la *sedes metrica*:Jacob padece dura pobreza: *Saeua paupertas*, tal como Curio y Camilo en la oda horaciana: *Curium.../utilem bello tulit et Camillum/ #saeua paupertas#...* (vv.41-43); José destaca sobre todos sus hermanos: *Unus at natos micat inter omnes* (v.113), al igual que la estrella de Augusto *...#micat inter omnis#* (HOR.1,12,46). Es presentado también como joven sometido a múltiples infortunios: *Mille iactatum iuuenem procellis* (v.115), expresión que recuerda a la virgiliana *Multum ille et terris iactatus et alto...* (Aen. 1,3), en alusión a Eneas.

En todo esto percibimos una afinidad de contenido entre el autor renacentista y las fuentes que imita, pues no se limita aquel a vaciar las formas clásicas y revestirlas de un contenido cristiano sino que asume la moral que traían consigo. Es decir, en la medida en que Horacio presenta a los dioses y héroes como sabios y personas esforzadas, igual caracterización adoptarán los héroes bíblicos de nuestro autor.

C.- CONCLUSIÓN (vv. 145-152)

Montano finaliza retornando a la situación inicial, en una estructura claramente circular y simétrica, haciendo uso de dos tópicos que evitan un final abrupto, tópicos consignados por Curtius como habituales en los epílogos o conclusiones: De un lado ha llegado al final del tema que se había propuesto y deja el relevo a otros (*...nam quis reliquas piorum/ Possit aut cantu aut fidibus uirorum/ Ponere laudes*? (vv.146-148)); De otro es su propio cansancio y el del coro (*At mihi fessi digiti quietem/ Imperant... Sistite et uos iam, satis adrubescens...* (vv.149ss)), lo que le obliga a dar por concluido su canto.

En definitiva, tenemos aquí un valioso ejemplo de cómo un contenido cristiano se inserta en los moldes clásicos de la oda horaciana, así como de la pericia del poeta al recrear artísticamente un episodio bíblico, en una composición dominada por la técnica retórica. Todo ello sin olvidar la consabida doctrina horaciana: *delectare*, mediante el tono lúdico y festivo y el estilo sencillo (*tenue*) que impregna la oda, *et prodesse*, con

un contenido plenamente moralizante, constante en toda la obra del vate extremeño.

BIBLIOGRAFÍA

CURTIUS, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I-II.

FONTÁN, A. "TENVIS... MVSA? La teoría de los *characteres* en la poesía augústea", *Emérita*, 32 (1964), pp. 193-208.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford University Press, 1980.

MAESTRE MAESTRE, J. M., "La oda latina en el Renacimiento hispano", *La Oda*, Sevilla, 1993, pp. 75-119.

NAVARRO LÓPEZ, J. L., "La influencia horaciana en Benito Arias Montano: a propósito de la oda VI de los *Humanae Salutis Monumenta*", *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII (1990-91), pp. 439-453.

NISBET-HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes. Books I-II*, Oxford, 1970.

PÉREZ CUSTODIO, M. V., "Un episodio bíblico como fuente de creación poética épica y lírica en Arias Montano", *Excerpta Philologica Antonio Holgado Sacra*, 1.2 (1991), pp. 615-635.

LA INCLUSIÓN DE SÍMILES DE TEMA ANIMAL EN LA ORATORIA CRISTIANA MEDIEVAL

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL
UNIVERSITAT D'ALACANT

Con el presente trabajo pretendemos destacar la función discursiva que caracteriza a toda una serie de ejemplos que se incluyen en la oratoria religiosa medieval. Se trata del conjunto de símiles de tema animal que recogen y sintetizan la tradición animalística románica. Nos hemos centrado en la figura de sant Vicent Ferrer por ser el exponente más significativo en el uso y manipulación de este tipo de comparaciones cuyo objetivo consiste en adecuar el discurso religioso al entendimiento de sus receptores.

De todos es conocida la profusión de recursos expresivos que sant Vicent Ferrer utilizaba en sus sermones -Joan Fuster nos da una serie de ejemplos en su ya clásico artículo «L'oratòria de Sant Vicent Ferrer» (Fuster 1954, reed. 1968)-. Su prosa abarca desde elementos discursivos que incrementan la efusividad, giros coloquiales, refranes, ejemplos, comparaciones, parábolas, hasta el uso de onomatopeyas; que, unido a la gran capacidad mímica y gestual del orador, dará lugar a una aparatosa "mise en scène" cada vez que el santo pronunciaba un sermón.

Sin embargo, estos recursos, algunos muy populares, no eran más que la coloración de un discurso oratorio bien estructurado formal y temáticamente, y pronunciado con gran magisterio. Sant Vicent recurría a un esquema estándar: una introducción general, una segunda introducción al tema y división del mismo. En esta tercera parte, el santo va pormenorizando cada una de las partes de la exposición pasando de lo general a lo particular para volver al tema fundamental del discurso. La configuración de esta estructura obedece a su capacidad de admitir algunas de las técnicas que facilitan la memorización, tanto para el orador como para los receptores.

El propósito de la oratoria religiosa es evidente: una demagógica manipulación de las clases populares sumidas en una crisis religiosa que conduce a la conversión o el arrepentimiento de aquellos que oyen el sermón. Por lo tanto Ferrer exalta los valores cristianos, advierte del peligro de la condena eterna utilizando ejemplos que pueden producir temor en el auditorio, recomienda seguir los preceptos cristianos sin cuestionarlos: conformarse con la pobreza, renunciar al peligro que supone la acumulación de riquezas, prevenirse contra los enemigos de la fe, etc.

Entre los múltiples y variados recursos persuasivos de la oratoria vicentina, observaremos una serie de fábulas y ejemplos que ocupan un lugar destacado en la tradición literaria; nos referimos naturalmente a las comparaciones de carácter animal que, más que utilizados podríamos decir manipulados por el santo, se intercalan en su oratoria como pequeñas joyas literarias que contribuyen a aumentar la belleza y la eficacia del discurso. También las artes predicatorias recomiendan su empleo y, con este fin, se recopilan gran cantidad de ejemplos al servicio de la predicación (Welter 1927; Bremond & Le Goff 1982; Delcorno 1976), lo que motivó que cada religioso

tuviese su propio repertorio de tópicos habituales.

A pesar de que las fuentes de sant Vicent no se encuentran explícitas, podemos advertir que recurre a los bestiarios de la tradición románica (Panunzio 1963 y 1964), a las enciclopedias que contenían capítulos sobre animales (Wittlin 1976) y a la Patrística, quizás la fuente principal ya que los Padres de la Iglesia son los primeros en utilizar ejemplos animales en clave simbólica (ej. *Hexameron* de san Ambrosio, siglo V, o las homilías de Honorio de Autum, vid. Welter 1927, 41). Otras veces, el santo cita algunos títulos como *Llibre dels animals*, *De les propietats dels animals*, *De proprietatibus animalium*, de donde parece extraer sus ejemplos aunque no podemos identificar con exactitud estos títulos tan generales. Este hipotético tratado latino aparece citado como fuente de un ejemplo animal muy curioso: el tigre, o mejor la tigresa, que es confundida con una serpiente. La misma alteración aparece en la traducción catalana de los bestiarios toscanos (Panunzio 1963, 86-89), pero no la hemos localizado en ningún otro texto. El bestiario toscano se conserva en un manuscrito del siglo XV, aunque también existen fragmentos de bestiarios anteriores que posiblemente ya contenían esta confusión. Esto evidencia que sant Vicent copiaba literalmente la información con un desconocimiento absoluto de la verdadera naturaleza de las especies animales que trataba; como tampoco le importaba mezclar animales reales y fantásticos ya que su objetivo consistía en remarcar los aspectos moralizadores que se desprenden de la aplicación del ejemplo animal. En este caso la tigresa encarna la personificación de las riquezas temporales que todo buen cristiano tiene que rechazar (Ferrer, III, 293, 8-21).

Sant Vicent se recrea tanto en la descripción detallada de los animales como en sus equivalentes simbólicos. Sólo cuando la característica animal es muy conocida, la enuncia rápidamente. Pero lo habitual en él es la descripción con todo lujo de detalles para que el auditorio relajase la atención y comprendiese, mediante el ejemplo claro y bien ornado, la doctrina que ha querido transmitir el orador y, por qué no, para maravillarse con la naturaleza de los seres irracionales tan capaces de realizar obras extraordinarias como de reflejar graves peligros.

La estructura de los ejemplos animales suele ser siempre la misma: el santo enuncia una cita de autoridad o bien la propiedad de un animal que rompe con el hilo discursivo. Seguidamente añade una glosa explicativa de la propiedad enunciada y, finalmente, conecta con el primer discurso insistiendo en los elementos comparativos con el objeto de extraer el ejemplo didáctico. Sant Vicent no deja nada por explicar porque, por encima de todo, le interesa la comprensión del ejemplo en relación con el resto del discurso. El orador prefiere la analogía, no es partidario del lenguaje alambicado, incomprensible para su heterogéneo auditorio.

Las comparaciones animales más extensas son las que hacen referencia a vicios y pecados donde se tiende a subrayar, en la mayor parte de los casos, las características repulsivas de los animales que se pueden comparar con actitudes pecaminosas. Otras veces, sin embargo, se ensalza la superioridad del animal -ser irracional- y se destacan sus connotaciones beatíficas. En el primer caso, tenemos descripciones de los pecados más generales: explica la hipocresía aludiendo a la plaga bíblica de la langosta (Ferrer,

I, 207. 1-5); la soberbia como una propiedad del águila, que para rejuvenecer volaba hacia el cielo y se rompía el pico con una piedra (Ferrer, IV, 186, 24-35); la avaricia es ejemplificada mediante el ciervo, otro animal que puede renovarse en la vejez (Ferrer, IV, 187, 18-31); la lujuria se considera una característica innata del lobo, un clásico en este tipo de comparación. Por otra parte, la desobediencia a Dios se asemeja a la actitud del halcón que no obedece a su dueño más que cuando quiere comer; la jactancia es propia del pavo, el animal que se enorgullece con su plumaje pero se avergüenza de sus patas; la falsedad es la característica más común de la zorra, y se encuentra incluida en todos los bestiarios.

Al lado de todo este repertorio, tenemos los animales de connotaciones benignas como son la hormiga, modelo de comportamiento social (Ferrer, V, 59-61) y la oveja, el mejor ejemplo de humildad y pasividad que puede seguir el buen cristiano (Ferrer, VI, 57-59). También el cuervo, ave un tanto mística, nos recuerda que el cristiano debe contemplar el cielo para comprender la perfección de Dios (Ferrer, I, 20, 20-30).

Por otra parte, destacan aquellos animales que tienen propiedades "revividoras" como el águila o el ave fénix. Ambos simbolizan la figura de Cristo, la pervivencia de las buenas obras y, en el caso del águila, el mandamiento de la obediencia a Dios (Ferrer, IV, 188, 8-19).

Algunos animales son utilizados para compararlos con aquellas virtudes cristianas que el predicador quiere destacar: la fidelidad, representada por los perros (Ferrer, 1973, I, 134) y la obediencia a los padres representada por la cigüeña (Ferrer, 1973, II, 16).

Cabe destacar una imagen bastante original y muy habitual en los bestiarios: el áspid, que hace oídos sordos a la música de los cazadores, se emplea para simbolizar el horror a las tentaciones del diablo (Ferrer, III, 57, 1-9).

La repulsa por las clases intelectuales se deja sentir en sant Vicent utilizando nuevamente el ejemplo del pavo (Ferrer, V, 73, 7-10) que se vanagloria de su cola, como aquellos que se jactan de su ciencia.

El consuelo a los pobres se refleja en la fábula del halcón y la gallina (Ferrer, I, 273, 1-18), donde el halcón, ave muy valorada durante su vida, muere olvidada por su dueño; mientras la gallina, ave mucho más humilde, una vez muerta, honra la mesa de los señores.

Los predicadores también son objeto de comparaciones animales, la más notable es la del gallo (Ferrer, 1973, I, 72-73), que coincide con la descripción que encontramos en la traducción catalana del bestiario toscano (Panunzio 1963, 51-53).

En algunas ocasiones sant Vicent elige animales próximos al entorno del auditorio dando lugar a ejemplos tan "prosaicos" como la comparación de Jesucristo con una gallina; el orador exalta la protección que ésta ejerce sobre los polluelos como una virtud divina (Ferrer, VI, 124, 17-30). Las aves en general simbolizan el alma o bien los misterios del cristianismo a los cuales no pueden acceder los infieles y, por tanto no llegarán a alcanzar el Paraíso.

Otras veces, parece que el santo quiere actualizar algunos ejemplos propios de los bestiarios pero que sus receptores podían desconocer. Es el caso de la conocida fábula del castor perseguido por los cazadores (=el diablo) que sant Vicent cambia por una liebre (Ferrer, I, 189, 19-22 y Ferrer, III, 40, 25-30). O bien, compara algunos vicios populares con animales (Ferrer, V, 140, 1-6) como la embriaguez con los despojos de las ovejas muertas.

La utilización del ejemplo obedece, pues, a la preceptiva de las *ars praedicandi* medievales que recomendaban su uso para acceder más fácilmente al auditorio y aligerar explicaciones doctrinales. Los bestiarios eran libros de ejemplos de carácter animal que servían de fuente a la hora de elegir ejemplos adecuados para el sermón que se pronunciaba. Sant Vicent está, pues, en la línea de predicadores como Jacques de Vitry, Bernardino de Siena, Alain de Lille y, en definitiva, de los Padres de la Iglesia, los primeros en utilizar el recuso animalístico. Observamos que sant Vicent ofrece un absoluto desconocimiento del animal que introduce en sus sermones, conoce sus propiedades y simbología a través de los bestiarios o enciclopedias, mezcla los animales reales y fantásticos y manipula sus referentes moralizadores de manera que unas veces se identifican con virtudes positivas y otras con actitudes negativas, según lo que quisiese destacar en cada momento del discurso. El conjunto de ejemplos vicentinos tiene una única misión: ofrecer a los receptores una comparación válida para persuadirles de la necesidad de conservar los preceptos cristianos: seguir el camino de Cristo, no caer en las redes del diablo, cuidar de la salud espiritual y no dejar el arrepentimiento de los pecados para la vejez.

BIBLIOGRAFÍA

Bremond, Cl. & J. Le Goff (1982): *L'exemplum*, Brepols, Turnhout-Belgium.

Cantavella, Rosanna (1989): «Els silenciosos estudis de sant Vicent Ferrer», *Serra d'Or*, 357, pp. 52-54.

Cátedra, Pedro M. (1983-84): «La predicación castellana de San Vicente Ferrer», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIX.

Chabàs, Roc (1902-1903): «Estudio sobre los sermones valencianos de San Vicente Ferrer», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, pp. 1-6, 155-168; VII, pp. 131-142, 419-439; VIII, pp. 38-57, 111-126, 291-295; IX, pp. 85-102.

Delcorno, Carlo (1976): «L'exemplum nella predicazione medievale in volgare», *Bernardino, predicatore nella società del suo tempo. Colloque de Todi 1975*, Todi, pp. 393-408.

Ferrer, Vicent (1932 - 1988): *Sermons*, vols. I y II, editados por J. Sanchis Sivera; vols. III - VI editados por Gret Schib, Barcelona, Barcino ("ENC" col. B, 3 - 8).

Ferrer, Vicent (1973): *Sermons de Quaresma*, ed. de Manuel Sanchis Guarner, Valencia, Albatros.

Fuster, Joan (1954): «L'oratòria de Sant Vicent Ferrer», en *Revista Valenciana de Filologia*, reed. en *Obres Completes*, I, Barcelona, Edicions 62, [1ª ed. 1968], pp. 23-151.

Garganta, J.M. i V. Forcada (1956): *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer*,

Madrid, Editorial Católica ("BAC", 153).
Martínez i Romero, Tomàs (1990): «Literatti i illiteratti en l'oratòria de sant Vicent Ferrer», *Zeitscrift für Katalanistik/Revista d'Estudis Catalans*, 3, pp. 50-66.
Martínez i Romero, Tomàs (1993): *Sermons de sant Vicent Ferrer*, Valencia, Tres i Quatre.
Panunzio, Saverio ed. (1963): *Bestiaris*, I, Barcelona, Barcino ("Els Nostres Clàssics", 91).
Panunzio, Saverio ed. (1964): *Bestiaris*, II, Barcelona, Barcino ("Els Nostres Clàssics", 92).
Perarnau, J. (1973): «Sermones de Sant Vicent Ferrer en los manuscritos de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 477 i Avignon, Museé Calvet, 610», *Escritos del Vedat*, IV, 611-464.
Perarnau, J. (1985): «La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, IV, 213-402.
Perujo Melgar, Joan Maria (1992): *Recursos literaris en els Sermons vicentins. La semblança*, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant [trabajo de doctorado inédito]
Rico, Francisco (1977): *Predicación y literatura en la España Medieval*, Cádiz, UNED.
Sanchis Guarner, Manuel (1980): «La llengua comuna i l'antihumanisme popular: sant Vicent Ferrer», en *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Valencia, 1980
Sanchis Guarner, Manuel (1980-81): «Les raons de discrepància entre Francesc Eiximenis i Sant Vicent Ferrer», *Actas del Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, II, Valencia, pp. 665-670.
Sanchis Sivera, Josep (1896): *Historia de San Vicente Ferrer*, Valencia.
Schib, Gret (1976): «Els sermons de sant Vicent Ferrer», *Actes del Tercer Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Cambridge, 1973*, Barcelona, PAM, pp. 325-336.
Schib, Gret (1977): *Vocabulari de Sant Vicent Ferrer*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana.
Schib, Gret (1989): «Sant Vicent Ferrer i la Corona d'Aragó», *La Corona d'Aragó i les llengües romàniques. Miscel.lània d'homenatge per a Germà Colón*, Tübingen, pp. 69-71.
Welter, Th. J. (1927): *L'exemplum en la literature religeuse et didactique du moyen age*, Genève, Slatkine Reprints (reproducción anastática de 1973).
Wittlin, C.J., ed. (1976): *El Libre del Tresor*, vol. II Barcelona, Barcino ("Els Nostres Clàssics", 111).

NOTA

1. Citamos a partir de dos ediciones:
Sant Vicent Ferrer (1932-1988) *Sermons* ed. de J. Sanchis Sivera (vols. I i II) y Gret Schib (vols. III-VI), Barcelona, Barcino ("Els Nostres Clàssics", col. B), La referencia consta de número del volumen, página y líneas.
Sant Vicent Ferrer (1973) *Sermons de Quaresma*, ed. de Manuel Sanchis Guarner, pròleg de Joan Fuster.

UNA RECEPCIÓN ILUSTRADA DE LA RETÓRICA GRIEGA: MAYANS Y SISCAR

CONSUELO MARTÍNEZ MORAGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La decadencia de la Retórica en el siglo XVIII forma parte, como es sabido, de un largo proceso de reducción del material retórico clásico y renacentista iniciado a finales del siglo XVI[1] y de cuyas secuelas se recupera todavía hoy esta disciplina[2]. Las causas de su deterioro son asimismo bien conocidas: la influencia del Clasicismo francés con episodios locales como la repercusión del *Tratado de los Tropos* de Du Marsais determinó la progresiva concentración de la Retórica en el restringido ámbito de la elocución[3].

La consolidación de la retórica ornamental al amparo del movimiento ilustrado más representativo, el francés, llevó consigo el rechazo de una propuesta retórica acorde con los planteamientos clásicos de la disciplina, de la que sería muestra excepcional la *Rhetórica* de Mayans[4]. Esta es fiel reflejo de la formación intelectual de un grupo de pensadores valencianos en los que, como explica Mestre Sanchís[5], por influjo de Martí, pesaba antes que nada la herencia del humanismo renacentista y de las tendencias, sobre todo italianas, de finales del siglo XVII.

El perfil intelectual de Mayans es fundamental para comprender el propósito fundacional de su *Rhetórica* y la dimensión que en el complejo tratado se otorga a las escuelas y autores del periodo griego clásico, los cuales decidieron, en gran medida, la estructura y el contenido del arte retórica tal y como la concibe el polígrafo valenciano.

Respecto al primer aspecto -el prósito fundacional- en *Rhetórica*, es acusada la influencia del más puro humanismo[6] en el ilustrado valenciano. Como en el siglo XVI,

1. Sobre la decadencia de la Retórica a causa de la contaminación de la Poética véase García Berrio, A. *Formación de la Teoría Literaria moderna 1. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1.977; García Berrio, A. *Formación de la teoría Literaria moderna 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1.980; García Berrio, A y Hernández, T. *La poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1.990; García Berrio, A. *Teoría de la Literatura, (La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1.994, 2ª ed.

2. El libro de López Eire, A. *Actualidad de la Retórica*, Salamanca, Hespérides, 1.995, ilustra sobre las limitaciones de las actuales directrices neorretóricas respecto a la amplitud de la Retórica Clásica.

3. Cfr. Albaladejo, T. *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1.989, pág. 37.

4. Mayans y Siscar, G. *Obras completas. Rhetórica*, Tomo III, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1.984. Ed. Antonio Mestre Sanchís.

5. El prólogo de Mestre a tomo I de las Obras completas de Mayans, op. cit. ilustra sobre los aspectos referentes a la formación intelectual del erudito valenciano. Son también fundamentales los libros de Mestre *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de D. Gregorio Mayans y Siscar*, Valencia, 1.968; *Historia, fueros y actitudes políticas*, Valencia, 1.970 y *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, 1.978.

6. Sobre Retórica renacentista véase Hernández Guerrero, J.A. y García Tejera, C. *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1.994, págs.91-105; Fumaroli, M. *L'Age de l'elocuence*, Genève, Droz, 1.980; Murphy, J. (ed.) *Renaissance Eloquence*, London, University of California Press, 1.983; Kennedy, W J. *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven and London, Yale University Press, 1978

Mayans redescubre y reinterpreta los textos retóricos clásicos[7] a la luz de sus principios morales y religiosos[8] con un claro propósito pedagógico que enlaza con figuras como Quintiliano, Lorenzo Valla, Erasmo, Vives o Petrus Ramus. También en esta obra se plantean las relaciones entre Retórica y Dialéctica optando por la propuesta de Valla de considerar la Dialéctica como integrada en la Retórica[9]. Y lo que constituye seguramente el aspecto más destacado, se trata de una Retórica autónoma perfectamente sistematizada donde tienen cabida todos los preceptos útiles y por tanto utilizables en el contexto sociocultural de Mayans[10]. La dimensión teórica de esta obra se complementa con la práctica, reflejada en normas muy sencillas: acomodar el asunto a la frase de otro autor, y leer tanto que uno naturalice en sí el modo de discurrir, proponer y amplificar del autor que imita tratando siempre que el modelo imitado sea el mejor[11]

Respecto a la influencia de los griegos -modelos imitados por los que Mayans llama *renovadores de las letras* para referirse a los tratadistas renacentistas- la influencia de éstos en la *Rhetórica* del erudito valenciano se siente de un modo gradual, se va percibiendo con mayor nitidez conforme se va avanzando en la abundancia de preceptos. Partiendo de la simple mención a Corax y Tisias, pasando por una vaga alusión a los sofistas y por la respetuosa referencia a Isócrates y a Platón, llega Mayans a Aristóteles -de quien extrae todo el jugo que le permite su distanciamiento filosófico- y a sus inmediatos sucesores, Teofrasto y Demetrio, culminando el recorrido por la Retórica griega con Hermágoras, Dionisio de Halicarnaso, Hermógenes y el Pseudo Longino, cuyas innovaciones conceptuales engrosan las diferentes partes de la obra del polígrafo valenciano.

La influencia de la Retórica griega es tan obvia para Mayans que afirma, tras haber leído las Retóricas antiguas y modernas, que todas ellas podrían reducirse a tres clases y al frente de cada una sitúa a un pensador griego.

Sobre la primera, la de los isocráticos, dice Mayans: *Desechemos pues la falsa opinión de los isocráticos de que la rhetórica no consiste en la observación i en el arte; i más siendo cierto que su maestro mismo se desdijo después.* Rhet. pág.64.

Mayans critica este planteamiento, a nuestro juicio, más que por la seguridad de poder atribuírselo a Isócrates, por los métodos que los sofistas utilizaban para persuadir

7. *Aunque huviera sido fácil idear un méthodo de alguna novedad, generalmente hablando, me ha parecido seguir el comúnmente recibido...Rhet.*, pág.13 *...he procurado imitar, intentando hacer fácilmente inteligible i perceptible la enseñanza de los rhetóricos de primera classe, haciendo que hable en español los griegos Aristóteles, Hermógenes i Longino; i los latinos Cicerón, Cornificio i Quintiliano, Rhet.*, pág. 72.

8. *Ahora se reconocerá fácilmente el trabajo que he tenido para aver de recoger egemplos...que al mismo tiempo que ilustren los preceptos retóricos, instruyan a los estudioso, o en la filosofía moral, o en la política, o en las obligaciones christianas, de suerte que esta obra no solamente sea una rhetórica entera i cabal, sino también un manual de filosofía i política christiana, Rhet.*, pág. 70.

9. *...me ha parecido mejor el méthodo de escrivir a un mismo tiempo para niños i adultos, formando ya que no un Organo dialéctico i rhetórico, como feliz i brevemente lo practicó el maestro Francisco Sánchez de las Brozas; a lo menos una rhetórica que no necessite del conocimiento antecedente de la dialéctica. Rhet.*, pág. 71.

10. *Yo intento publicar una rhetórica acomodada a la necessidad y uso de qualquier letor de mediano juicio, i tan abundante de preceptos útiles, que ninguno que lo sea se eche menos...Rhet.*, págs. 12-13.

11. Cfr. *De los medios para conseguir el fin de la rhetórica, Rhet.*, págs. 635-653.

la voluntad. Recordemos que a finales del siglo XVI renació en Italia la Segunda Sofística y que en la pugna entre aticismo y asianismo triunfó el segundo con su consecuente pervivencia en el XVII sobre todo en el campo de la oratoria sagrada[12]. Las palabras con las que Mayans define este estilo, cultivado por algunos de sus contemporáneos, *-sobreabundante con demasía, poco juicioso, desanimado, impertinentemente sentencioso, flojo, hinchado i aparente como un oropel. Rhet.*, pág. 557- ilustran su aversión por cualquier tipo de tendencia -llámese barroca o sofista- en la que la palabra predomine sobre la razón.

La segunda clase de retóricas es la aristotélica ahora bien, sorprendentemente no es éste el tipo de retórica que prefiere Mayans:

> *...como Aristóteles puso mucho estudio en la filosofía i poco en el egercicio de orar; aunque supo i enseñó los más ocultos medios i modos de decir con perfección; no ha sido su escuela la que ha facilitado más el bien decir: porque los que le han seguido, i todavía le siguen, son más sutiles i secos, que sólidos i amenos; i más escolásticos que pragmáticos; i esta es la causa por la qual la rhetórica hace tan poco provecho en las escuelas i no es estimada, como deve ser.* Rhet., pág. 64.

Resulta difícil entender por qué la acusa de escolástica y poco pragmática, sutil y seca y por tanto de no haber facilitado *el bien decir*, cuando unas páginas antes la considera el mejor instrumento para formarse en el arte de persuadir[13]. De hecho, la propia retórica de Mayans se enriquece con los preceptos del filósofo griego en los tres primeros libros. Así el primero, *De la invención rhetórica*, recoge las aportaciones aristotélicas a la retórica más consolidadas -tópicos, pasiones y géneros de discurso- aunque con variaciones, como es lógico, respecto a su tratamiento original. En el segundo libro, *De la disposición rhetórica*, Mayans alude expresamente a Aristóteles cuando se trata de ordenar el discurso en cuatro partes -exordio, proposición, fe o contienda y peroración-, pese a que Platón y el propio Aristóteles[14] atribuyen la división a los sofistas. Respecto al tercer libro de la *Rhetórica* de Mayans, la del Estagirita, había orientado el material que debía formar parte de la Elocución, por lo que el polígrafo valenciano incluye las virtudes expresivas propuestas por el Estagirita, el tratamiento de las figuras y tropos y entre los aspectos relativos a la composición el orden, el periodo y el número.

Sobre la escuela de Retórica preferida por Mayans, dice:

> *La tercera, i última classe de rhetóricos, es la que abraza una i otra opinión, es a saber de las escuelas, isocrática i aristotélica, en cuya classe han florecido muchos, i los más perfetos maestros de la eloqüencia, los quales acompañaron los preceptos del arte con el continuo uso y egercicio de decir; i por esso se han aventajado a todos los demás...El primer autor deste modo de enseñar fue Hermágoras...En la classe destos últimos rhetóricos pretendo tener algún género de prerrogativa...* Rhet. pág. 64.

La referencia de Mayans al uso y ejercicio en esta cita la entendemos identificada

12. Cfr. García Berrio, A. *Formación de la teoría literaria moderna 2*, op. cit., pág.133.

13. Cfr. Mayans, *Rhetórica*, pág. 11

14. Cfr. Platón, *Fedro, Diálogos III*, Madrid, B.C.G., Gredos, 1.986, (266-267). Aristóteles, *Retórica*, Madrid, B.C.G., Gredos, 1.994, (III, 13). Racionero, en n.p.p. 282 recoge las atribuciones a Isócrates.

con las prácticas retóricas antiguas consistentes en ejercicios de composición y declamación que comenzaron a acompañar al corpus teórico enseñado por los profesores de retórica, entre ellos el propio Hermágoras, y antes que él parece ser que también Demetrio. Este dato no nos parece sin embargo tan significativo como para justificar que Mayans anteponga la propuesta retórica de Hermágoras a la de Aristóteles; además, en lo que se refiere a los preceptos del arte, lo que ha caracterizado a Hermágoras es la doctrina sobre la stasis, consistente, en definitiva, en el desarrollo de las cuatro cuestiones claves en cualquier disputa planteadas por el Estagirita.

Quizás esta arbitraria clasificación de la retórica griega pudiera explicarse a través de la importancia que Mayans atribuye a la retórica como instrumento de instrucción moral y religiosa. Evidentemente, en un intelectual de la formación de Mayans, las razones espirituales no debían primar sobre las racionales; de modo que, a nuestro juicio, los prejuicios de Mayans contra la retórica aristotélica aparecen disfrazados bajo un aspecto de retórica poco práctica -cuando todos sus preceptos aprovechan- ocultando en realidad ciertas reservas, respecto a lo que Hill ha llamado *la amoralidad de la Retórica de Aristóteles*[15].

Para entender las reticencias de Mayans hacia Aristóteles es preciso aclarar que aunque tampoco lo manifieste abiertamente, el polígrafo valenciano toma partido por la Retórica filosófica de Platón. Así creemos adivinarlo en el esbozo que hace de una ciencia que él llama *Razonatoria o arte de usar bien la razón*[16].

Este arte que pudiera parecer en la obra de Mayans un atisbo de originalidad se asemeja más bien al esquema *metarretórico* que Platón propuso en el *Fedro* como método general de elaboración de un verdadero arte del discurso, que deja translucir cierta línea de pensamiento sobre cuestiones como la naturaleza, el objeto y la finalidad de la Retórica. El discípulo de Sócrates mantenía una postura escéptica hacia la Retórica en diálogos anteriores; sin embargo en éste le concede un relieve inusual, ideando un método capaz de persuadir únicamente la verdad, pues, *un arte auténtico de la palabra...que no se alimente de la verdad, no lo hay ni lo habrá nunca*[17].

Las cuatro artes racionales: Tópica, Dialéctica, Memoria y Retórica, a las que alude Mayans en su Razonatoria, ya habían sido asumidas -si bien con mayor complejidad y abstracción que en la *Rhetórica* mayansiana- en la teoría del arte discursivo que presenta el *Fedro* platónico. Este, en líneas muy generales, atribuía lo verdadero al objeto de las ciencias, por lo que tenía mucho camino ganado cuando afirmaba que la Retórica consistía en ver la verdad: definir cada cosa, dividirla, conocer la naturaleza del alma, descubrir las palabras adecuadas a cada naturaleza y adornar el discurso de manera que diera al alma compleja discursos complejos y simples a la simple[18]. Mayans, de un modo similar dice:

...Y assí cada ciencia tiene su objeto propio, que es su especie de verdad... I de todas

15. Hill, F., *The amorality of Aristotle's Rhetoric*, en Greek, Roman and Byzan Stud. 22, 1.981, págs. 133-147.

16. Sobre la Razonatoria, véase *Rhetórica*, págs.65-66.

17. Cfr. *Fedro*, 261a

18. Cfr. *Fedro*, 277c

estas ciencias se sirve la retórica para buscar en todas ellas las verdades pertenecientes a cada una, i añadir de suyo, el modo de persuadir lo que conviene, procurando persuadirlo con agrado, para que desta suerte se reciba mucho mejor. Rhet. pág. 66

Admitir en la práctica una Retórica en la que la única posibilidad discursiva fuera aquella cuyos referentes son verdaderos, habría llevado a Mayans a reestructurar todo el sistema retórico elaborado a partir de Aristóteles, optando sólo por los argumentos o demostraciones persuasivas basadas en el silogismo dialéctico, cuyas premisas, como bien señaló Platón, conducían a un resultado verdadero irrefutable. Por otro lado habría reducido las posibilidades prácticas de la Retórica, al negarse a admitir la más firme de las pruebas por persuasión según Aristóteles[19] el entimema, silogismo también pero cuyas premisas se basan en opiniones comúnmente admitidas. La diferencia entre verdad y verosimilitud, silogismo y entimema, Dialéctica y Retórica resuelve coherentemente en la Retórica de Aristóteles la tensión existente entre disciplinas como la Física y la Metafísica. A Mayans, en la práctica, no le queda más remedio que aceptar el método de Aristóteles, pues es evidente que pueden persuadirse cuestiones éticas o políticas que quedaban irremediablemente fuera de la retórica científico-dialéctica planteada por Platón. Sin embargo, en la teoría, aun siendo consciente de la imposibilidad de la propuesta platónica -de hecho la Razonatoria no es más que un esbozo del que fuera de las páginas iniciales de la *Rhetórica* no se vuelve a hablar-, existen para él verdades irrefutables, no cuestionables, tales como las que son objeto de la oratoria sagrada, las de la Religión en definitiva, que difícilmente se adaptan a la imparcialidad de la Retórica aristotélica.

En este tipo de asuntos Mayans parte de la verdad absoluta, como Platón respecto a sus Ideas, y no de la verosimilitud. La Retórica, para un personaje como Mayans de profundas convicciones, será útil en cuestiones religiosas o morales en la medida en que persuade lo que es por naturaleza verdadero, justo y noble, no porque los juicios que sobre ellas se hayan formulado sean más fuertes que sus contrarios, como establece Aristóteles[20]. Asumir de partida tal postura habría puesto en entredicho la finalidad moralizante e instructiva, desde el punto de vista religioso, de Mayans. No asumirla supuso de hecho rebajar el alcance de la disciplina en el canon de las Retóricas tradicionales optando por un modelo retórico, el de Hermágoras, de menor implicación moral y disfrazar, a nuestro juicio, la verdadera razón bajo una apariencia de escaso pragmatismo.

A pesar de la imposibilidad de dar forma a las intuiciones retóricas de Platón éstas han resultado en muchas ocasiones atrayentes, recordemos la *Institución oratoria* de Quintiliano y más cercanos a Mayans, en una linea de pensamiento similar, el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke y los *Diálogos* de Fenelon. En el erudito valenciano, esta atracción pensamos que le conducía a un encuadramiento y consideración de la disciplina Retórica más artificioso y ficticio que pragmático y real.

19. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, I,1.4

20. Cfr. Aristóteles, *Rhetórica*, I, 1.5

ANÁLISIS DE CONTENIDO. REFLEXIONES SOBRE EL USO DE CATEGORÍAS

FRANCISCO JOSÉ MEDINA DÍAZ
MANUEL MARÍN SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1. INTRODUCCIÓN

Una de las habilidades fundamentales que necesita el investigador social es la de analizar el material simbólico o cualitativo. Gran parte de la investigación sociopsicológica moderna consiste en clasificar, ordenar, cuantificar e interpretar los productos verbales y otros productos simbólicos de individuos o grupos. El fenómeno del material cualitativo es extremadamente importante para el psicólogo social debido a que la mayor parte de las interacciones entre los individuos se basa en la conducta verbal (Cartwright, 1979). La entrevista es un ejemplo importante, en ella se estimula la conducta verbal del entrevistado que se interpreta como indicador de algo que lo trasciende, como las actitudes, los valores...

La descripción sistemática de estos fenómenos comprende el registro de los productos simbólicos en una forma ordenada, su clasificación o categorización y la determinación de su frecuencia cuantitativa e interrelaciones. Una de las técnicas que se guía por estos principios es el análisis de contenido, que es la técnica más elaborada y con mayor prestigio dentro de la observación documental. Es muy versátil y aplicable a las diferentes disciplinas humanas y sociales (publicidad, sociología, historia, literatura, psicología...). Esto hace que el análisis de contenido sea un método empírico, dependiente del tipo de discurso en que se centre y del tipo de interpretación que se persiga. "En el análisis de contenido no existen plantillas ya confeccionadas y listas para ser usadas, simplemente se cuenta con algunos patrones base. Salvo para algunos temas concretos la técnica del análisis de contenido es necesario inventarla cada vez o casi" (Bardin, 1986; pag 26).

Berelson la define como una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones con el fin de interpretarlas (ver Sierra Bravo, 1985). El análisis de contenido no pretende quedarse con el contenido manifiesto, sino inferir de él consecuencias relevantes de naturaleza psicológica, sociológica, política, histórica, etc, sobre el origen, destino y aspectos de los mensajes estudiados. Así pues el objeto de estudio del análisis de contenido son las diferentes comunicaciones, donde se pretende comprender más allá de sus primeras significaciones con el doble objetivo de superar la incertidumbre y enriquecer la lectura (Bardin, 1986).

Estos objetivos implican una doble funcionalidad en el análisis de contenido: la verificación y la interpretación:

- La función heurística, de verificación, que trata de explorar. Es un análisis "para ver".

- La función de interpretación, basado en la confirmación de hipótesis. Es un análisis "para probar".

Toda la dinámica del análisis de contenido va a girar en torno a estas dos funciones:

la verificación y la interpretación.

2. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS DE CONTENIDO

A pesar de la necesidad de reinventar el análisis de contenido cada vez que se utiliza, existe una metodología muy aceptada que se fundamenta en los siguientes pasos (ver Bardin, 1986, Berelson, 1952, Clemente, 1992, Visauta, 1989):

El preanálisis o fase de organización; que corresponde a un periodo de intuición y que tiene tres misiones fundamentales: la elección de documentos, la formulación de hipótesis y objetivos, y la elaboración de los indicadores en los que se apoyará la interpretación.

Con relación a la elección de los documentos que van a ser sometidos al análisis, Bardin (1986) propone cuatro reglas que debe de cumplir el corpus de documentos seleccionados:

La exhaustividad, es decir, no desechar un elemento por ninguna razón (por incapacidad de acceso a él, por tener la impresión de ser poco interesante...);

La representatividad, o sea, el muestreo de documentos para el análisis. El más aceptado es el muestreo rotatorio que dispone de tres opciones: el muestreo de fuentes, el de fechas y el de espacios (puede consultarse Visauta, 1989).

La homogeneidad, que se refiere a la claridad en los objetivos mediante los que se han seleccionado los documentos.

La pertinencia, que consiste en la adecuación de los documentos escogidos como fuente de información con arreglo al objetivo que suscita el análisis.

Con respecto a las unidades de análisis, Duverger (1972) las clasifica en unidades de base gramatical y unidades de base no gramatical. Las unidades de base gramatical comprenden los vocablos, (bien sea las palabras clave o el texto en su totalidad), las frases, los párrafos, o el tema. Las unidades de base no gramatical son los documentos íntegros y los caracteres (personajes o rasgos de personalidad).

Una vez determinada la unidad de análisis debemos conocer cómo medirla. Con este aspecto nos introducimos en la segunda fase del análisis de contenido: La codificación.

Codificar es transformar los datos originales del texto y agregarlos en unidades que permitan una descripción precisa de las características pertinentes del contenido (Visauta, 1989). Para codificar es necesario: elegir las unidades de análisis, elegir las reglas de recuento y finalmente elegir las categorías que servirán para clasificar y agregar los datos.

Clemente (1992) diferencia entre unidades de registro, unidades de contexto y reglas de enumeración. Las unidades de registro corresponden a las unidades de análisis descritas anteriormente (Duverger, 1972). Cartwright (1979) considera a las unidades de enumeración como la especificación clara de la forma en términos de la cual se realiza la cuantificación. Serían unidades de enumeración la frecuencia, la presencia o ausencia, la dirección, o la contingencia. Las unidades de contexto son el mayor cuerpo de contenido que puede investigarse para caracterizar a una unidad de registro.

Una vez que están explicitadas las diferentes unidades es necesario distribuir los mensajes en categorías. Se entiende por categoría una noción general que representa a un conjunto

o a una clase de significados.

El análisis por categorías es el más aceptado en la comunidad científica. Autores como Berelson (1952) afirman que "el análisis de contenido se mantiene o cae por sus categorías". Sin embargo según Clemente no es imprescindible para el análisis de contenido (Clemente, 1992).

3. ALTERNATIVAS Y MEJORAS EN EL EMPLEO DE CATEGORÍAS

Es posible utilizar diferentes técnicas asociadas al análisis de contenido que hacen poco útil el uso de las categorías. Entre ellas destacamos las escalas de contenido; el análisis de la enunciación basado en un análisis sintáctico o paralingüístico; el análisis de la expresión, donde se usan indicadores formales con el fin de realizar inferencias a partir del texto base; el análisis de las relaciones, donde se pretende estudiar las relaciones que los distintos elementos del texto guardan entre sí, el análisis denotativo de los mensajes donde se realiza un análisis de los términos clave del texto; o la técnica sociométrica del análisis de contenido, donde se guarda una similitud entre la agregación de los mensajes y la técnica sociométrica ideada por Moreno. (Puede consultarse Clemente y Santalla, 1990).

Sin embargo estas técnicas antes descritas carecen de la generabilidad y aplicabilidad del sistema de categorías. Por tanto sería interesante mejorar esta forma de codificación, sin menospreciar aquellos estudios e innovaciones que están fundamentados en nuevas propuestas.

Uno de los aspectos donde se podrían introducir mejoras es en los procesos de categorización. Clemente (1992) considera dos procesos inversos en función de la selección o no a priori de las categorías: El procedimiento de "casillas", cuando las categorías emanan directamente de fundamentos teóricos, y el procedimiento "de montones" cuando las categorías son resultado de una clasificación progresiva de los elementos. La categorización es un procedimiento de agrupación de elementos, por lo cual podrían utilizarse a la hora de seleccionar las categorías, análisis estadísticos que cumplan esta función (como el análisis de Clusters). Esto posibilitaría la fundamentación de todo el proceso en una base estadística, y además evitaría la deficiente elección de categorías.

Un último paso esencial a la hora de efectuar el análisis de contenido, sería la inferencia, es decir, la obtención de información suplementaria a la conseguida con la simple lectura del documento. La inferencia es un proceso de inducción para investigar las causas a partir de los efectos (ver Bardin, 1986).

Este es a grandes rasgos el proceso que sigue todo análisis de contenido. Sin embargo se nos plantean los siguientes problemas:

-El problema de los límites y normas de inferencia. (¿Hasta donde es posible llegar con la inferencia?).

-El problema de la medida (¿Hay que realizar siempre una análisis cuantitativo o podemos realizar también análisis cualitativos?).

-El problema de la definición de las categorías.

-El problema de los ordenadores (¿Podrían realizarse mediante el uso de los ordenadores,

plantillas de categorías estandarizadas?) (ver Morales, 1987).

Si pretendemos un análisis de contenido heurístico, sin hipótesis previas que contrastar, surge también el dilema de la relevancia de los resultados. Una de las críticas más certeras que puede hacerse al análisis de contenido es que las comprobaciones que se realizan no tienen un significado claro ni para la teoría ni para la práctica. Es posible que un análisis de contenido satisfaga todos los criterios de objetividad y cuantificación sin ofrecernos ninguna contribución importante. No debemos confundir científico con cuantitativo.

Puede que al pasar un texto por el "molinillo" de las categorías se sacie nuestra sed de cuantificar, sin embargo el texto puede perder toda su coherencia. Aunque hayamos cumplido (a medias) la función de interpretación, nos hemos quedado cortos en la función heurística, de verificación. Por lo tanto el principal problema es compaginar la verificación con la interpretación dentro del mismo proceso de análisis de contenido.

4. PROPUESTAS

El tipo de análisis de contenido que se propone es un análisis que integre lo cuantitativo con lo cualitativo; que considere al texto en su totalidad y que a la vez lo descomponga en sus partes. Se basa en la idea de que el documento pertenece a un contexto, que ha surgido por unos condicionantes que no son contemplados en el análisis de contenido tradicional. Por lo tanto sería posible realizar un análisis primario de los documentos, que estuviera basado en las fases antes descritas. Y posteriormente realizar un análisis secundario de los documentos, complementario al anterior, que permitiera estudiar al texto en su totalidad, de forma diferente a la presentada en el primer informe de la investigación.

El objetivo del análisis sería comprender, conocer más acerca del documento. Las técnicas que se deberían emplear estarían en función del carácter de este. Así pues si estudiamos las manifestaciones pictóricas de un determinado autor, sería posible realizar un análisis biográfico del pintor que nos informase de las circunstancias en las que aparece el cuadro que pretendemos estudiar. Si el objeto de estudio es la obra de un autor literario o científico podría realizarse un análisis temático con el fin de determinar las diferencias entre las etapas que estamos investigando. Si el documento es audiovisual podríamos realizar un estudio del proceso comunicativo desarrollado durante la interacción (si existe esta). Por consiguiente, las técnicas que se utilizarían dependerían de los objetivos de nuestro estudio, y sobre todo de la creatividad del investigador.

Así pues, varias serían las actividades que podríamos realizar en el análisis de contenido.

A.- ANÁLISIS PRIMARIO

1. PREANÁLISIS
- Selección de los documentos
- Formulación de las hipótesis y objetivos
- Elaboración de los indicadores

2.- CODIFICACIÓN
- Unidad de registro
- Unidad de contexto
- Unidad de enumeración

B. ANÁLISIS SECUNDARIO

1. Estudio de las circunstancias que propician su origen

-Estudio biográfico del autor; estudio del contexto del documento, estudio del documento dentro de la obra del autor...

2. Temas que aborda y valencia del tema ¿De qué se trata y cómo trata el tema?

3. Marco teórico o contextual en el que se sustenta el autor a la hora de crear el documento.

4. ¿A quién se dirige, porqué a él y con qué valencia trata a este personaje (positiva o negativa)?

C. INFERENCIA

Teniendo en cuenta que cualquier manifestación externa producida por un ser humano puede ser objeto del análisis de contenido, desde las colillas registradas en un cenicero hasta el Boletín Oficial del Estado, únicamente se podrían realizar todas las actividades del análisis secundario de contenido en aquellos documentos producidos por el sujeto con el fin de comunicar algo. No tendría sentido realizar un análisis secundario de los "restos" producidos por la presencia humana, ya que uno de los supuestos de los que se parte es la relación entre el autor y el objeto de su acción.

Es obvio que un análisis cualitativo presenta actualmente los suficientes problemas de validez y de fiabilidad como para considerarlo complementario a otro de tipo cuantitativo, sin embargo es necesario investigar sobre aquellos procedimientos o técnicas que nos permitan analizar el material simbólico y cualitativo de forma fiable, ya que éste forma parte importante del quehacer diario del profesional que se dedica a la psicología social.

5.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, L. (1986). *El análisis de contenido.* Madrid: Akal.

BERELSON, B (1952). *Content analysis in comunication researsch.* Glencoe: The Free Press

CARTWRIGHT, D.P. (1979). Análisis del material cualitativo, en Festinger y Katz, (1979): *Los métodos de investigación en las ciencias sociales.* Buenos Aires: Paidós

CLEMENTE, M. (1992). *Psicología social: Métodos y técnicas de investigación.* Madrid: Eudema

CLEMENTE, M. y SANTALLA, Z. (1990). *El documento persuasivo, Análisis de contenido y publicidad.* Bilbao: Deusto.

DUVERGER, M. (1972). *Métodos en las ciencias sociales.* Barcelona: Ariel.

MORALES, J.F. (1987). *Metodología y teoría de la psicología.* Madrid: UNED

SIERRA, R. (1988). *Técnicas de investigación social: Teoría y ejercicios.* Madrid: Paraninfo.

VISAUTA, B. (1989). *Técnicas de investigación social.* Barcelona: PPU.

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA PUBLICIDAD DEL ALCOHOL Y DEL TABACO EN LA PRENSA ESCRITA

JOSÉ MIGUEL MESTRE NAVAS,
ROCÍO GUIL BOZAL, ALEJANDRO PERALES ALBERT,
FELICIDAD LOSCERTALES ABRIL Y ANA GUIL BOZAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1.- INTRODUCCIÓN

Resulta evidente que en la actualidad la publicidad, nacida para actuar de enlace entre el productor y el consumidor, ha dejado de ser un fenómeno estrictamente comercial para convertirse en un medio de comunicación de masas que, como han puesto de manifiesto distintos autores (Pérez Tornero, 1982; de Moragas, 1980), contribuye día a día a configurar nuestra visisón del mundo.

El ámbito de influencia de la publicidad en el receptor, se sitúa básicamente a dos niveles: a) conductual: adquisición del producto, implantación del hábito de compra,... y b) cognitivo: La publicidad, al ser vehículo de transmisión de todo lo "deseable", emite y refuerza una amplia gama de modelos, valores, ..., que le confieren claramente una vertiente cultural e idiológica.

Este potencial de influencia en el receptor es objeto de un amplio debate, que por limitación de espacio no podemos reproducir aquí, que alcanza su punto culminante cuando el mensaje publicitario hace referencia a productos como el alcohol y el tabaco, drogas legalizadas, cuyo abuso causa importantes consecuencias no sólo orgánicas, sino también psicológicas y sociales.

En este sentido, el debate sobre la publicidad del alcohol y del tabaco se centra en conocer la relación que puede existir entre la publicidad de bebidas alcohólicas y tabaco y el consumo, creencias, valores y actitudes (*"representaciones sociales"*) y aquellos que consideran que la publicidad de bebidas alcohólicas no supone un incremento del consumo sino la adhesión a una marca específica.

De cualquier forma, es difícil plantear la eliminación de la publicidad de las bebidas alcohólicas, aunque sólo se tenga en cuenta su finalidad económica. Aun así, diversos autores mantienen que no se puede permitir, que la publicidad sobre alcohol y tabaco asocie su consumo a todo tipo de situaciones, estados y vivencias positivas.

El presente trabajo pretende acercarnos a un análisis de las características físicas de los mensajes publicitarios, aparecidos en la prensa escrita entre los meses de Mayo a Noviembre de 1993, prestando especial atención a aquellas variables que puedan tener repercusión tanto en las representaciones, que puedan tener los receptores tanto hacia el alcohol como el tabaco, como hacia el contexto que rodea su consumo.

2.- LAS REPRESENTACIONES SOCIALES: MARCO TEÓRICO EXPLICATIVO

Las representaciones sociales son explicaciones que los miembros de un grupo realizan sobre ellos mismos, sobre los otros y los eventos que viven, explicaciones sin objetivo científico, sino práctico: ayudar a la regulación de comportamientos intra e

intergrupales (Di Giacomo, 1987).

Las representaciones sociales emergen ante objetos sociales y ante hechos que exigen ser "normalizados" (Páez, 1987). Para Páez los estereotipos, actitudes o creencias que constituyen una representación social serían sólo aquéllas que emergen y se orientan a justificar, explicar y dar cuenta de un conflicto intergrupal o de una realidad psicosocial conflictiva (como puede ser el caso que nos ocupa), en muchas ocasiones negándola.

Hoy por hoy se tiende a considerar que las actitudes son partes integrantes de las representaciones sociales (Moscovici, 1983; Herzlich, 1973; Doise, 1991 y Basabe y Páez, 1992). Desde este sentido , se afirma que las representaciones sociales son analizables en tres dimensiones:

a.- ***Información***: suma de conocimientos sobre un objeto social (alcohol y tabaco), ya sea en términos cuantitativos o cualitativos.

b.- ***Organización del contenido*** en torno a un núcleo figurativo.

c.- ***Actitud***: considerada como una dimensión evaluativa, positiva o negativa, hacia un objeto de representación.

Centrándonos en el componente actitudinal, Moscovici (1976) afirma que es la más frecuente de las tres dimensiones, que acabamos de exponer. Es pues razonable concluir que las personas se informan y se representan algo, únicamente después de haber tomado posición y en función de la posición tomada. Para Moscovici la actitud es una organización psicológica de orientación negativa o positiva ante un objeto. Su carácter definitorio es el de estructuración evaluativa de un conjunto de respuestas y tiene dos funciones: una primera de ***regulación***, es decir, de selección de las manifestaciones u orientaciones de las conductas (como puede ser favorecer o no el consumo de estas sustancias), y una segunda ***dinamizante o motivacional***, mediante la carga afectiva.

Podemos concluir, pues, que desde el modelo de las representaciones sociales una actitud se forma a partir de la propagación de información (como a través de la publicidad) sobre un objeto, o hablando en otros términos, a partir de la comunicación de información entre miembros de un grupo (como puede ser un grupo de jóvenes) que tienen una cierta visión de un objeto social o conflicto psicosocial.

3.- METODOLOGÍA

Muestra: el estudio descriptivo se basó en una muestra de trabajo compuesta por 189 mensajes publicitarios de bebidas alcohólicas aparecidos, durante el periodo Mayo-Noviembre de 1993, en distintos semanarios, revistas y suplementos de ámbito nacional: *El País Semanal*, *Blanco y Negro*, *Diario 16*, *Cosmopolitan*, *Gente*, *Tiempo*, *Man*, *Tribuna*, *Magazine*, *Natura*, *Fotogramas* e *Interview*.

Los mensajes publicitarios analizados siguieron un diseño basado en Sebastián y col. (1986), de acuerdo con una tabla de codificación de 14 variables:

1.- *Soporte:* hace referencia al medio, semanario o revista utilizado. Aunque después se deja abierta la posibilidad de que sean agrupados por tipos (dominicales,

semanarios y mensuales). En esta variable existen tantas categorías como prensa analizada.

2.- *Personajes:* determina fundamentalmente el grado de personalización, durante la codificación se ha tenido en cuenta el personaje dominante con el fin de obviar el problema de la copresencia. Para evitar errores, no sólo se nalizó por personajes sino también por el texto. Las categorías eran "individuo/a", "pareja", "grupo", "ausencia de figuras humanas" y "otros".

3 y 4.- *Rol masculino y femenino:* Estas variables, por separado, determinan el papel aperente que desempeña el/los personaje/s masculino o femenino en el mensaje publicitario. Las categorías son: "pareja", "objeto sexual", "amigo/s", "sin definir" y "otros".

5.- *Producto:* En un principio es codificado directamente, para después hacer agrupaciones categoriales. Las categorías van por tipo de producto: whisky, ginebra,...

6.- *Contacto:* Se refiere a la relación que mantiene los personajes con el producto. Determinando cuándo el anuncio muestra a los persoanjes en trance de consumir el producto. Las categorías son "hombre", "mujer", "ambos", "ninguno" y "grupo".

7.- *Recompensa:* hace alusión al tipo de satisfacción que el mensaje publicitario ofrece por el consumo del producto anunciado. Se categorizó como "pertenencia a grupo", "satisfacción sexual", amistad", "riesgo/aventura", "prestigio social" y "otros".

8.- *Edad:* hace referencia a la edad, aproximada, que reprsentan a los personajes que presenta el anuncio. Se categorizó como "joven", "madurez", "vejez" y "ninguno".

9.- *Contenido o atributos:* generalemente, hace referencia a los atributos que propone el producto. Sus categorías serán: "reto", "comparación", "origen", "marca" y "otros".

10.- *Momento:* momento del día en que transcurría, en caso de haberla, la escena reflejada en el mensaje publicitario. Se categorizó como: "noche", "día", e "imprecisa".

11.- *Escenario:* Hace lugar alusión al lugar donde se desarrolla la escena publicitaria, e incluye las categorías: "lugar exótico", "hogar", "calle", "locales" e "impreciso".

12.- *Imagen-texto:* Hace referencia a la proporción de los componenetes icónico y escrito en la configuración del contenido del mensaje publicitario. Las categorías son "texto", "imagen" y "ambos".

13.- *Argumento:* hace referencia al estilo del anuncio y su categorías son: "Emotivo/afectivo", "humorístico", "objetivo", "épico", y "otros".

14.- *Página:* hace referencia a la localización del anuncio en el medio, y da una idea aproximada del coste del anuncio. Sus categorías son: "Página derecha completa", "página izquierda completa", "doble página completa o menos", "fracciones de página, derecha o izquierda", "contraportada" e "indiferenciada".

4.- RESULTADOS

Tras trabajar con la prensa seleccionada, hemos empezado con un análisis descriptivo, tal y como nos proponemos en este trabajo, de las distintas variables que son estudiadas, encontrando los siguientes resultados:

Soporte: de todos los anuncios de alcohol y tabaco que se han analizado

encontramos que es en la revista "Tribuna", con un 21,24% del total de todos los anuncios sobre alcohol y tabaco, y el Magazine con un 19,92%, los medios donde aparecen más mensajes publicitarios sobre alcohol y tabaco. Tras agrupar los 12 medios en 1) *dominicales* (Blanco y Negro, Gente, El País y Magazine), donde el promedio de anuncios de estas sustancias sobre el total de todos ellos era de 8,54% y el porcentaje sobre el total era de 34,19%; 2) *políticas* (Tiempo, Interview, Tribuna y Cambio 16), el promedio de este grupo era de 10,48%, y un 41,95% del total y 3) *divulgación* (Man, Cosmopolitan, Natura y Fotogramas), cuyo promedio era de 6,15% y un 24,61% sobre el total.

Personajes: de las distintas categorías que componen esta variable, encontramos que la mayoría de ellas, un 60,65%, no parece figuras humanas. Del resto de las categorías un 18,03% eran imágenes de grupo, un 13,11% una figura humana (hombre y mujer) y un 8,19% aparecen la figura de la pareja.

Rol masculino: Como consecuencia de lo anterior, encontramos que el 51,61% de los anuncios el rol masculino queda sin definir; el 20,96% de los anuncios corresponde a la categoría de pareja, un 17,74% a la de amistad, y un 6,45% a objeto sexual.

Rol femenino: los resultados encontrados se mueven como en el anterior, donde se asemejan los porcentajes en las categorías de pareja, 17,74%, pero supera al masculino en cuanto a objeto sexual, un 11,3% frente a un 6,45.

Producto: En cuanto anuncios sobre alcohol encontramos que ocupan una 85,53% de alcohol, frente a un 17,47% de tabaco. Ambos rondan el 20% del total de anuncios que aparecen en los medios de prensa escrito, haciéndole una dura competencia al sector de automóviles. En cuanto al tipo de de alcohol más anunciado, destaca claramente sobre los demás los de "Güisqui" con un 42,35% del total de los anuncios, seguido de lejos de la "Ginebra" con un 12,94%. En cuanto al tabaco, destacan por su asuididad, marcas como el "Winston", "Fortuna" y "Chesterfield".

Contacto: En la mayoría de los anuncios no suelen aparecer personajes o figuras humanas, esto hace que esta variable no aparezca en un 44% de ellos. Dejando de lado este asunto, encontramos que es la imagen de grupo la más reforzada con un 22%, la de pareja con un 17,46%, la de hombre sólo con un 12,7% y la de mujer sóla con un 3,17%.

Recompensa: En cuanto al tipo de satisfacción que el anuncio ofrece, destacan con un 34,72% "el prestigio social", el "riesgo/aventura" con un 20,83%, la "pertenencia a grupo" con un 19,44%, la "satisfacción social" con un 6,94% y la "amistad" con un 1,38%.

Edad: Como consecuencia de la ausencia de figuras humanas, el 48,38% no se refleja esta variable, sin embargo cuando aparecen referencias a figuras humanas, el 48,38% son acerca de los jóvenes (30 años o ménos, aproximadamente), y muy de lejos con un 3,22% con una edad madura.

Contenido o Atributos: generalmente este tipo de productos destacan la imagen de marca con un 45,9%, de ahí los porcentajes de ausencia de figuras humanas, también parece interesante el fomento de "reto" con un 24,6%, "comparación" con un 16,4%

y un 13,11% hace referencia al "origen".

Momento del día: Generalmente aparece la "noche" con un 24,52% frente a un 13,2% de la "noche". Pero el 62,26% es la categoría de "impreciso" la que más destaca, por otra parte obvio si lo que más se repite es la ausencia de figuras humanas y el potenciamiento de la imagen de marca.

Escenario: De nuevo esta variable destaca la categoría de "impreciso" con un 53,33%%, con un 18,33% aparecen locales comerciales relacionadas con el consumo de bebida, con un 15% lugares exóticos, 8,53% con la "calle", y un 5% en hogares.

Imagen-texto: en el 76,78% de los anuncios destaca la "imagen" fundamentalemente, en un 14,28% aparecen ambas y un 8,92% predomina la imagen de texto.

Argumento: son los argumentos motivacionales, generalmente hacia el consumo, las que destacan con un 74,2%, frente a los racionales con un 22,58%.

Página: Estos anuncios aparecen ocupando la página de derecha con un 45,45%, la página izquierda con un 22,72%, la contraportada con un 15,15%, y fracciones de ambas páginas con un 9,09%.

5.- CONCLUSIONES

El propósito de este primer trabajo era acercarnos a un nivel de análisis descriptivo, no obstante también hemos avanzado algo en estadística inferencial. En primer lugar destaca la ausencia de figuras humanas en la publicidad que aparece en los medios escritos, lo que lleva relacionado el fomento de la imagen de marca, la ausencia de roles, sin edades reflejadas, así como la dificultad de que ha existido en identificar los escenarios y los momentos del día.

La publicidad en los medios de comunicación, no puede estar tan desarrollada como en el caso de la T.V. o de la radio. También hay que tener en cuenta, quiénes son los destinatarios de este tipo de prensa, generalmente son gente mayor de edad.

Dejando de lado el tabaco como psicólogos sociales, nos parecía de especial interés de qué manera este tipo e anuncios se acercan al patrón de consumo de bebidas en los jóvenes, de lo que la literatura científica está dando tanto frutos. Este patrón, está estrechamente relacionado con las representaciones sociales, y se destaca por las siguientes características:

A.- Reducción de la **edad del inicio** del consumo de bebidas alcohólicas.

B.- Nuevas **motivaciones** para el consumo, es decir, los jóvenes buscan los efectos psicoactivos del alcohol; en otras palabras se prima la búsqueda de la embriaguez como fin y no como consecuencia del consumo.

C.- En cuanto al **tipo de bebida** : es la cerveza seguida de los combinados de bebidas destiladas, especialmente güisqui, ginebra y ron, son las la más solicitadas.

D.- Aumento del consumo de alcohol en días festivos y durante los **fines de semana**, desde el viernes por la tarde hasta el domingo, donde se observa un aumento del número de embriagueces, problemas de desórdenes públicos, aumento de los accidentes, en jóvenes menores de 25 años, de tráfico.

E.- El **contexto físico** donde se realiza este consumo es fundamentalmente fuera de casa, en la calle, en espacios donde se producen las relaciones sociales entre grupos de iguales, lugares de encuentro y diversión (bares, pubs y discotecas).

F.- El **contexto social** donde se produce este tipo de consumo son el de las relaciones sociales entre el grupo de iguales, pues en el ámbito familiar no se da este consumo de bebidas alcohólicas.

G.- Por último teniendo en cuenta el **sexo** parece que los hombres empiezan a consumir antes y en más cantidad pero a medida que la edad aumenta ambos grupos empiezan a acercarse.

Aunque este estudio sólo se ha realizado a nivel descriptivo, se deje entrever ciertas relaciones con este patrón. Cuando aparecen figuras humanas, la edad que más se refleja son los jóvenes (48,38%), no aparece clara cierta relación entre la motivación para el consumo de los jóvenes con el que aquí se oferta; el tipo de producto más anunciado es el de bebidas destiladas, especialmente el de güisqui y ginebra, que ocupan más de la mitad de todos los anuncios, donde más aparecen la "*recompensa*" de pertenencia a grupo y prestigio social, con jóvenes, e imágenes de grupo y de pareja, y en locales comerciales de consumo.

No es, de cualquier manera, de rigor hacer tales aseveraciones pues el tipo de estudio que aquí nos propnemos, por ahora, no nos lo permite con un cierto rigor científico, por otra parte este tipo de prensa no permite un desarrollo muy largo de cualquier tipo de argumento en su publicidad.

De este trabajo, se dará paso a un estudio inferencial, donde se relacionen las variables entre sí, y del que ya hemos dado ciertos avances.

6.- BIBLIOGRAFÍA

DI GIACOMO, J.P. (1987): "Teoría y método de análisis de las representaciones sociales". en PAEZ Y COLS., *Pensamiento, individuo y sociedad: cognición y representación social.* Madrid; Funadamentos.

DE MORAGAS (1980): *Semiótica y comunicación de masa.* Madrid; Ed. Península.

MOSCOVICI; S. Y HEWSTONE, M. (1983). "Social representations and social explanations from `naive' to the `amateur' scientist". en HEWSTONE, M (eds.) *Attribution Theory. Social and finctional explanations.* Oxford. Basil Blackwell.

PÁEZ; D. Y COL (1987): *Pensamiento, individuo y sociedad: cognición y representación social.* Madrid. Fundamentos.

PÉREZ TORNERO; J. (1982): *Semiótica de la publicidad.* Barcelona; Mitre.

INTERTEXTOS LÍRICOS RENACENTISTAS EN LA NARRATIVA ÚLTIMA DE GARCÍA MÁRQUEZ

ROSA EUGENIA MONTES DONCEL

La cita explícita de determinados versos de Garcilaso en la hasta el momento más reciente novela publicada por García Márquez, *Del amor y otros demonios*[1], nos introduce en el terreno de la intertextualidad[2] al tiempo que invita a plantear el problema siempre vigente de la interpretación del discurso. Por ello no será ociosa, por consabida, la distinción de los varios niveles que integran el mensaje: en primer lugar un Garcilaso histórico, el personaje real y sus avatares, en segundo término su obra, indisolublemente ligada a la personalidad y vivencias del poeta renacentista. Constituye un tercer estadio García Márquez en la condición de autor implícito; el relato novelesco, nuevo eslabón de la cadena, contiene a su vez la ficción garcilasiana, y podemos hablar aún de un último nivel dentro del proceso: el *TÚ destinatario*, receptor de esta compleja estructura a la manera de cajas chinas.

El núcleo argumental de *Del amor y otros demonios* se centra[3] en la breve y desgraciada historia de amor que vive Sierva María de Todos los Ángeles, hija única, adolescente, y se cree que endemoniada, del marqués de Casalduero, con el sacerdote español encargado de exorcizarla, Cayetano Delaura, quien estaba *convencido de que su padre era descendiente directo de Garcilaso de la Vega* (p. 118). Desarrollada en el marco lujurioso y cromático de una indeterminada ciudad caribeña dieciochesca, esta relación amorosa será glosada por los protagonistas con versos del poeta toledano, recurso directamente vinculado a la mencionada teoría de la intertextualidad. Siguiendo la terminología de Genette[4], podemos destacar la convivencia de este fenómeno con el de la hipertextualidad en la novela de García Márquez.

Ahora bien, todo hipertexto cumple una función en la obra en que aparece, y constituye nuestro objetivo intentar desvelar por qué el autor seleccionó determinados hipotextos y no otros[5]. Creemos que la clave hermenéutica puede hallarse en el mecanismo de desautomatización del código petrarquista[6]. García Márquez sitúa en unos contextos literales metáforas arquetípicas sólidamente asentadas en nuestra tradición literaria, y de este modo obtiene un doble rendimiento funcional: los lamentos amorosos siguen actuando inevitablemente, para el lector, en el terreno figurado, pero al mismo tiempo, la ruptura de los cánones potencia la aparición de la ironía, recurso éste omnipresente en la obra del colombiano. Fijémonos en algunas citas y establezcamos el grado de pertinencia de su inclusión en el relato:

Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo (p. 114) es la frase que pronuncia

1. Cito por Barcelona, Mondadori, 1994.

2. V. J. Kristeva, *Sèmèiôtikè*, Paris, Seuil, 1969.

3. Para un resumen más detallado de la novela, v. Lázaro Carreter, *Del amor y otros demonios*, *ABC Cultural*, 128, p. 7.

4. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-14.

5. V. José M.ª Fernández Cardo, «Literatura comparada e intertextualidad», en *Lingüística española actual*, VIII/2, 1986.

6. Cfr. la aplicación del código del amor cortés en otra novela del autor, *El amor en los tiempos del cólera*.

Delaura para aludir a la herida que Sierva María le había producido en el primero de sus encuentros, mordiéndole en la mano. Esta herida no puede por menos que considerarse en la parte metafórica, habida cuenta de la tradición petrarquista y cancioneril, tan fecunda en *heridos de amor*, con la que nos habían puesto en contacto las menciones de Garcilaso. Algunas precisiones sintomáticas encontramos en la novela al respecto (pp. 111-112 y p. 114).

Los desdenes y crueldades de Isabel Freyre, que no hacen sino aumentar la devoción que por ella siente el poeta, tienen su parangón en los de la Sierva María (p. 152). No podemos olvidar, por otro lado, que la *herida* que en Garcilaso sólo es espiritual, en García Márquez es espiritual y física, casi masoquista, siguiendo el habitual estilo hiperbólico que el novelista aplica al tratamiento del sexo.

Otras desventuras del amante se plasman asimismo en formulaciones garcilasianas (pp. 164 y 170). La ironía a la que anteriormente habíamos aludido se manifiesta aquí en el valor dilógico que García Márquez confiere a los verbos *perderme* y *acabarme*. Estos términos, que en la tradición clásica actuaban ya con un sentido trasladado (amoroso en algunos contextos, místico incluso en San Juan) respecto a su acepción primera, en la cita de la novela nos remiten también a la privación del honor y al acabamiento temporal, respectivamente. *Perderse* con este significado lo encontramos por lo común en registros mucho menos líricos y desde luego nada platónicos.

Mención especial merece la cita del celebérrimo primer verso del soneto X, escogido por García Márquez para ilustrar el instante en que Sierva María conoce la existencia de Garcilaso y nace en ella el interés por su supuesto descendiente (p. 162). Este pasaje (aparte del sarcasmo contenido en la pregunta de Sierva María) cumple la función de reforzar el paralelismo entre las dos historias, pero desde la perspectiva intertextual recordemos, como señala Mª Rosa Lida[7], que el verso contiene una glosa de Virgilio, *dulces exuviae*, esto es, lo que en García Márquez es intertexto de Garcilaso fue tomado a su vez por éste del poeta latino, del mismo modo en que una triple relación constituye la clave del problema temporal y metaliterario en *Del amor y otros demonios*: la acción de la novela, el que llamaríamos en puridad *tiempo narrativo*, se sitúa hace doscientos años (siglo XVIII) respecto al *tiempo de la escritura*, protagonizada por un personaje, Cayetano Delaura, trasunto de Garcilaso de la Vega, doscientos años anterior (siglo XVI), pero vista desde la actualidad (siglo XX) por un periodista que a su vez es un alter-ego de García Márquez. Esta concepción del tiempo circular, muy representativa del *modus scribendi* del colombiano, supone la inexistencia de cortes tajantes entre el presente y el pasado más remoto.

Asimismo, exactamente en tres veces supera Cayetano a Sierva María en edad (36 años frente a 12), como si los dos primeros tercios de su vida, anteriores a la presencia de su amada en el mundo, no hubiesen tenido un carácter físico y tangible; recordemos la existencia, más cognoscitiva y libresca que real, que Delaura había llevado siempre, *su dignidad de lector* (pp. 97, 98, 101, 102 y 103).

7. *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Londres, Támesis Books, 1974, pp. 43-44.

Pero la realidad puede nacer motivada por la ficción[8], no hay entre ellas límites precisos, como no los hay entre los espacios temporales. De la ficción Garcilaso (en un tiempo real) que anida en la mente de Delaura junto con otros entes librescos (el inacabado Amadís de Gaula), surgirá el amor entre Cayetano y Sierva María (p. 107 y p. 115), amor imposible, como el del toledano, y como éste, no consumado (p. 166) y abocado a la muerte (p. 115 y p. 165). Observemos que todos los lugares comunes del amador de Elisa cobran un significado estricto: Cayetano, por causa de Sierva María, va literalmente a morir. Los versos se tiñen de un sutil efecto irónico[9] que tiene la virtud de hacernos cómplices, y por tanto de implicar a ese último estadio en la recepción del proceso estético, que es el *TÚ destinatario*[10]. Con esta técnica, al tiempo que el autor se aproxima a nosotros, se distancia de sus criaturas, las cuales, si no imágenes deformadas y paródicas de sus modelos, sí aparecen como encarnaciones *demasiado humanizadas* del ideal de amor platónico. No deja de resultar paradójico que García Márquez conserve el componente de castidad en unos amantes endemoniados, que han dormido juntos noche tras noche. Es sintomática la elección del verbo *pervirtiendo*, con toda su carga semántica negativa y envilecedora, para definir la operación que estos personajes llevan a cabo con los sonetos de Garcilaso (p. 164).

Podemos con todo ello colegir que no hay nada de arbitrario en la elección del intertexto y que nos hallamos ante un interesante ejemplo de la recepción de la literatura barroca en la novela más actual. Cabría plantear el tema del hibridismo cultural de García Márquez y la forma en que un escritor americano asume la cultura europea.

8. Para el concepto performativo de la literatura en García Márquez v. su aplicación, por ejemplo, en *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1967, pp. 347-348, y su formulación teórica en algunos pasajes de su obra periodística (*Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 211).

9. Recuérdese la simbología sexual del término *espada* en la tradición literaria.

10. V. Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 153-179.

ACTUALIZACIÓN DE LA PRECEPTIVA DECIMONÓNICA: LA PROPUESTA DE FÉLIX SÁNCHEZ CASADO

ISABEL MORALES SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Los manuales de Preceptiva responden a una intención didáctica dirigida, fundamentalmente, a la enseñanza de los principios básicos de dos disciplinas que marcaron los estudios humanísticos en un amplio período de nuestra historia: nos referimos a la Retórica y la Poética.

Aunque este tipo de tratados coinciden, de forma general, en cuanto a la delimitación de sus contenidos, la actividad preceptista no se entendió siempre de la misma forma. En ella repercutieron de forma significativa las corrientes estéticas, filosóficas y literarias que circularon por nuestro país a lo largo del siglo XIX[1]. Además de esta circunstancia, confluyen en la preceptiva otros factores relativos a su orientación como vehículo primordial de la educación. Por ello, numerosos autores extendieron su reflexión hacia el análisis de los principios que debían regir este tipo de manuales. En este sentido, manifestaron su preocupación por aquellos textos elaborados a partir de criterios ya superados por la propia realidad literaria.

La enorme difusión experimentada por las obras de Blair y Batteux a través de las traducciones españolas[2] sistematizó, en cierta medida, los principios expuestos en los tratados españoles[3]. Sin embargo, un análisis detallado de la ingente producción preceptista de este período permite constatar numerosos intentos por superar esta tendencia, estableciendo nuevos puntos de vista que defienden un nuevo planteamiento de la materia, encaminado a la renovación de las fuentes teóricas. Este espíritu innovador se acentúa sobre todo en los manuales publicados o reeditados en la segunda mitad del siglo.

Los *Elementos de Retórica y Poética* aparecieron por primera vez en 1881 alcanzando con posterioridad múltiples ediciones que se prolongaron hasta bien entrado el siglo XX (Hernández Guerrero y García Tejera, 1994: 163).

Mediante un extenso plan de trabajo, Félix Sánchez Casado plantea su obra como una nueva propuesta dirigida a reformar los presupuestos básicos de la preceptiva. En este sentido, el autor considera imprescindible dar cabida en ella a los problemas con los que se enfrenta esta disciplina, argumentando para ello su importante repercusión en el ámbito educativo así como la necesidad de adecuarla a otras necesidades que

1. Hernández Guerrero (1988: 537-544) y García Tejera (1988: 449-457) identifican en dos trabajos complementarios, las líneas de pensamiento presentes en la Preceptiva española del siglo XIX, entre las que mencionan el sensismo, el sentimentalismo, el espiritualismo ecléctico o el tradicionalismo.

2. Nos referimos a las traducciones de García de Arrieta *Curso razonado de bellas letras y Bellas Artes* de Batteux (Madrid, Impr. de Sancha, t. III: 1798; t. V: 1801) y José Luis Munárriz *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras por Hugo Blair* (Madrid, Impr. de Cámara, 3ª edic. 1816).

3. Como indicamos en la nota 1 de esta comunicación, los textos preceptistas se vieron influidos por numerosas corrientes. Sin embargo, en algunos de ellos persistió la línea clasicista marcada en el siglo XVIII por las Traducciones de Boileau, Blair y Batteux. Las ideas de estos teóricos se difundieron también durante el XIX y esta continuidad es, precisamente, la que rechaza Sánchez Casado.

marcan este período.

A partir de este razonamiento, pretendemos analizar las líneas primordiales que guían la composición de este tratado. En primer lugar, llamaremos la atención sobre el prólogo a la undécima edición[4], donde el autor establece los principios que fundamentan su trabajo. Posteriormente, señalaremos aquellos contenidos que, según Sánchez Casado, fueron hasta el momento poco o nada atendidos y que el autor considera imprescindibles y útiles. Todos estos factores nos permitirán valorar la capacidad actualizadora de este tratado.

Contrario a que la preceptiva se reduzca a la copia servil de otros manuales -extranjeros o españoles- a los que acusa incluso de desfigurar los contenidos de algunos autores clásicos, el autor manifiesta su malestar por las críticas adversas que desencadenó la publicación de esta obra. Su intención -tal como indica en el prólogo- no es la de crear un texto más que se limite a recoger los principios de la literatura expuestos por Blair y Batteux, sino un ensayo objetivo que coordine los fundamentos del arte literario con la realidad del momento. Es necesario subrayar el tono irónico con el que plantea este asunto, muestra inequívoca del profundo sentido crítico con el que el autor confecciona su obra:

> "Por habernos salido (en las ediciones anteriores de esta obra) de los moldes en que se hallan encerrados los textos de esta asignatura en España, siguiendo unos al traductor de Blair, otros al de Batteux, no pocos a Blair y Batteux y otros, por variar a Batteux y Blair, ha sido calificado nuestro trabajo por la crítica superficial como un arreglo del francés, cuando uno de los caracteres más distintivos de nuestras tareas didácticas consiste en ser misogalas. Hemos utilizado en verdad, trabajos extranjeros (...) pero es muy escaso el contingente de escritores franceses, contentos, por lo común con explotar a nuestro Quintiliano, si buen mutilándose y desfigurándose grandemente".

A partir de aquí Sánchez Casado propone una serie de fuentes que juzga más acordes con su tiempo, entre las que recoge estudios críticos de indudable importancia para los estudios literarios:

> "Mas a fin de dar al libro un carácter más y más español, hemos dedicado largas vigilias al estudio de nuestra poesía popular, a nuestros clásicos antiguos y modernos, a los trabajos hechos sobre ellos por los críticos más autorizados, a los discursos de recepción en la Academia Española, de sobresaliente mérito muchos de ellos y, sobre todo, a los siete volúmenes de la Historia de las ideas estéticas en España, donde el príncipe de nuestros críticos ha reunido las joyas de esta parte de la literatura, antes desconocidas o no debidamente apreciadas".

Tras concluir estas indicaciones generales, pasa al análisis de los contenidos. Uno de los problemas más acuciantes es el tratamiento de los géneros literarios. Recordemos cómo Fernández González advierte, en su estudio sobre la crítica en España, la notable disociación entre las obras teóricas y creativas de nuestros eruditos:

> "Oportuno parece notar, sin embargo, la frecuente contradicción que incurrian en este tiempo la generalidad de los autores entre la doctrina que preconizaban y la practicada

4. Edición que manejamos en nuestro trabajo y que puede fecharse alrededor de 1883, año en el que se publica la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo, mencionada en el prólogo de dicha obra.

en sus escritos" *(Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*, 1867: 67).

Pero lo que para Sánchez Casado resulta imperdonable no es esta doble actividad sino la excesiva atención prestada por los preceptistas a la epopeya, mientras que el género epistolar, queda totalmente desatendido:

"Se extienden (los preceptistas) a su placer en el estudio de la epopeya, que pocos alumnos han de componer (...) y en cambio al hablar de las cartas (...) se contentan con la definición y unas cuantas reglas, poniendo por modelos las de nuestros clásicos escritores, sin tener en cuenta que, (...) ni ahora se escribe como ellos, ni tampoco el trato social de aquellos tiempos se acomoda a las exigencias de nuestra época".

Para ejemplificar su propuesta, los *Elementos de Retórica y Poética* no sólo ofrecen un amplio apartado dedicado a este tipo de composiciones, sino que acoge en su estructuración otras publicaciones de especial interés en este siglo: los periódicos.

Efectivamente, no resulta muy común hallar en estos textos tantas líneas destinadas a describir el alcance e importancia de este medio, aunque hemos de advertir que su caracterización resulta todavía muy particular:

"Su último y elevado fin ha de cifrarse en instruir, ilustrar, moralizar y deleitar..." (11ª edic.: 241).

y no queda exento de algunos prejuicios:

"Entre libro y periódico existen notables diferencias. Se escribe el libro tranquilamente, en el silencio material e intelectual (...) en cambio, el periódico se produce generalmente de un modo febril, en medio de la diaria agitación de la vida (...). Va dirigido el libro, por lo común, a personas amantes de un profundo estudio; y, a su vez, el periódico sirve además, para alimentar la insaciable curiosidad de personas frívolas y superficiales". (11ª edic.: 241).

Como último dato, hemos de apuntar para terminar este breve acercamiento el especial trato que adquiere uno de los géneros más significativos de este período: la novela (11ª edic.: 212-230). A pesar de que por lo general su presencia en la preceptiva decimonónica es importante, su análisis y clasificación planteó numerosos problemas. De hecho, es notable la disparidad de criterios utilizados para su caracterización[5]. Sánchez Casado no es el único que se ocupa de este fenómeno literario, pero queremos destacar el especial interés que manifiesta por él, ya que en sus páginas encontramos un completo acercamiento (definición, elementos constitutivos, génesis y evolución) donde se destaca la calidad del género como "el ramo de la literatura más importante que reconoce la sociedad moderna, desbancando a todos los demás" (11ª edic.: 214).

Estos aspectos permiten apreciar el intento de Sánchez Casado por actualizar el contenido y la intención de su tratado, según las necesidades educativas de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

CARBALLO PICAZO, A. "Los estudios de preceptiva y métrica españolas en los

5. El tratamiento de la novela y, más ampliamente, del género narrativo en la Preceptiva decimonónica ha dado lugar a un amplio estudio todavía no publicado.

siglos XIX y XX" *Revista de Literatura VIII*, 1955, pp. 23-56.

GARCÍA TEJERA, M.C. "Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX" *Investigaciones semióticas III* Madrid, UNED, 1988, pp. 449-457.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. "Supuestos epistemológicos de las Retóricas y Poéticas españolas del s. XIX" *Investigaciones semióticas III* Madrid, UNED, 1988, pp. 537-544.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A & GARCÍA TEJERA, M.C. *Historia breve de la Retórica* Madrid, Síntesis, 1989.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F. *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días* Madrid, RAE, 1867.

SÁNCHEZ CASADO, F. *Elementos de Retórica y Poética* 11ª edic. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.

FOUCAULT, HABERMAS Y EL PROBLEMA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA

JOSÉ LUIS MORENO PESTAÑA
UNIVERSIDAD DE JAÉN

Thomas McCarthy ha insistido en que el proceso de confluencia entre Foucault y la última generación de la Teoría Crítica se encuentra obstaculizado por la insistencia del pensador francés en no distinguir entre acción comunicativa y acción estratégica, entre relaciones comunicativas y relaciones de poder.

¿COMUNICACIÓN SIN PODER?

Se puede encontrar en la obra de Foucault distinciones entre ambas: aunque las relaciones de comunicación produzcan efectos de gobierno, estos sólo constituyen un aspecto de éstas que no debe subsumirlas en una amalgama inadecuada. Utilizando un registro austiniano, podríamos decir que la comunicación siempre induce efectos perlocucionarios. Habermas en su recepción de la teoría de los actos de habla, criticó a Austin por no situar en un plano diferente los actos donde se persiguen fines ilocucionarios y aquellas interacciones en que se provocan efectos perlocucionarios, desconociendo la especificidad de la comunicación orientada al entendimiento. La posición del filósofo analítico a la luz de esta crítica aparece notablemente cercana a la de Foucault: los flujos de interacción humana llevan acuñado un sentido no administrable por el sujeto. No debemos pues extrañarnos que desde posiciones cómplices con Foucault, se halla reprochado a Habermas defender una concepción intelectualista del lenguaje inasumible desde las posiciones del autor francés.

La pragmática universal habermasiana pretende reconstruir las estructuras generales que aparecen en toda actuación lingüística. Si la empresa de Habermas resultase exitosa, descubriría los presupuestos que inevitablemente reproduce el individuo al comunicarse con sentido. Tal razón lingüísticamente transformada nos dejaría sin escapatoria: siempre se estaría en su interior, pese a que pretendamos hacer sobre ella un discurso crítico. El arma de la autocontradicción performativa, será el cepo con que la reilustración alemana pretende atrapar a los presuntos culpables de una **crítica total a la razón**.

Derrida supo ver bien esto cuando escribía que el orden de la razón es un absoluto del cual nos es imposible escapar para dar voz a su **otro**: lo que pretendemos discurso de la alteridad, es en tanto **discurso**, reproducción de las estructuras racionales de las que se pretende escapar. La razón se reproduce en cada acto que la impugna. Con aplastante pero pérfida sensatez el filósofo francés escribió que nos encontramos siempre en el "interior de la razón desde el momento en que ésta se profiere, la revolución contra la razón siempre posee la extensión limitada de lo que se designa como una agitación precisamente en el lenguaje del ministerio del interior".

La estrategia de Derrida consistiría , según Descombes, en formular en el lenguaje de la razón temas que hagan visibles los límites de ésta, desublimando sus pretensiones universalistas y ahistóricas. La conversación de Derrida con ese **maitre** omniabarcante que es la razón, ejecutaría actos de habla ilocutivos con el secreto designio de producir efectos perlocucionarios dislocadores: para los éticos discursivos muestra indudable de comportamiento estratégico parasitario del originario uso del lenguaje. Sin embargo

eso sería admitir discutible campo de juego trazado por Habermas y al que se ingresa con dos discutibles presupuestos: la esencia del lenguaje es el entendimiento, y las formas de vida desde las cuales cobran inteligibilidad nuestros juegos lingüísticos incorporan a estos semejante telós.

LENGUAJE E HISTORIA.

La concepción de todo contexto cultural como un proceso de exclusión, y no de superación dialéctica de otros contextos posibles está presente en toda la obra de Foucault. Habermas sabe que considerar que existen en nuestras prácticas lingüísticas presupuestos universales supone probar que en ellas se actualizan potenciales ínsitos en los mundos fácticos de vida. Estos pasarían a ser considerados encarnaciones de una forma superior de racionalidad. Las ciencias reconstructivas podrían entonces encontrar el conocimiento preteórico que se encuentra a la base de sistemas normativos cotidianos autosuficientes : Apel ha visto bién que tal posición convierte a Habermas en apologista de la eticidad concreta de los mundos de vida occidentales, cuyo devenir cotidiano a su entender dista mucho de garantizar la universalidad exigible por una moral posconvencional.

Así es: Habermas con su reconstrucción del materialismo histórico pretende explicar como en las sociedades conocen , no sólo procesos de aprendizaje técnicos, sino también procesos de aprendizaje moral en el ámbito de lo que el marxismo denomina relaciones de producción, y que son condición de posibilidad del desarrollo de las fuerzas productivas. Realiza así una ofrenda a uno de los postulados más cuestionados del gran pensador de Tréveris: la idea de que puede discernirse un desarrollo teleológico en dirección progresiva en el ámbito de la historia.

Tales procesos de aprendizaje colectivos cortados según el modelo de la psicología cognitiva, quedan depositados en la tradición del mundo de la vida. Los movimientos innovadores pueden recurrir a tales potenciales de racionalidad excedente, para sustituir las formas de integración social que desaprovechan semejante capital.

Foucault no comparte tales criterios para medir el progreso histórico en el equipamiento apriorístico, cuyas regularidades arqueológicas estudia en su proceso de formación la genealogía: tal es la razón del desacuerdo fastidiosamente constatado por McCarthy. La delimitación genealógica de los supuestos históricos sobre que fundamentan nuestras practicas sociales hegemónicas, somete a estos a una operación inversa a la realizada por la pragmática universal habermasiana. El frankfurtiano persigue en nuestros implícitos los criterios normativos que regulan nuestros juicios. Tales presupuestos se generaron históricamente, pero ello no es óbice para que en una reconstrucción lógica del proceso histórico, puedan discernirse jerarquías de racionalidad que, de hecho, impugnan nuestra dinámica societaria fáctica. Para Foucault demostrar la profunda historicidad de lo que admitimos como constantes antropológicas, sirve para entregarnoslas como un constructo transformable. Al modo en que Derrida intentaba sorprender a la Razón con preguntas que le hagan mostrar sus límites, los trabajos históricos de Foucault persiguen conmover las certidumbres detrás de las que se acoraza nuestro presente. Tanto Habermas como Foucault comparten una actividad teórica guiada por intenciones practicas. Habermas, more marxista, pretende extraer la sociedad futura del diferencial existente entre la situación empírica de nuestro presente y la derivable de una utilización consciente de sus potencialidades

de racionalidad excedente. Foucault, sin embargo, quiere conmover nuestras certidumbres evidenciando el origen azaroso y disparatado de lo que tenemos por más excelso. Establecer la filiación genealógica de nuestro presente, no implica que debamos abandonarlo al comprobar que es el resultado de la estabilización del triunfo de los vencedores, pero sí abrir nuevos espacios de reflexión mediante la destrucción del corsé con que nos ajusta el discurso legitimista. Así, la función de la contrahistoria foucaultiana es recuperar tras el discurso de la paz y el derecho igual el recuerdo de la violencia instituyente y de la derrota: "Tras de la fugacidad de la historia lo que se nos impone es reencontrar la sangre seca de los códigos y no lo absoluto del derecho". Recuerda lo que Marx hizo respecto de la acumulación primitiva demostrando que la incorporacion por parte de un grupo social del **trabajo muerto**, que le permite instaurar reglas de juego donde su victoria continua está garantizada , tiene su origen en la violencia. Lo que le separa del autor del **Manifiesto comunista** es la incorporación que éste hace de teleologismo progresista en su pensamiento, vía aceptación del criterio hegeliano de necesidad histórica.

Esa contrahistoria desarrollada por Foucault y en la que pretende activar lo desprestigiado por la derrota, tiene un origen manifiesto en aquella tradición judía "(. . .) que en lugar de narrar la gloria sin ofuscaciones y sin eclipses del soberano, se dedican a relatar las desventuras de los antepasados, los exilios y la servidumbres". Un discurso histórico que lejos de utilizar la memoria para afirmar la presencia espléndida del poder, a costa del olvido de los derrotados, tiene en el recuerdo de la injusticia sobre la que se elevó el vencedor la condición de posibilidad de irrupción de una verdad olvidada: "estos reyes injustos y parciales tratan de hacerse valer como soberanos de todos; quieren que se hable de sus victorias, pero no quieren que se sepa que a sus victorias corresponde la derrota de otros: nuestra derrota". La tarea es pasarle a la historia el cepillo a contrapelo(Benjamin), no recoger de ella la dignidad ampliada de la razón.

Aunque el proyecto de recuperar el discurso de los vencidos es difícil. Este no puede encontrarse, prístino e indómito, tras los adoquines con que el vencedor urbaniza el territorio conquistado: la derrota siempre se acompaña de procesos integrales de colonización. Mientras para Habermas nuestra pertenencia común a un mundo de vida tornaba posible la crítica normativamente fundada, Foucault estima que ahí reside la dificultad: la impugnación del presente ha de hacerse desde materiales que llevan acuñada una dirección; aquella que resolvió en su favor la guerra instituyente del orden.

La apertura a la exterioridad de lo que somos exige escapar de esa razón tautológica que lo mismo en el campo de la ciencia que de la moral sólo es capaz de encontrar aquello que ya había puesto (Levinas). La diferencia sobre la acción comunicativa acaba remitiendo entonces a una diferente concepción de la historia y a un diverso camino para encontrar las fuentes donde se fortalece el pensamiento crítico: los supuestos que implícitamente compartimos de nuestro presente y que traicionamos en nuestra configuración efectiva de éste, o el recuerdo de que nuestro mundo se edifica sobre una exclusión que ha coagulado nuestra identidad en procesos de dominación que funcionan como matriz generadora de nuestra sustancia ética.

LA POÉTICA DE STEPHEN DOBYNS EN *THE POET AS REFUGEE* Y *COMMUNICATION*

ROSA MORILLAS SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

En los inicios de la carrera literaria de Stephen Dobyns encontramos un breve artículo escrito por el poeta: "The Poet as Refugee." Partiendo de la crítica al grupo de poetas "Les Jes Plain Folks School of Poetry" expone Dobyns su propia teoría poética. Clasifica los poemas de estos escritores en dos tipos: "Remark Poems" y "What If Poems", y piensa que se tratan de puros caprichos de sus creadores.

Los "Remark Poems" consisten en meros comentarios del escritor -por medio de la voz poética- sobre acciones cotidianas, tales como relaciones familiares o sociales, o actos vitales elementales como desayunar o hacer la compra. Dobyns opinia que estos poemas están hechos para el mero lucimiento del poeta, en el sentido de que el lector percibe un elevado grado de inteligencia y sensibilidad por parte del escritor. La clave de su éxito radica en el lenguaje empleado, que en ningún momento escapa a la lógica humana, produciendo así una sensación de credibilidad y sensatez, que nos hace ver los poemas como algo real con lo que uno puede identificarse fácilmente, y que suscita interés por parte del lector. En su artículo, Dobyns expone la teoría de que este tipo de poemas son como una forma de periodismo, pues de alguna manera hacen que el lector mire hacia sí mismo y analice su propia vida: "Sensitive, introspective... Remark Poems are basically a form of journalism." (pág. 62).

Por otra parte, los "What If Poems", explica Dobyns, son poemas en los que el poeta aventura una hipótesis del tipo: "qué pasaría si tal cosa ocurriera", generalmente una hipótesis descabellada, ya que se parte de una premisa imposible, o como apunta Dobyns, "surrealista", como por ejemplo: "What if animals could talk? What if poems fell out of the sky? What if elm trees turned into dark-eyed lovers?" (pág. 62). En nuestra opinión, lo que ocurre con estos poemas es que en lugar de usar determinadas figuras retóricas, el poeta las plantea a modo de hipótesis. Así, como hemos visto en los ejemplos anteriores, las hipótesis corresponderían a figuras retóricas del tipo prosopopeya (en el primer ejemplo cuando se pone voz a los animales), o personificación y metáfora.

Aunque la llamada "Remark Poetry" no sea un fenómeno nuevo, a partir de los años cincuenta prolifera hasta el punto de que a mediados de los años setenta casi se constituye en escuela. Para Dobyns la razón se debe a que los cursos de escritura creativa (sin desmerecerlos en absoluto, pues él mismo imparte esta enseñanza en Syracuse University, Nueva York) han aumentado considerablemente, y esto puede dar a los nuevos escritores cierta "competencia técnica." Esta poesía "aparentemente" buena es para Dobyns decorativa e intranscendente: "left with a final feeling of "so what?" (pág. 62).

A nuestro modo de ver, la censura de Dobyns hacia este tipo de poesía se debe a su carencia de emociones y, por tanto, de sentimientos. Para él la buena poesía ("Non-

Remark Poetry") ha de estar escrita desde una postura de "aparente insatisfacción o descontento." Mediante esta insatisfacción el escritor hace que se produzca un cambio en su vida y en su naturaleza para alcanzar un estado más idóneo y, por tanto, más satisfactorio. De este descontento pueden surgir poemas que expresen sentimientos fuertes, como amor, ira, dolor, tristeza, indignación, etc, ya que el descontento produce una ruptura en la vida del escritor, y éste será el detonante para escribir un buen poema. Aunque, por supuesto, el poema no debe reflejar el estado emocional del poeta, ni éste ha de sentirse descontento para ponerse a escribir. Se trata de huir de unas situaciones o de unos lugares para refugiarse en otros. Esta es la idea central del artículo de Dobyns. El deseo de transcender del poeta no es faustiano en su planteamiento, ya que la meta no está demasiado clara en muchas ocasiones: "Often the place being escaped from is a stronger motivation than the place being sought. Basically the poet is a refugee." (pág. 63). Precisamente lo que Dobyns censura del tipo de poesía de "The Jes Plain Folks School of Poetry" es su carácter eminentemente decorativo. Trata de lo existente, y así "se convierte en una celebración de la vulgaridad." La crítica que hace, en este sentido, es bastante dura, y deja traslucir que la considera poco inteligente y burguesa, escrita "safely from positions of content," para lucimiento del escritor, y no de la obra; algo así como una poesía en serie, de hipermercado: "I may admire it as I would admire a well-wrought eunuch, but it does not affect my life." (pág. 65).

Con este artículo Dobyns lanza un "sálvese quién pueda" e intenta dejar claro que no toda la poesía actual obedece al mismo tipo de estímulo y, por tanto, los resultados pueden ser bien distintos. Así, Dobyns salva a ciertos poetas de su generación como Charles Simic -y suponemos que a sí mismo- y de generaciones anteriores, como Robert Bly, Alan Dugan, Jon Anderson, Donald Justice, Mark Strand y James Tate, entre otros; así como a William Carlos Williams, John Berryman y Robert Lowell, a los que ni tendríamos que mencionar, porque podemos darles un especial sentido de "clásicos" o consagrados. Ya en este primer artículo se atisba la poética que Dobyns desarrollará en posteriores producciones. Por ejemplo, ya podemos ver que su mayor interés radica en el hecho de que se produzca una buena comunicación poeta-lector. Es más, calificará a un poema de "malo" si no es capaz de conmover al lector, de afectar su vida de una u otra forma, en definitiva, de comunicar algo. Observamos así una de las ideas fundamentales de su poética recurrente en su producción literaria: que la poesía llegue al lector, que no sea meramente decorativa sino eminentemente comunicativa.

Algunos años más tarde, Dobyns publica un artículo titulado "Communication", en el que el poeta vuelve a tratar un tema de gran importancia para él. Stephen Dobyns basa por completo su idea de la poesía en la comunicación, y en este sentido, el autor es muy explícito: "Sometimes I think communication is all we have -a voice like a silver wire extending through the dark or one chunk of flesh pressing against another chunk of flesh." (pág. 43)

Esta es la forma tajante con la que inicia el autor su artículo, aunque a veces dude de que el hecho de la comunicación sea posible: "Sometimes I don't even think that." El dudar de la posibilidad de la comunicación tiene cierta lógica, en tanto en cuanto

sabemos que es una empresa en la que Stephen Dobyns pone mucho ahínco, y por ello el natural desencanto al pensar que no llegue a alcanzarla. Para el poeta la comunicación es el mejor medio de salir de uno mismo, del aislamiento del yo, algo más que la mera comunicación verbal: "not only a consciously intended verbal exchange of ideas and/or feelings but also an openness to the possibility of that exchange. (...) The air is always full of barking; that's part of the trouble." (pág. 43). Con una acertadísima metáfora, el poeta se lamenta de los impedimentos que aparecen en la comunicación cotidiana, que son los malentendidos fruto de una comunicación fallida. Por esta razón, el poeta considera la obra de arte como la forma de comunicación más elevada. La obra de arte aúna los sentimientos de la gente, y el receptor -el lector en el caso de la poesía- se identifica con lo que esa obra de arte expresa, y se produce así, una comunicación que le vincula con el resto de los seres humanos. Igualmente, el arte, al sacar a la luz sentimientos comunes, muestra también la responsabilidad común de los seres humanos, cómo hemos de vivir: "...a work of art has the potential for being the highest form of communication (...) It can show us that our most private feelings are in fact common feelings. Art is an antidote to madness." (pág. 43). Es precisamente esta creencia lo que hace a Stephen Dobyns escribir poemas. Para él, una poesía meramente decorativa carece de sentido. El poeta tiene una serie de intereses -auditivos, intelectuales y emocionales. Estos intereses a los que alude Stephen Dobyns coinciden, curiosamente, con los diferentes contextos o "actos de reconocimiento" que el poeta distingue para encuadrar sus poemas. (Dobyns, 1984: 210-12), así como unas imágenes que piensa introducir en el poema. Al crear poesía es capaz de conjugar estos elementos bajo el dominio de una idea o sentimiento. Una vez que ocurre esta confluencia de elementos, el boceto del poema viene rápidamente. Lo que tarda más en producirse es el interés general: la necesidad y el deseo de comunicarse. Por esta razón lo formal en la creación poética es siempre más fácil que lo temático.

BIBLIOGRAFÍA

Dobyns, Stephen (1976) "The Poet as Refugee," *Kayak*, 42: 61-66.

Dobyns, Stephen (1984) "Metaphor and the Authenticating Act of Memory," *Tendril Magazine*, 18: 194-216.

Dobyns, Stephen (1985) "Communication," *Singular Voices: American Poetry Today*, (ed.) Stephen Berg, New York: Avon Books: 43-49.

EL DISCURSO PERIODÍSTICO SOBRE EL ROL DOCENTE

TRINIDAD NÚÑEZ
FELICIDAD LOSCERTALES
FELICIDAD MARTÍNEZ-PAIS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1.- INTRODUCCIÓN.

No cabe duda que en los momentos actuales, el profesorado de los países más desarrollados, en cualquier nivel educativo atraviesa por una situación importante y difícil como consecuencia, en gran medida, de los grandes cambios sociales experimentados en las últimas décadas. Es este un hecho puesto de manifiesto tanto en congresos, reuniones científicas o publicaciones (Esteve, 1984, 1987; Amiel-Lebrige, 1980; Abraham, 1993, Ovejero, 1993) como divulgado por los principales medios de comunicación social ("Le Monde", 9 de enero, 1981; "ABC", 26 de abril, 1989; "Diario 16", 18 de septiembre, 1989, El País, 22 de octubre, 1991; El País, 8 de junio, 1993; etc.).

Las investigaciones sobre el papel que ejerce el profesorado (sus funciones, las interacciones que se establecen, etc.) viene constituyendo en los últimos años, una de las grandes áreas de estudio dentro de la Psicología Social. Una especial relevancia tiene también el tema del **desempeño de tareas** dentro de las Organizaciones Educativas.

Son muchos y muy variados los estudios realizados sobre el papel del profesorado en los últimos veinte años. Y el gran eje en el que se han centrado estos estudios ha sido fundamentalmente: - El análisis de las funciones del profesorado (Brembeck, 1976; Sangrador, 1989) y - Las interacciones con los alumnos en el aula (Oese, 1980; Hargreaves, 1972; Georges, 1983; Loscertales y otras, 1993; Backman y Secord, 1971, etc.).

Sin embargo, hemos de considerar la importancia que en la actualidad más reciente adquiere el desempeño de las tareas que las personas llevan a término en las organizaciones; la importancia que adquiere en la actualidad el estudio y el análisis del rol profesional. Y encontramos en autores como Peiró (1991), una invitación al análisis psicosocial de estos aspectos dentro de los estudios sobre la situación actual de la Educación. Pero, a la vez, son un reto que nos mueve a proponer un trabajo sobre la **imagen social del rol docente y su desempeño**.

Hemos estimado interesante, además, hacerlo desde una óptica particular, como es la que nos ofrecen los Medios de Comunicación Social: los suplementos de educación de dos diarios de gran tirada, como son El País y Diario 16. Por tanto, dirigiremos la orientación de nuestro trabajo al estudio de los aspectos y matices del rol docente, que se pueden apreciar en los textos de los Medios de Comunicación de Masas. Esta presencia confirmará nuestra suposición inicial de que el periodismo, que es un sensible termómetro de la realidad cotidiana como de la actualidad noticiable, no permanece indiferente a un tema tan candente en las preocupaciones sociales como es el del profesional de la educación.

En estos momentos, ya no es tan fácil referirse escuetamente a la relación profesor-

alumno; hay que contextualizar esa relación dentro de la comunidad educativa y ésta, a la vez, dentro de la comunidad general. Por tanto, ahora más que nunca, tenemos que centrarnos en una comunicación social como marco y complemento de la comunicación individual (Núñez y otros, 1994).

Las interacciones sociales influye en el acercamiento de las ideas tanto en los grupos de la misma sociedad como en los de sociedades diferentes (Marín, 1992). Desde esa perspectiva y elevándonos a un cierto nivel de filosofía social, el profesor es, en primer lugar, el representante de la sociedad, que le confiere la misión de incorporar a sus nuevos miembros, dándoles la oportunidad de ser ciudadanos de pleno derecho y personas en toda la extensión de la palabra (Loscertales, 1987). Y la sociedad, consciente de ello, delimita con sus expectativas el rol que el docente ha de desempeñar (Peiró y otros, 1991).

Desde el punto de vista psicosocial, se considera que el rol se genera como resultado de las expectativas de los otros ante la conducta que un sujeto desarrollará en función de su posición en la sociedad, destacándose que para la realización o cumplimiento de ese rol existe un cierto control social (Peiró, 1992). Entendemos, por tanto, que el desempeño del rol docente se estructura en una doble vertiente: la del **yo íntimo**, que tiene que ver con la 'persona' y la del **yo profesional**, que se refiere al trabajo y las expectativas sociales. Coordinando ambas dimensiones en una representación unitaria, obtendríamos como un elemento básico en la identidad profesional: al **rol del profesor**. Siguiendo a muchos autores (Marín, 1992, etc.) que consideran que los estímulos a los que estamos sometidos durante nuestra vida de relación social son la causa de las conductas que desplegamos habitualmente y que, a la vez, esas conductas son capaces de modelar el medio social, podemos entender que los medios de comunicación social (y muy específicamente la prensa escrita) podrían ser un vehículo no sólo de información mediante el cual la sociedad se vincula a determinados profesionales, sino que, a la vez, la información canalizada, refleja lo que la comunidad 'espera' de ellos y marca el trabajo de estos profesionales. Podemos añadir, además, que el reflejo que los medios hacen del rol del que se trate, implica un cierto nivel de evaluación, aunque sea leve e informal.

2.- METODOLOGÍA.

Por estos motivos las investigaciones ya realizadas reclaman más estudios que ayuden a profundizar en el análisis detenido de las características del rol docente y de su imagen social. Estudios que utilicen no sólo la perspectiva de las aportaciones que podría hacer la Comunicación Interpersonal, sino las que profundicen en los procesos de Comunicación de los Mass Media. En consecuencia, la metodología que hemos seguido en este trabajo se ha apoyado en la técnica del Análisis de Contenido que se está definiendo como el procedimiento de elección para el estudio de las producciones de los medios de comunicación social.

El medio elegido ha sido la Prensa. Y se ha procedido al estudio de este medio por ser el de mayor difusión de tipo "intelectual" y el que más contenidos conceptuales podía ofrecer. De entre toda la oferta disponible se eligieron dos diarios de gran tirada como son El País y Diario 16 y de ellos se concetró nuestro trabajo en sus Suplementos semanales de Educación que se publicaron, en la época de nuestro estudio los martes

y los jueves respectivamente. Partimos de la definición de Berelson (1952) de análisis de contenido como técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones, para su posterior interpretación.

De entre el abundante acervo de datos que se encuentran en los documentos periodísticcos, los contenidos identificados y estudiados sólo han sido los que tenían de protagonista directo al profesional de la educación. En este trabajo no se han contabilizado las noticias, reportajes etc. que se relacionaban con otras personas (alumnado, padres, etc.) implicadas en los procesos de enseñanza y educación, ni otros sectores de la educación, ni aspectos docentes en los que no se mencionasen a los profesores.

3.- RESULTADOS.

Ofrecemos los resultados en forma de un cuadro que no necesita más comentarios.

DIARIO 16		EL PAIS
1093	Nº DE NOTICIAS	190
28,9 %	NOTICIAS SOBRE ROL DOC.	28,5 %
	(por meses)	
29,0 %	abril	15,0 %
37,5 %	mayo	22.0 %
26,0 %	junio	27,7 %
25,8 %	septiembre	20,8 %
	TIPO DE ENSEÑANZA	
69,5 %	Enseñanza no universitaria	70,0 %
21,7 %	Universidad	30,0 %
8,8 %	Educación de adultos	0,0 %
40,4 %	IMAGEN GRAFICA	19,6 %
11,4 %	Portada	7,5 %
29,0 %	Interiores	12,1 %
	CONTENIDOS	
9,0 %	Demandas/Expectativas	19,4 %
4,0 %	Relaciones con la Administración	13,8 %
3,0 %	Relaciones con el alumnado	11,5 %
6,0 %	Aplicaciones didácticas	5,3 %
5,5 %	Reflexiones didácticas	17,8 %
70,0 %	Intercambio de servicios profes.	22,2 %
3,5 %	Relaciones con la comunidad	10,0 %

El periodo de tiempo estudiado es especialmente significativo para la enseñanza: los meses de abril, mayo, junio y septiembre de 1993. Una vez cuantificadas, con puntuaciones directas, cada una de las noticias relevantes se ha hecho una valoración porcentual de los contenidos y un análisis diferencial entre los datos de ambos suplementos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, A (1993): "La personalidad de los profesores" en JUIDIAS, J y

LOSCERTALES, F: *El rol docente. Un enfoque psicosocial*, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta.

AMIEL-LEBRIGE, F (1980): "Psicopatología de la función docente", en DEBESSE, M y MIALARET, G: *La función docente*, Barcelona, Oikos-Tau.

BACKMAN, CW y P SECORD (1971): *Psicología social y educación*, Buenos Aires, Paidós.

BARDIN, L. (1986): *Análisis de contenido*, Madrid, Akal.

ESTEVE, J.M.(1984): *Profesores en conflicto*, Narcea, Madrid.

ESTEVE, J.M.(1987): *El malestar docente*, Laia, Barcelona.

HARGREAVES, DH (1972): *Interpersonal relations and education*, London, Routledge and Kegan Paul.

LOSCERTALES, F (1987): *La otra forma de ser profesor*, Secret. Publicaciones. Universidad de Sevilla.

LOSCERTALES, F. NUÑEZ, T. y FLECHA, C. (1993): **Modelos sexistas en la vida académica. Un estudio de los comportamiento sexistas no verbales el la EGB**. Investigación financiada por el Instituto de la Mujer.

NUÑEZ, T y otros (1994): "La imagen del profesor ¿roles o estereotipos?" en BLAZQUEZ, CABERO y LOSCERTALES *En Memoria de JM López Arenas. Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación para la Educación.*

OESER, O A (1980): *Maestro, alumno y tarea*, Paidós, Buenos Aires.

OVEJERO, A (1988): *Psicología social de la educación*, Barcelona, Herder.

PEIRO, JM (1983): "Dimensiones psicosociales del comportamiento del individuo en la organización", **Revista de Psicología General y aplicada**, 6, 38, 625-660.

PEIRO, J.M. y otros (1991): *El estrés de enseñar*, Sevilla,Alfar

PEIRO, J.M. (1992): *Estrés laboral*, Madrid, Eudema

SANGRADOR, J. (1989): "Introducción a la Psicología Social" en HUICI, C: *Estructura y procesos del grupo*, Madrid, UNED.

APROXIMACIÓN A LA RETÓRICA BIZANTINA

FRANCISCO JAVIER ORTOLÁ SALAS
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

En Bizancio los límites entre la teoría y la práctica de la retórica se confunden frecuentemente. A la primera pertenecían los manuales de retórica mientras que en la práctica cualquier manifestación escrita de caracter oficial venía determinada por sus leyes y afectaba directa o indirectamente a casi todos los ámbitos de la vida pública. La retórica, en efecto, se constituirá no sólo en una técnica cuyos teóricos en la Antigüedad serán copiados y estudiados por los bizantinos, sino también en un género literario que irradiará sobre todos los demás géneros de la literatura medieval griega, y cuya presencia se puede rastrear en proemios históricos, leyes, arengas, epístolas, tratados, homilías, espejos de príncipes, encomios, monodias, novela etc. Dividir, no obstante, la retórica bizantina en apartados específicos, cuando en realidad se trata de un elemento fundamental en cualquier escrito literario, se justifica precisamente por la importancia de la retórica en sí como punto de referencia en todo el análisis literario. Los numerosos discursos conservados, generalmente de ocasión, son la mayor prueba de su aplicación a obras concretas más allá de los *progymnasmata* o ejercicios de clase y constituyen, de otro lado, una fuente de información histórica de primer orden.

Que la retórica bizantina depende de la retórica clásica es un hecho claro en todas las manifestaciones literarias, dependencia mucho más evidente siempre que los estudios clásicos renacen en Bizancio. Es entonces cuando verificamos que los oradores de la Iglesia adornan sus homilías con citas de la literatura clásica, incluso con alusiones mitológicas. Pero en primer lugar hay que tener en cuenta que la literatura en Bizancio tiene un fuerte carácter eclesiástico y que la teología concentra la mitad de la producción literaria. De este modo, y cuando todavía el Nuevo Testamento no conocía el aticismo, el siglo IV supuso el punto de partida en la creencia de que si el cristianismo pretendía imponerse como religión universal, la filología cristiana debería adoptar una educación idólatra, tan marcada por la retórica, de forma que la enseñaza a través de los sermones habría de hacerse bajo este prototipo[1]. Y si bien este hecho entraba en clara contradicción con la máxima *ou rêtorikos alla alieutikôs,* es decir, no de acuerdo con la retórica, sino al modo de los pescadores, con la austeridad de los apóstoles[2], los padres de la Iglesia se vieron incapaces de mantenerse alejados de la antigüedad clásica y su educación, por lo que la retórica eclesiástica servirá de puente entre la antigua y la bizantina, dándole además la aplicación práctica que le faltaba: el sermón.

Pero no sólo el papel de la Iglesia fue decisivo a la hora de transmitir esta herencia cultural. La pervivencia de la retórica clásica en Bizancio se debe también a que una gran parte de la literatura bizantina estaba destinada a ser leída en voz alta, no sólo

1. Cf. Hunger, H., *Βυζαντινη λογοτεχνια,* Atenas, 1991, p. 129 (tit. orig. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner,* Viena, 1978).

2. Cf. Beck, H. G., *H Βυζαντινη Χιλιετια,* Atenas, 1992, p. 209 (tit. orig. *Des byzantinische Jahrtausend,* Munich, 1978).

discursos y sermones, sino también las cartas e incluso capítulos de historia; estaba, pues, destinada, en palabras de Herbert Hunger[3], "no para el ojo, sino para el oido". Este intenso cultivo de la retórica en Bizancio venía también dado por el florecimiento de sus escuelas, a las que tenía acceso todo aquél que vivía en la capital o cerca de uno de los pocos centros culturales del imperio. Necesaria de uno u otro modo, la retórica fue asignatura de especial relieve en los estudios superiores para todo aquél que quisiera alcanzar algún puesto de importancia, y no son pocos los que recomiendan dedicarse a ella. Esta *Enkyklios Paideusis,* lejos ya de la severa educación cristiana de la enseñanza primaria al profundizar más en la Antigüedad Clásica, contemplaba un repaso por la gramática, la poética, la retórica y la filosofía. Sin embargo, esta educación, tan deseada por quienes confiaban en ver recompensados sus esfuerzos, no aseguraba ganancias materiales, es decir, un puesto seguro como *rêtorodidáskalos,* a juzgar por los testimonios que nos transmiten algunos eruditos quienes, condenados a la pobreza tras haberse consagrado a las letras, se sienten inferiores frente a artesanos y campesinos que se encontraban en una situación económica más desahogada[4].

Durante el imperio bizantino, sin embargo, no se crearon nuevos cánones debido a que siguieron atados a las reglas de la retórica tal y como las configuraron Hermógenes y Aftonio. De este modo, y a lo largo del siglo V, Bizancio se dará al estudio del *corpus* de Hermógenes, de los *progymnasmata* de Aftonio, además de a los principales oradores áticos[5]. Bizancio tendrá, no obstante, como observa P. Lemerle, "un modo propio de expresión"[6]. Hermógenes y Aftonio, en base a cuyos cánones rétoricos, más tarde también a los de Simocates, se aprendían los diferentes géneros del discurso, adquirieron un gran prestigio y fueron transmitidos de generación en generación a través de la educación tradicional en las escuelas[7], por cuyos manuales didácticos que se nos han conservado, podemos verificar que la tradición en las escuelas de retórica se mantiene inmutable desde los tiempos de Roma hasta los últimos años del imperio bizantino[8]. La única diferencia estriba en que al lado de los temas mitológicos e históricos de la antigüedad propuestos como ejercicios, tenemos también ahora temas del mundo cristiano y medieval.

Durante los siglos V y VI, el creciente auge de la oratoria bizantina viene dado por la escuela de Gaza, escuela que se caracterizaba por un estilo pomposo que buscaba exagerar el antiguo asianismo y que todavía practicaba la declamación. Los preceptos que promulgaba esta escuela, y que se pueden rastrear en la casi totalidad de los escritos de Teofilacto Simocates, fueron el prototipo de expresión en la retórica bizantina aunque se observan también a lo largo de su continuidad posturas diferentes. Pero, en general, la retórica en Bizancio no contó con muy buena fortuna, si bien la

3. Hunger, H., *op. cit.,* p. 129.

4. Cf. Hunger, H., *op. cit.,* p. 131.

5. Cf. Kennedy, G.A., *A new history of classical rhetoric,* 1944, p. 271.

6. Lemerle, P., *Ο πρωτος βυζαντινος ουμανισμος,* Atenas, 1985, p. 285 (tit. orig. *Le premier humanisme byzantin,* París, 1971).

7. Nicéforo Blemmydes, *Dihvghsiv merikhv,* cap. I, p.2 23-26 (Heisenberg).

8. Lemerle, P., *op. cit.,* p. 228: "Bizancio conservó y cultivó todos los géneros de la retórica antigua llevándolos al nivel de la aplicación mecánica al que habían llegado durante la época romana".

mayoría de los profesores de la Universidad de Constantinopla y de la escuela del Patriarcado se distinguieron por el cultivo de la misma. No se puede decir que las obras de algunos oradores tengan más valor que meros ejercicios de clase bien escritos. Existen, desde luego, grandes nombres que recuerdan qué punto de desarrollo alcanzó la oratoria en Bizancio. Juan Crisóstomo, cuyo nombre ya lo dice todo, es considerado uno de los más grandes oradores del mundo sólo comparable a Demóstenes y Cicerón. De rotundos argumentos y paradigmática su elocuencia, habla, como nos dice Puech en su libro sobre el santo orador, de Dios con la gravedad de un profeta y de Cristo con la sencillez de un apóstol.

Pero no sólo pensadores, filósofos y filólogos destacaron en el arte de la oratoria. De ésta se ocupan también algunos emperadores, entre ellos Teodoro II Láscaris, admirador de la Antigüedad y gran conocedor de Hermógenes, como él mismo señala en una de sus cartas[9], que estudió al lado de otros dos oradores de esa época, Jorge Akropolitas y Nicéforo Blemmides. Será no obstante la dinastía de los Paleólogos, con la que asistimos a un renacimiento en Bizancio, la que provocará un nuevo interés, ahora con más fuerza, hacia la retórica. En estos últimos años del imperio bizantino, hasta su disolución por los otomanos, la retórica tendrá su mayor representante en el emperador Manuel II Paleólogo, hombre de gran valía intelectual y moral, que no sólo se ocupará de la teología, sino que sus *progymnasmata* no fueron indiferentes a hombres de apreciado talento como Nicéforo Gregorás.

No obstante, habrá que esperar a la figura de Jorge Pletón, más conocido como filósofo, para asistir a un nuevo estilo en la retórica. Las notas que envía al emperador Manuel II y al déspota de Mistrás Teodoro II inaugurarán la retórica política, mientras que su alumno más aventajado, Besarión, cuya fama de orador se debe más a su participación en los concilios de Florencia y Ferrara en favor de la Unión de las Iglesias, sigue en sus discursos los cánones de la retórica tradicional, si bien están llenos de mayor vitalidad y de detalles históricos, algo a lo que no nos tenía acostumbrados la retórica bizantina.

La fiel aplicación en Bizancio de los cánones de la retórica era para los bizantinos señal de un buen conocimiento de la lengua[10], síntoma de una educación superior, aunque por ella llegaran a sacrificar la verdad e incluso su convicción personal. La retórica produjo desde sus comienzos una discusión muy animada entre los que se declaraban a favor de ella y entre los que pretendían que desapareciera de todos los aspectos de la vida cultural. Por un lado, los amantes de la antigua sabiduría griega y seguidores de la retórica, a la que también llamaban sofística, que la equiparan (como es el caso de Psellos y M. Itálico) a la filosofía[11]. Por otro, los que se muestran contrarios a ella, principalmente hombres de iglesia. Es el caso de Taciano[12], quien

9. Teodoro II Láscaris, *Επιστολη* CXLI, p. 199, 20-29 (Boissonade).

10. Cf. Basilikopulu - Ioannidu, A., *Η αναγεννησις των γραμματων κατα των ΙΒ αιωνα εις το Βυζαντιο και ο Ομηρος*, Atenas, 1971-1972, p. 96.

11. M. Psellos, (*Χρονογραφια* VI, XXXVI-XLIII, p. 135-138, Renauld). M. Italico (*Lettres et discours* 3-33, p. 140, Gautier).

12. Taciano, *Orat.*, PG, 6, 805. Cf. Kukulés, F., *Βυζαντινων Βιος και Πολιτισμος*, A', Atenas, 1955, p. 123.

sostiene que la retórica fue inventada en honor a la injusticia y a la calumnia, pues presenta un hecho unas veces como justo y otras como no bueno, aunque él mismo se prodigó en defender su postura con sermones cargados de recursos retóricos. Basilio el Grande[13] piensa que ésta tiene por objeto la mentira y que es escuela de vanidad, pues se empuja a los niños al estudio de lo que es falsamente posible, mientras que para Gregorio de Nisa, su hermano, la retórica deja inmóvil la voluntad y, en consecuencia, impide al hombre situarse a favor del bien. También el escritor de la Vida de Teodoro Estudita[14] nos habla de las mentiras de la retórica, y por su parte, Ignacio, escritor de una vida de Nicéforo, arzobispo de Constantinopla, cuya proverbial elocuencia estuvo al servicio de la defensa de la doctrina católica, se refiere a la retórica como chismosa y charlatana. Para Nicéforo Basilakes es ladrona de palabras[15], e incluso el mismo Crisóstomo[16] recomienda a los padres que no se empeñen en hacer de sus hijos oradores. Pero lo más excepcional es que estas observaciones tan poco favorables a la retórica las encontramos normalmente expuestas de acuerdo con todos los cánones del encomio clásico y que se sirven de todos los recursos de su arte para desaconsejarla.

Por todo ello, los bizantinos, ya para declarase a favor o en contra, se entregaron a la retórica con gran dedicación. La amaban con una pasión desmesurada, una pasión ajena a nosotros, que tanto estimamos la concisión y gustamos de llamar a las cosas por su nombre, algo sin duda, poco elegante en Bizancio. Ellos tendían, por naturaleza, a la prolijidad y al verbalismo; nosotros, sin embargo, siempre llevados por la impaciencia, ya no tenemos tiempo para retóricas

13. Cf. Kukulés, F., *op. cit.*, p. 123.

14. "Βιος του οσιου θεοφορου πατρος ημων Θεοδωρο Στουδιτου", *PG* 99, 117.

15. Cf. Kukulés, F., *op. cit.*, p. 123.

16. *PG* 62, 152.

LA IMAGEN EN LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA: METÁFORA Y METONIMIA DE LA IMAGEN

PALOMA ORTS POVEDA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

LA IMAGEN COMO COMUNICACIÓN.

La IMAGEN es un canal muy utilizado para llevar la expresión de unos a otros y devolver, a su vez, a las fuentes, la respuesta adecuada.

El aspecto comunicativo de la IMAGEN la convierte en el canal más adecuado para una fuente (persona o grupo de personas), que se dirige a unos receptores (grupo social) con un determinado marco de normas, valores, etc, que cada cultura va a acreditar moralmente de forma efectiva.

En la actualidad, este proceso de expresión está altamente interiorizado, produciendo un efecto en los otros, y recogiendo éste a su vez, de tal manera que todo el proceso genere una actividad expresiva.

La IMAGEN se presenta en un gran número de actividades de los seres sociales en la vida cotidiana, como componente fundamental del actor en el camino de conseguir una acción efectiva, en función de un yo construido en lo social.

Así, dentro de la actualmente llamada sociedad de consumo y de la comunicación, añadiríamos, la IMAGEN es un componente analítico altamente competente, ya que es una señal rápida, con alto contenido de comunicación, conocida y usada por personas, grupos e instituciones, en todas las formas de expresión, tanto privadas como públicas.

LA IMAGEN COMO SÍMBOLO

Dentro de esta vía de análisis tenemos los signos, que son partículas significantes de la IMAGEN.

Los signos por su contenido semántico, y dentro del sentido que generan, los voy a considerar como metonímicos y metafóricos. Por un lado como metonímicos ayudan a dar a la IMAGEN un carácter identificativo singular. Llevar chapas con distintos colores, accesorios, incluso marcas acreditan una determinada IMAGEN, la apoya y la singulariza. Son muy importantes para dar un toque de diferenciación en la establecida oferta de IMAGEN. De esta forma se explica el todo por una parte, como los imperdibles de los punkies, o el "tupé engominado" de los rockeros. Por otro lado, se presentan como una metáfora de la IMAGEN; por ejemplo los tatuajes. El hecho en sí de presentar un tatuaje tiene un alto contenido metafórico, y en algunos grupos sirve de identificación; elegir un tatuaje u otro está en función de un criterio particular del que lo elige con una intención de diferenciación, y conlleva un alto contenido poético. Implica una metáfora del discurso corporal, de tal forma, que subyace una comunicación alegórica, de la intención de presentación o representación.

La IMAGEN es un proceso de la inteligencia humana y no sólo se la puede analizar

como constructo de gestos. Las personas tienen conciencia de sí a través de las reacciones que provocan en los otros, y se ven a sí mismas, como creen que los otros les ven, tienen conciencia de sí como IMAGEN al igual que como de palabra.

La IMAGEN es un símbolo significante que tiene sentido en la interacción, que está significado en el proceso social, que forma parte del pensamiento deliberado de uno mismo, es un acto reflexivo. Los individuos crean su propia IMAGEN porque saben que los otros van a reaccionar ante ella; así mismo, intentan provocar en los otros lo que en ellos despierta esa IMAGEN, esto es lo que les da contenido simbólico a la IMAGEN y, al ser un símbolo, tiene significación.

LA CAPACIDAD EXPLICATIVA DE LA IMAGEN. EL EJEMPLO DE LA MINIFALDA.

La estructuración de criterios significativos producen la característica simbólica de la IMAGEN, al ser asumidos por una determinada significación valorada socio-temporalmente. Esta característica simbólica de la IMAGEN permite entenderla e interpretarla de manera más adecuada. La IMAGEN se presenta para apoyar y emitir definiciones de las personas y de sus acciones. La presentación de una IMAGEN es una acción en sí misma: como ejemplo de esto veamos cómo el uso de una prenda en diferentes décadas va a acreditar su carácter simbólico determinado por cada época y cada construcción social. Vamos a analizar el uso de la minifalda en dos épocas distintas: modernidad y posmodernidad.

La minifalda surge en los años 60, como consecuencia de una revolución que pretende romper con normas sexuales tradicionales, de recato y no provocación. En estos años se alargan los escotes y se suben las faldas, de forma incluso clandestina, pues, las jóvenes de la época llevan dos faldas, una larga y otra más corta debajo, para poder evitar el control de la familia. Se va acortando la falda poco a poco. Se quiere romper con las tradiciones de no enseñar, con las faldas que dejan ver sólo parte de las piernas, así como romper con el uso de las medias.

La minifalda es un símbolo de liberación frente a las anteriores costumbres, y surge como un aspecto de modernidad, de reto frente a lo anterior, surgen las chicas ye-yé que van a los bailes sin las madres y danzan con movimientos totalmente prohibidos anteriormente, todo ello compaginado con notas todavía tradicionales, como el uso de "rebecas", o de bolso, para evitar enseñar totalmente la rodilla.

En España, el uso de la minifalda aparece, incluso, en la letra de una canción "no me gusta que a los toros te pongas la minifalda", donde lo tradicional (los toros) y lo novedoso (la minifalda) se unen y se presenta como una contraposición de lo masculino y lo femenino, el novio que prohíbe a la novia el uso de tal prenda, porque, como dice la copla "quieren ver tu cara y quieren ver tus rodillas", dos partes del cuerpo que a su vez presentan un antagonismo simbólico: la cara, que no es considerada como emergente de provocación, se puede ver, sin embargo la otra parte, las rodillas, no se pueden enseñar.

Sus valores negativos son la frivolidad y la falta de seriedad, y un traje con minifalda no se usaría en recepciones y fiestas donde "lo elegante" es el traje semilargo

que llega hasta la pantorrilla; es el traje de cocktail que las revistas de la época presentan y aconsejan como fundamental para ser elegante en una fiesta. Todo ello hace que las mujeres que usan la minifalda tengan estos criterios más o menos claros y su intencionalidad vaya más allá del gusto o no hacia la minifalda, implica demostrar una diferenciación acreditada como competente por los jóvenes.

Los movimientos progres y hippies de los años 70 van a dar la vuelta a esta forma de ser "ye-yé", ya que es demasiado frívola. Aparecen las "maxis" o faldas largas y los pantalones que dan al cuerpo una característica innovadora pero que rompen la frivolidad, aunque aquí el pantalón ha perdido su provocación y se convierte, más tarde con la llegada del "vaquero", en el símbolo de la mujer intelectual o "progre".

La minifalda vuelve a surgir tras dos décadas después de su aparición con unas dimensiones nuevas, lo que se acredita en el uso de la minifalda ahora es el poder del cuerpo, un cuerpo que se enseña en playas y que está más cotidianeizado, pero al que se remarca con todo tipo de efectos. Así, la nueva minifalda viene acompañada de una idea de estética, incluso se acompaña de medias no por pudor sino por realce, y lo que se introduce no es ya una ruptura sino un criterio de selección, lo espectacular no es el largo de la falda, sino la falda en sí: su material, cómo se adapta al cuerpo, sus colores, etc. Se ha desideologizado, sólo se presenta como un artículo que incluso se hace más valioso por sus materiales y componentes, la minifalda en sí es un valor, adquiriendo precios increíbles.

La minifalda es incluso elegante y casas de modas como Chanel (el largo Chanel es, o era, un largo típico de traje por debajo de la rodilla); la usa en trajes de noche, hasta en costosos modelos. Se impone un poder del cuerpo como seducción frente al cuerpo liberado como revolución social. Esta prenda nos permite contemplar dos normas sociomorales de dos épocas distintas. Es un símbolo en sí mismo y quien lo usa y lo consume lo utiliza en esta línea.

Con el ejemplo anterior quiero contrastar dos épocas y dos formas de explicación que conviven en la actualidad, la modernidad y la posmodernidad, y ver cómo la IMAGEN sirve para entender dos formas de pensamiento, de poder y algunos factores sociopsicológicos de la vida cotidiana.

Con esta ponencia he querido significar el poder argumentativo de la IMAGEN, y por lo tanto, su capacidad expresiva desde una posición retórica. la IMAGEN es uno de los textos mas claros de embellecer para persuadir, convencer y sobre todo para seducir, no en el interés solo productivo dr conquista, sino en el papel no menos rentable de comunicar y expresar bellamente, a veces con intenciones mas allá, es decir, sofisticadas, pero con un interés último y fundamental expresarse en una teoría de si mismo/a facilitadora del bello acto comunicativo.

CUADRO.I. Sinopsis gráfica del análisis de la minifalda.

Modernidad	Posmodernidad
|	|
Minifalda Moderna	Minifalda Posmoderna
|	|
Revolución Sexual	Recuperación de un símbolo
Ideología: liberación.	Ideología: poder del cuerpo
|	|
Valores a favor:	Valores a favor:
-Liberación sexual, provocación.	- Seducción y estética.
Valores en contra:	Valores en contra:
-Frivolidad y falta de seriedad.	-Consumo como poder, desideologización.

RETÓRICA, RELACIONES PÚBLICAS Y DEMOCRACIA

Mª TERESA OTERO ALVARADO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Las relaciones públicas como ejemplo modélico de comunicación persuasiva constituyen en la actualidad una disciplina de vanguardia en los procesos ligados al control de la opinión pública en las sociedades democráticas.

Sin embargo, pese a la aparente y relativa novedad de este planteamiento, ya en la antigüedad aparece vinculado directamente al arte de la retórica, "la obrera de la persuasión", en textos como el *Gorgias* o el *Fedro* de Platón.

La interacción entre retórica, comunicación persuasiva, relaciones públicas, y sistemas democráticos es analizada a la luz de los clásicos y desde la perspectiva de las modernas técnicas de comunicación masivas y no masivas que permiten hoy a los profesionales de las relaciones públicas coordinar el proceso comunicativo entre sus clientes y sus públicos bidireccional y simétricamente.

La utilización de la retórica en la vida pública por activistas, políticos y la misma administración, ha traído consigo el auge de los responsables de la "presencia pública" de personas e instituciones en nuestra sociedad: los profesionales de las relaciones públicas. ¿Son éstos los nuevos sofistas, manipuladores de mentes, o se trata de una compleja y distinta concepción de la comunicación persuasiva como vehículo de consenso democrático?

Cuando Platón hace decir a Sócrates en el *Gorgias* que la retórica es "la obrera de la persuasión"[1] se adelanta en cientos de años a lo que las relaciones públicas de vanguardia están llevando a cabo en las últimas décadas.

Las relaciones públicas se ocupan hoy de la imagen pública de personas o entidades, conduciendo y haciendo destacar al emisor de la comunicación en el tejido socio-económico (visibilidad), promoviendo su forma de estar en él (notoriedad), creando aceptación a su cultura o filosofía (popularidad) y evitando su deterioro en casos de crisis (preservación). En línea con Arceo [2], diríamos que son

> "una filosofía gerencial traducida en una serie de acciones, con el fin de crear o modificar la aceptación de una persona natural o jurídica por sus públicos. La mayoría de tales acciones es comunicación persuasiva de tipo interpersonal, o colectivo masivo y no masivo; y es presentada en general de forma predominantemente informativa."

Desde este punto de partida, podemos afirmar que, si la retórica como comunicación persuasiva era un instrumento de poder en la democracia ateniense, no lo es menos hoy en nuestro sistema democrático. Pero si con esta afirmación pretendemos abrir una línea de reflexión sobre el carácter persuasivo de la comunicación en el ámbito de las relaciones humanas, las palabras de Sócrates sobre

1. PLATON. *Diálogos. Gorgias o de la Retórica.* 32ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pág. 51.

2. ARCEO VACAS, José Luis. Fundamentos para la Teoría y la Técnica de las Relaciones Públicas. Barcelona, ESRP-PPU, 1988.

lo justo e injusto en el arte de persuadir, abren una segunda sobre la ética. Para Platón, si la retórica es un arte unido indisolublemente a la verdad, la oratoria es el arte de conducir a las almas:

> "el que se propone llegar a ser un orador tiene que saber necesariamente cuántas formas tiene el alma" [3].

Gorgias va más lejos jactándose de ser un buen retórico porque su poder está en los discursos: para la sofística, con el **logos** se puede dominar a los hombres si se consigue saber dar el mensaje. No se trata de enseñar la verdad sino de persuadir, y el conocimiento de lo justo y lo injusto es ajeno a la enseñanza y la práctica de la retórica. No existe el componente ético.

Este punto de vista coincide plenamente con la primera fase de la historia de las relaciones públicas descrita por el profesor de la Universidad de Maryland, James E. Grunig[4]. Refleja un modelo de actuación que comenzó a darse el siglo pasado y que aun hoy persiste en determinados gabinetes de comunicación , conocido como de "agente de prensa" o "publicidad", y consistente en la emisión de una información con el objetivo de persuadir desde la manipulación y la propaganda, mintiendo y ocultando intereses, y por supuesto sin investigación previa, ni retroalimentación alguna.

Cuando Gorgias se plantea de qué clase de persuasión hacer uso para dirigirse a los ciudadanos, define dos tipos de retórica: la que produce creencia sin ciencia y la que produce ciencia [5]. La primera no se propone instruir, sino persuadir, es ajena a la verdad y hace creer a la plebe ignorante cualquier cosa. Es una rutina que procura agrado y placer a través de la adulación El orador está desprovisto de moral y al servicio del interés, puede convencer de todo y a todos. La lectura que hace Lledó al respecto coincide plenamente:

> "mientras el arte pretende, de algún modo, ampliar la sensibilidad humana, los mensajes de la publicidad o de artes sometidas a intereses concretos, no tienen otra misión que condicionar los comportamientos en función de una determinada utilización pragmática de los mismos"[6].

La segunda clase de persuasión está inspirada en la verdad. Sócrates admite la retórica que debe ser, no la que es. El buen orador ha de ser instruido, conocedor de la justicia y de la verdad, "trabaja" las almas de los ciudadanos y les dice lo que es más provechoso, les resulte agradable o no. No es grande más que por el bien que puede hacer aconsejando la justicia, y ésta es la norma de su vida. Maquiavelo, opina al respecto :

> "...el pueblo, engañado por una falsa apariencia de bien, desea muchas veces su propia ruina, y si alguien en quien el pueblo no tenga confianza no le persuade, demostrándole que eso es un mal y dónde está el auténtico bien, traerá sobre la república infinitos

3. PLATON. *Obras completas. Fedro o de la Belleza.* 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1993, pág. 879.
4. GRUNIG, J. E. & HUNT, T. *Managing Public Relations.* New York; Holt, Rinehart and Winston; 1984.
5. PLATON. *Diálogos. Gorgias o de la retórica.* 32ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pág. 54.
6. LLEDO, Emilio. *Lenguaje e Historia.* Barcelona, Ariel, 1978, págs. 55-56.

peligros y daños"[7].

Cuando Calicles se refiere a la dicotomía ciudad ideal y real,-el mundo de los filósofos y el de los políticos- para justificar el triunfo del fuerte sobre el débil y por tanto del héroe de la retórica positiva sobre la multitud[8] , nos remite a Bobbio y su reciente argumentación de "la utopía invertida" [9]. Para este autor, la mayor utopía igualitaria de la humanidad, la comunista, se ha convertido en su contrario al primer intento histórico de realizarla.

Platón sabía que la república ideal no estaba destinada a existir en ningún lugar, pero no pudo comprobar, que al pasar del reino de los discursos al de las cosas se convertiría en su opuesto.

Con el paso del tiempo, los modelos de actuación en relaciones públicas van decantándose a favor de la teoría y la técnica, eliminan el engaño y el secretismo , abogan por la transparencia informativa y realizan investigaciones para llegar a conocer "el alma" de los ciudadanos. Siempre siguiendo el esquema de Grunig, ésta segunda etapa, llamada "de información pública", deja paso a su vez a un tercer modelo, "bidireccional y asimétrico", que pretende persuadir científicamente, a través de una investigación seria y con retroacción.

En este punto confluimos con el concepto de retórica preconizado por Platón y que se refiere a la persuasión vinculada a la ética. No se puede ejercer la oratoria para causar una injusticia, pues en ese caso haríamos realidad la frase de Chomsky

"la propaganda es a la democracia lo que la cachiporra al estado totalitario"[10] .

Las relaciones públicas son una realidad que no puede darse separadamente de la democracia. Ambas parten de la adecuación y negociación de intereses diferentes y a menudo contrapuestos.

El ejercicio de la comunicación persuasiva es un exponente ejemplar de la salud democrática de nuestra sociedad, en la que cualquier afirmación puede ser rebatida por quienes no la suscriban. No ocurre así en regímenes totalitarios, donde la sociedad recibe por un sólo canal la información-propaganda emitida por el poder, sea del tipo que sea, sin ninguna posibilidad de defenderse de ella ejerciendo su derecho a discrepar.

Vinculamos esta última reflexión al cuarto modelo de relaciones públicas, "bidireccional simétrico" según Grunig. Asume todas las características del anterior, pero la persuasión se supedita al mutuo entendimiento, de manera que, los cambios afectan al público receptor tanto como a la entidad emisora. La teoría y la práctica de las relaciones públicas en los umbrales del siglo XXI nos remiten más que nunca al ideal preconizado por Sócrates sobre el carácter ético de la retórica: el conocimiento de las almas (investigación) nos conduce al conocimiento de las necesidades y los

7. MAQUIAVELO, Nicolás. *Discursos sobre la primera década de Tito Livio.* Madrid, Alianza, 1987, pág. 154.

8. PLATON. *Diálogos. Gorgias o de la retórica.* 32ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1994, págs. 88 y 89.

9. BOBBIO, Norberto. Derecha e izquierda. *Razones y significados de una distinción política.* Madrid, Taurus, 1995, págs. 169-170.

10. CHOMSKY, Noam y RAMONET, Ignacio. *Cómo nos venden la moto.* Barcelona, Icaria, 1995, pág. 16.

deseos de la ciudadanía, (público receptor) al objeto de que el orador (emisor directo o indirecto) pueda adecuar, no su mensaje, sino su comportamiento a esas necesidades y deseos para hacer un bien (servicio a la comunidad) y no para cometer una injusticia.

Las relaciones públicas del futuro están llamadas a desempeñar un papel fundamental en el desarrollo de la comunicación en las sociedades democráticas.

METONIMIA Y ELIPSIS: ALGUNOS CASOS DE COINCIDENCIAS SEMÁNTICAS Y TERMINOLÓGICAS

MARÍA JESÚS PAREDES DUARTE

Para delimitar los conceptos de metonimia y elipsis de una manera no solamente terminológica sino también semántica, nos vemos en la necesidad de determinar, en primer lugar, a qué fenómenos llamaremos metonímicos frente a otros, sinecdóquicos e incluso metafóricos, a menudo confundidos con ellos.

No vamos a tratar de establecer en ningún caso una clasificación definitoria entre metonimia, sinécdoque y metáfora, en primer lugar, porque este aspecto ha sido ya estudiado en numerosas ocasiones, y, en segundo, porque no constituye el objeto principal del presente trabajo. Únicamente nos ceñiremos a exponer la dificultad de poner límites precisos a estos tres fenómenos debido a "la aparente semejanza, o incluso me atrevería a decir igualdad, de los tres tropos citados" (M. R. García Arance 1979: 9) y a cuestionar "el que su discernimiento entre dentro del campo de la Semántica" (M. R. García Arance 1979:9).

De este modo, tendremos en cuenta dos aspectos iniciales: uno, que incluiría a la sinécdoque en los casos de metonimia con una identificación funcional que responde al rasgo [relación por contigüidad][1], y otro, que descartaría todos los hechos lingüísticos basados en una semejanza real de sus designaciones categorizándolos como procesos metafóricos.

Una vez determinado que hablamos de metonimia, en este caso, como metonimia y sinécdoque y que delimitamos perfectamente este concepto del de metáfora, tendríamos que centrarnos en el otro fenómeno que nos ocupa definir: la elipsis. La definición de elipsis, desde un punto de vista semántico, como "desaparición, en un grupo sintagmático, de algunas de las formas que lo componen, quedando una de ellas como representante de todo el grupo" (P. Carbonero Cano 1979:178) nos lleva hacia una posible clasificación del fenómeno[2], bajo la perspectiva de la función gramatical del elemento omitido, esta clasificación nos será de mucha utilidad a la hora de explicar fenómenos lingüísticos que responden tanto a hechos metonímicos como a casos de elipsis. Así, en un sintagma compuesto por un calificado y un calificativo, cualquiera de los dos puede desaparecer, dejando al otro como representante sintagmático del grupo. Algunos ejemplos en los que desaparece el calificativo son: *descansillo (de escalera)*, *luz (eléctrica)*, *corte (de helado)*, y entre los que desaparece el calificado tenemos: *camembert (queso de Camembert)*, *burdeos (vino de Burdeos)*,

1. La mayoría de los retóricos que han tratado el tema de la metonimia y la sinécdoque aportan criterios diferenciadores de carácter extralingüístico (cfr. P. Fontanier (1977), C. Nyrop (1979), A. Darmesteter (1979), entre otros), sólo M. R. García-Arance (1979), aún planteándose la posibilidad de que la distinción entre ambos tropos no entre dentro del campo de la Semántica, propone algunos factores lingüísticos que podrían delimitarlos, aunque éstos tengan como consecuencia una nueva clasificación de la metonimia y la sinécdoque muy apartada de la defendida hasta ahora por la tradición retórica. Por nuestra parte, obviaremos los rasgos distinguidores -ya sean extralingüísticos o no- de los dos recursos y nos centraremos en el hecho de que en los dos tropos se cumple una relación por contigüidad que origina una confusión con el fenómeno de la elipsis.

2. Para una explicación más detallada de esta clasificación, véase nuestro trabajo (1993:213).

diario (periódico diario), puro (cigarro), etc.

Ciertos casos como el de *camembert* o *burdeos* que implican la omisión del calificado responden también a fenómenos metonímicos (cf. F. Restrepo 1917:91) en los que se utiliza el lugar por la cosa localizada. Por tanto, y teniendo en cuenta que un mismo hecho lingüístico posee dos explicaciones terminológicas, hemos de intentar descifrar qué repercusiones tendría un fenómeno en otro, hasta qué punto la metonimia propició una elipsis o si se dio el fenómeno inverso.

La elipsis surge, en todos los casos, a partir de lo que S. Ullmann (1974:392-393) denominó *contagio semántico*: una palabra que va unida sintagmáticamente en la mayoría de sus contextos a otra se contagia de su significado y acaba sustituyendo al grupo, sin que intervenga el hecho de que sus designaciones[3] se presenten juntas en la realidad extralingüística; la metonimia, por el contrario, necesita de esa contigüidad "real" de los objetos designados para que uno de los términos llegue a reemplazar al otro. Así, afirma M. Le Guern en su trabajo *La metáfora y la metonimia*, tratando de diferenciar la sinécdoque[4] de la elipsis:

> "La sinécdoque aparece más claramente como una modificación de la relación entre la palabra y la cosa que como una modificación aportada a la ilación de las palabras entre sí" (M. Le Guern (1976), p.32).

A pesar de estas consideraciones, algunos casos de contigüidad sintagmática responden también a casos de contigüidad "real", como hemos visto en los ejemplos anteriores, donde la confluencia terminológica y lingüística ha sido declarada evidente. Ante ellos, muchos autores, como G. Stern (1931:361) o S. Ullmann (1974:173), han sido incapaces de distinguir entre metonimia y elipsis.

Por nuestra parte, hemos de destacar que todos estos ejemplos que se encuentran en la frontera entre ambos procesos responden, atendiendo a la clasificación de la elipsis de acuerdo con la función del elemento omitido, a grupos sintagmáticos en los que ha desaparecido el calificado y nunca el calificativo. Sin embargo, no todos los casos de omisión del calificado podrían declararse metonímicos, aunque algunos autores, como H. Lausberg (1983:78), así lo presuponen, ya que admiten en su clasificación de los fenómenos metonímicos todos los hechos de *inclusión semántica*; de forma que confluirían dos procesos lingüísticos: la metonimia y la hiponimia. Como todos los casos de elipsis del calificado dan lugar a procesos hiponímicos, entonces se llegaría incluso a la identificación de metonimia y elipsis. M. Le Guern critica este aspecto:

> "Así, todas las categorías de la metonimia, en sentido estricto, corresponden a la elipsis de la expresión de la relación que caracteriza cada categoría. Realmente, esto solamente establece la posibilidad de un parentesco muy estrecho entre la metonimia y la elipsis, *sin probar su existencia*" (M. Le Guern (1976), p. 31).

3. "La designación es la referencia a lo extralingüístico (que, por supuesto se da a través del significado), o lo extralingüístico mismo (en cuanto designado), ya sea como estado de cosas o como contenido de pensamiento (estado de cosas pensado)." (E. Coseriu 1978:135).

4. En este caso seguimos hablando de metonimia como metonimia y sinécdoque frente a elipsis, pero hemos respetado la terminología de M. Le Guern que utiliza *sinécdoque* por una diferenciación previa hecha en su trabajo con respecto a la metonimia.

Por otra parte, este autor también rechaza la mencionada confusión entre metonimia e hiponimia, negando la existencia de la tradicionalmente llamada "metonimia o sinécdoque de la especie", donde cabrían todos los hechos hiponímicos, como por ejemplo el uso del sustantivo *puñal* por el término genérico *arma* (M. Le Guern (1976), p. 36).

Partiendo de esta concepción errónea, tan acertadamente criticada por M. Le Guern, llegaríamos a la conclusión de que la elipsis como mecanismo generador de hipónimos léxicos, sobre todo en contextos de desaparición del calificado, quedaría englobada en procesos metonímicos en los que la especie sustituye al género. Por tanto, en estos casos, diferenciaríamos para un mismo hecho lingüístico una triple terminología: *metonimia*, *elipsis* e *hiponimia*, confundiendoo así tres mecanismo lingüísticos de diversa índole.

Llegados a este punto, y dado que la pareja terminológica *elipsis-hiponimia* no es ahora objeto de nuestro estudio, vamos a concluir con una serie de presupuestos teóricos que incidan en la posibilidad de diferenciar entre metonimia y elipsis.

Partimos de que tanto la elipsis como la metonimia son dos mecanismos lingüísticos que pueden presentar un uso retórico en determinados contextos, entendiendo *uso retórico* como la búsqueda de un finalidad estética añadida a la intención comunicativa. Además, ambos son procesos semánticos, ya que van a suponer un cambio de significado, cambio que se realiza en los dos casos por *contigüidad*, pero, mientras que la elipsis se entiende como una "transferencia de sentido por contigüidad de nombres", la metonimia refleja la "transferencia de nombres por contigüidad de los sentidos" (P. Guiraud 1981:48-49 y S. Ullmann 1974:164). Es decir que la elipsis tiene una base sintagmática y la metonimia "paradigmática" (el término *paradigmática* está tomado aquí no en el sentido estricto que lo define la Escuela de Praga, sino como el hecho de que el término metonímico y el término no metonímico no aparecen nunca juntos en el discurso, salvo en contadas ocasiones que son las que ahora nos ocupan: confusiones entre metonimia y elipsis).

La metonimia, por un lado, parte de dos términos alternantes en su uso, cuyas referencias[5] aparecen cercanas en la realidad extralingüística, y por otro lado, la elipsis se origina en un sintagma o grupo de palabras.

A pesar de estas posibles diferenciaciones teóricas, no podemos negar el que en una lengua encontremos ejemplos del tipo *camembert (queso de Camembert)*, *burdeos (vino de Burdeos)*, *jerez (vino de Jerez)*, *fandango (música de fandango)*, etc.[6], donde se produzcan cambios de significado con bases tanto sintagmáticas como referenciales (reflejadas en términos paradigmáticos), ya que la lengua es el modo de concebir el mundo real y dos términos pueden ir tan unidos en el discurso como cercanas están sus designaciones en la realidad: metonimia y elipsis confluirán en ellos.

5. Entiéndase *referencia*, en este caso, en el sentido antes dado a designación.

6. Ejemplos citados por S. Ullmann ((1974), p.394), P. Guiraud ((1981), p. 35) y Ch. E. Kany ((1969), p.172) respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

Coseriu, E. (1978), *Gramática, semántica y universales*, Madrid, Gredos.

Carbonero Cano, P. (1979), "Léxico autónomo procedente de combinatoria léxica", *Estudios paraguayos*, 8, 1, pp.177-185.

Darmesteter, A. (1979, reimp.), *La vie des mots: étudiées dans leurs significations*, Paris, Editions Champ Libre.

Fontanier, P. (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammariion.

García Arance, M. R. (1979), *Semántica de la metonimia y de la sinécdoque*, Valladolid, Univ. de Valladolid.

Guiraud, P. (1981), *La semántica*, México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E.

Kany, Ch. E. (1969), *Semántica hispanoamericana*, Madrid, Aguilar.

Lausberg, H. (1983), *Manual de retórica literaria*, Pamplona, Universidad de Navarra, S.A.

Le Guern, M. (1976), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.

Nyrop, K. (1979), *Sémantique*, vol. IV en *Grammaire historique de la langue francaise*, Genève, Slatkine Reprints.

Paredes Duarte, M. J. (1993), "Hacia una clasificación lingüística de la elipsis", *Trivium*, 5, Jerez de la Frontera, pp. 203-218.

Restrepo, F. (1917), *Diseño de semántica general*, Madrid, Gredos.

Stern, G. (1931), *Meaning and Change of Meaning. With Special Reference to the English Language*, Gotemburgo, Göteborgs Hägskalas Arsskrift XXXVIII.

Ullmann, S. (1974), *Introducción a la semántica francesa*, Madrid, C.S.I.C.

LA PROSA CIENTÍFICA COMO TEXTO ARTÍSTICO: ESTRUCTURA COMPOSICIONAL DEL CAP. 89 DEL TRATADO HIPOCRÁTICO *SOBRE LA DIETA*

PILAR PÉREZ CAÑIZARES

El tratado Hipocrático *Sobre la dieta* es la obra que inaugura la dietética científica y su libro IV constituye el ejemplo más antiguo[1] que poseemos de literatura onírica en lengua griega[2].

Nos proponemos en el presente trabajo exponer algún ejemplo de la estructura compositiva del capítulo 89; el estilo del autor, en este caso no responde sino a las exigencias del tema que va a tratar. Esta parte del tratado es puramente descriptiva, de modo que el autor se limita a ofrecer un listado de los sueños que puede tener un individuo, una interpretación de los mismos de carácter patológico, y la correspondiente prescripción dietética a seguir[3].

El capítulo 89 del tratado hipocrático *Sobre la dieta* es el dedicado a los sueños en los que aparecen cuerpos celestes. En efecto, después de referirse a los sueños con actividades cotidianas, el autor pasa inmediatamente a tratar los sueños en que aparecen los ya mencionados astros como síntomas tanto de salud como de enfermedad y también como indicios pronósticos de posibles procesos morbosos. El capítulo, que es considerablemente extenso -unas 5 páginas en la edición de Littré- presenta una estructura muy definida y organizada, en la que se repiten a menudo ciertas estructuras y clichés, con un estilo que parece evitar la *variatio*, buscando paralelismos tanto en la forma como en el contenido[4].

Comienza el autor haciendo una consideración general de los sueños astrales como síntoma: soñar con el sol, la luna, las estrellas o cualquier otro cuerpo celeste tendrá una significación claramente paralela en el cuerpo del paciente. Nos encontramos, por lo tanto, con la visión del hombre como microcosmos, tan frecuente en la antropología occidental[5]. Los tres circuitos o revoluciones del universo (περίοδοι), exterior, intermedio e interior, ocupados respectivamente por los astros, el sol y la luna son totalmente análogos a los circuitos de las cavidades (κοῖλα) del cuerpo humano, de modo que las correspondencias establecidas entre los circuitos concéntricos serán astros-piel, sol-corazón y luna-peritoneo o diafragma[6].

1. Sobre la datación del tratado véanse R. Joly, *Hippocrate. Du Régime*, (CMG, I,2,4), Berlín, 1984, pp.25 y ss., J. Jouanna, *Hippocrate*, París, 1992, pp.557-558 y J. Kühn, V. Fleischer, *Index Hippocraticus*, vol. I, 1989, p. XXIV.

2. Para una puesta al día sobre el tema de los sueños en la medicina antigua véase S.M. Oberhelman, "Dreams in Graeco-Roman medicine", *Aufstief und Niedergang der römischen Welt*, Teil II: Principat, Band 37.1, Berlín-Nueva York, 1993, pp. 121-156.

3. El estilo del autor es el que A. López Eire ha llamado gnómico- repetitivo, cf. "Formalización y desarrollo de la prosa griega", en *Estudios de prosa griega*, 1985, pp. 37-63.

4. Un estilo totalmente opuesto utiliza por ejemplo el autor del tratado *Predicciones II*. Para el uso de la *variatio* como recurso para atraer la atención del lector en tal tratado véase E. García Novo, "Structure and style in the Hippocratic treatise *Prorrheticon 2*", *Ancient Medicine in its socio-cultural context*, Amsterdam-Atlanta (GA), 1995, II, pp. 537-554.

5. Respecto a la visión del hombre como microcosmos y las diversas maneras de interpretar esa analogía véase P. Laín Entralgo, *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*. Madrid, 1987, pp. 92 y ss.

6. Las diversas identificaciones que se han dado a la cavidad interna están recogidas en P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 93.

Expondremos a continuación detalladamente la estructura del principio del capítulo, donde aparecen unas ideas generales que se irán desarrollando y que será ilustrativa para la del capítulo entero por repetirse con pequeñas variaciones.

ἥλιον καὶ σέληνην καὶ οὐρανὸν καὶ ἄστρα καθαρὰ καὶ εὐαγέα, κατὰ τρόπον ὀρεόμενα ἕκαστα, ἀγαθὰ. ὑγιείην γὰρ τῶι σώματι *σημαίνει* ἀπὸ πάντων τῶν ὑπαρχόντων. ἀλλὰ *χρὴ* διαφυλάσσειν ταύτην τὴν ἕξιν τῆι παρεούσηι διαίτηι. εἰ δὲ τι τούτων ὑπεναντίον γένοιτο, νοῦσόν τινα τῶι σώματι *σημαίνει* ἀπὸ μὲν τῶν ἰσχυροτέρην, ἀπὸ δὲ τῶν ἀσθενεστέρων κουφοτέρην. *Sobre la dieta*, IV, 89. (Littré vol. VI, 644= Jones IV, 427= Joly VI,1 99)[7]

El capítulo se abre con una sentencia general, una oración nominal pura, con cuatro sustantivos que además van a dar la clave temática del conjunto: ἥλιον καὶ σέληνην καὶ οὐρανὸν καὶ ἄστρα. Así, los sueños en que aparezcan estos elementos pueden tener, en general, dos sentidos: uno, en primer lugar, del que se dice ἀγαθά, y que corresponde a la situación en que se vea cualquiera de los anteriores astros καθαρὰ καὶ εὐαγέα, κατὰ τρόπον ὀρεόμενα ἕκαστα. El uso de la oración nominal pura para las sentencias generales subraya el hecho de que en opinión del médico la salud, que se manifiesta entre otros por estos síntomas positivos, es el estado natural del hombre y el que hay que conservar, frente a los síntomas contrarios, que como podemos ver algo más adelante, indican enfermedad, pero se conciben sólo como una posibilidad y se expresan con una condicional en optativo.

Inmediatamente va a aparecer σημαίνει, el verbo que, repitiéndose a lo largo de todo el capítulo estructurará los distintos casos de imágenes oníricas que se pueden presentar. Así, el ἀγαθά "es bueno", se explica por la interpretación que el autor da del sueño, introducida además por la partícula γάρ: ὑγιείην γὰρ τῶι σώματι σημαίνει ἀπὸ πάντων τῶν ὑπαρχόντων.

La tercera y última parte de la estructura que vertebra todos los casos de posibles sueños es la inexcusable prescripción dietética, introducida aquí por el impersonal χρή. Se integran así las dos partes temáticas que mencionábamos antes: la parte correspondiente a la interpretación onírica, seguida de la prescripción médica. En este caso general que abre el capítulo y que por una analogía evidente es un sueño muy positivo, el consejo del médico es mantener el régimen de vida con el que se ha conseguido tal estado de salud.

En definitiva, podemos decir que la estructura de esta primera parte general es la que se va a repetir, con algunas variantes, en todas las imágenes oníricas que analiza el autor:

1.-Habrá una primera oración en la que se menciona el sueño.

2.-A continuación podrá aparecer o no una explicación del sueño, como la introducida por γάρ que ya hemos mencionado. A lo largo de todo el capítulo el verbo

7. El texto que reproduzco es el de la edición de R. Joly, *Hippocrate. Du Régime*. París, 1967, pp.99 y ss. A continuación ofrezco una traducción del mismo: "Ver el sol, la luna, el cielo y los astros puros y brillantes, cada uno según su forma habitual es bueno, pues indica salud para el cuerpo a partir de todos los signos. Pero es preciso mantener este estado con la dieta de ese momento. Y si ocurriera algo contrario a esto, indica una enfermedad para el cuerpo, más violenta a partir de signos más violentos, más ligera a partir de signos más débiles".

utilizado es σημαίνει, que en total aparece en 16 ocasiones.

3.-Después de la interpretación del sueño aparecerá la correspondiente prescripción médica. En esta parte se usan siempre los impersonales, de modo que encontramos χρή en 4 ocasiones, συμφέρει en 8 y δεῖ en 1 ocasión.

El buen sueño (ἀγαθά), que indica salud, tiene, por supuesto, su correspondiente correlativo como síntoma de enfermedad, que no será sino una imagen contraria a la anterior εἰ δέ τι τούτων ὑπεναντίον γένοιτο. Así pues, soñar con cualquier perturbación en los cuerpos celestes será un signo negativo, porque, como dice el autor νοῦσόν τινα τῶι σώματι σημαίνει.

Una vez establecida esta doctrina general de interpretación de los sueños, esto es, ver los astros con un aspecto normal es un buen síntoma y lo contrario uno malo, viene la especificación de estos malos síntomas, puesto que dependiendo de la alteración que sufra el astro, una alteración correlativa sufrirá el enfermo. Tenemos hasta aquí las dos primeras partes de la estructura que hemos establecido antes. En cuanto a la tercera, esto es, la prescripción, aparecerá más tarde diversificada por la multitud de casos que se pueden producir: así, el autor, en una oración que sirve de transición establece el orden de los circuitos celestes -que ya antes hemos mencionado- ἄστρων μὲν οὖν ἡ ἔξω περίοδος, ἡλίου δὲ ἡ μέση, σελήνης δὲ ἡ πρὸς τὰ κοῖλα.

Así pues, y enlazando directamente con esa frase de transición, el autor analiza en primer lugar las perturbaciones de cuerpos celestes dependiendo de qué cuerpo se trate, astros, luna o sol. Cada una de estas anomalías particulares vienen de nuevo formuladas a través de la estructura tripartita[8] que hemos analizado en el párrafo que expresaba la doctrina general.

La siguiente clasificación dependerá de la perturbación o agente externo que pueda detener, comprimir o hacer desaparecer un astro. En la exposición de las mismas el autor utiliza de nuevo la estructura tripartita, aunque en este caso con variantes. Al describir algunos posibles sueños que pueden significar, por ejemplo, que hay una excesiva sequedad en el cuerpo, peligro de muerte o de delirio, ofrece una prescripción dietética general para todos estos casos.

Esta agrupación de sueños traducibles en síntomas va aumentando a medida que avanza el capítulo, de modo que continúa el autor enumerando sueños que se referirán ahora a la apariencia de los astros. Todos estos casos encuentran su resumen en la afirmación de que cualquier cosa que en un sueño aparezca pura y brillante significará salud, siendo un mal síntoma lo contrario.

El capítulo se cierra en anillo, siendo este uno de los escasos ejemplos de esta estructura que presenta el libro IV[9]. De este modo, el autor recapitula todo lo dicho en el capítulo, diciendo que teniendo en cuenta lo hasta entonces formulado, esto es, todos

8. J.J. Keaney, *The composition of Aristotle's Athenaion Politeia*, 1992, p. 64 ofrece algún ejemplo de textos que completan o matizan su significado mediante la repetición. Así, el valor funcional que posee la repetición de esta estructura tripartita sueño-interpretación-prescripción, no será sino recordar la sentencia general que abre el capítulo. Asimismo tal estructura justifica doctrinalmente la propia existencia del libro IV del tratado, que postula la consideración de los sueños como síntoma.

9. O. Wenskus, en su obra *Ringkomposition, anaphorisch-rekapitulierende Verbindung und anknüpfende Wiederholung im hippokratischen Corpus*, 1982, passim, llama este tipo de cierre anaphorisch-rekapitulierende Verbindung. Según la autora, el tema del libro IV no permite el uso de Ringkomposition, cf. p. 195 "...Vergleichbar ist der Befund im vierten Buch, wo die Aufzählung der Traume und deren Deutung wenig Raum für RK läßt"

los sueños y sus significados, es preciso hacer tres cosas: en primer tomar precauciones y seguir una dieta adecuada. Estas dos actitudes corresponden a la generalización de las particulares prescripciones dietéticas. Especialmente sorprendente es el final del capítulo, puesto que la última recomendación general, que se menciona por primera vez en el capítulo y que además es única en todo el *Corpus Hipocrático* se refiere a la conveniencia de rezar a los dioses.

En definitiva, nos encontramos con que la repetición de la estructura tripartita, con contenidos de carácter general o particular vertebra el texto y a su vez subraya dos importantes puntos doctrinales: el valor diagnóstico de la interpretación de los sueños, justificándose así el libro IV, y la importancia de la dieta, justificándose, por lo tanto el tratado entero.

EL CONCEPTO DE UNIDAD EN LOS *CUENTOS DEL REINO SECRETO* (1982) DE JOSÉ MARÍA MERINO

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Dos de los requisitos clásicos que definían la belleza eran los de variedad y unidad, conceptos resbaladizos aunque en general podamos admitir que la unidad garantiza la coherencia y la variedad la riqueza en el tratamiento de un asunto. El problema de la unidad se plantea especialmente en las obras constituidas como suma de textos independientes. En el presente trabajo vamos a analizar la unidad en la colección *Cuentos del reino secreto*[1] de José María Merino (La Coruña,1941). Se trata de una compilación de veintiún relatos cortos cuya unidad primera procede del título, que no coincide con el de ninguno de los cuentos e indica de entrada que hay un factor que a todos los aglutina, en este caso un espacio y un tema[2]. El "reino secreto" es una metáfora que alude a una realidad oculta y misteriosa de carácter íntimo. Ese dominio apetecido es el de una plenitud vital adquirida en contacto con la aventura (cf. "La casa de los dos portales", p. 109) y localizada en el espacio de la provincia de León.

El carácter mistérico de la realidad se relaciona con el género al que pertenecen los cuentos. Merino siempre se ha manifestado partidario de una literatura interesada en explorar "lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible"[3], y los *Cuentos del reino secreto* se inscriben en la literatura fantástica más clásica[4]. Por otra parte, pese a la variedad de fórmulas narrativas (alternan de un cuento a otro los narradores en tercera, primera y segunda personas -con 12, 8 y 1 caso, respectivamente-), la voz narradora domina siempre sobre la de los personajes e impone un mismo estilo, culto y dosificadamente poético.

Además de la unidad de estilo, se perciben en la colección tres constantes: 1) los personajes suelen ser seres solitarios angustiados porque el tiempo se les escurre de manera anodina y dominados por una activa sed de prodigios; 2) su peripecia se localiza en la geografía leonesa, vinculada biográficamente a la mocedad de Merino y por ello equivalente simbólicamente a la tierra materna; y 3) destaca la omnipresencia del pasado: el pasado como dimensión personal del personaje, y el pasado como dimensión de la memoria colectiva, suma de elementos históricos, legendarios y míticos desde la Antigüedad a nuestros días. Otro detalle recurrente es el gusto de Merino por ubicar el principio de lo extraordinario en verano, época festiva de mayor libertad, y en torno a junio, el mágico mes de San Juan.

Sentadas estas bases, resulta claro que hay en los *Cuentos del reino secreto* un afán de recuperar el tiempo perdido, de volver al origen en la tierra natal, como respuesta a una situación inicial de carencia existencial. Los resultados de esta búsqueda se van exponiendo de manera fragmentaria -pero articulada- en los diferentes cuentos, donde

1. Madrid, Alfaguara, 1982. Utilizo la segunda edición, Madrid, Alfaguara, 1994, por la que cito.

2. Sobre colecciones de cuentos, títulos y unidad, cf. Gonzalo Sobejano: "Introducción" a su edición de *La Mortaja*, de Miguel Delibes, Madrid, Cátedra, 1987.

3. MERINO, José María: "El cuento: narración pura", *Ínsula* (Madrid), nº 495, 1988, p. 21.

4. En el sentido en que la definía Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1968).

las respuestas subyacen en los argumentos y en los símbolos. Esto es lo que a continuación vamos a analizar, escogiendo, por limitaciones de espacio, sólo algunos de los relatos.

La colección se abre con "El nacimiento en el desván": un hombre maduro de vida vacía decide un día construir un belén que reproduzca su pueblo. Inmerso en su tarea, recuperado "aquel entusiasmo absorto de los años mozos" (p. 15), el protagonista llegará a sentir "que el belén era lo real y él sólo una figura" (p. 20). El belén termina cobrando vida en una terrorífica pesadilla orquestada al azar por un gato (animal folklóricamente asociado al mal). Parece, pues, que no es posible recuperar el pasado, y la clave tal vez esté en una ausencia: falta el espíritu de la infancia (el protagonista no es un adulto, no hay niños en la casa y en el belén no hay Niño Jesús), sin él el rito está vacío de contenido, y lo que quiso ser simbólico renacimiento termina siendo muerte.

El primer cuento termina cuando el protagonista encierra el belén y tira a un pozo la llave del desván. El segundo comienza cuando otro personaje, la prima Rosa, abre con una llave y lleva a un desván al nuevo protagonista, que ahora es un muchacho: un chaval encerrado para estudiar que descubre un día en que va a espiar el baño de su prima una trucha gigantesca en el río. Al final consigue pescarla, pero al ver que los ojos del pez son idénticos a los de Rosa, le deja ir, y termina comprobando que la herida que le infligió a la trucha corresponde con una herida en el labio de la prima. La historia, que tanto recuerda a "La corza blanca" de Bécquer, ofrece curiosas sugerencias. La identificación del ser opresor que encarna el deber con el ser que simboliza la libertad y el tesoro de la infancia, marca quizá, a través del erotismo, el final de la infancia misma, que es el final del mundo maravilloso: tras la identificación prima-trucha ya no volverá el niño a ver el pez, pero sí ha descubierto en sí, durante el proceso, "un espacio para la ensoñación" (p. 35), que a la larga se traduce en el don de la fabulación: es el protagonista el que cuenta su historia.

"La noche más larga" comienza con un viajero que se detiene en León, la ciudad de su adolescencia, y se reencuentra con los amigos de antaño. En un momento dado evocan la extraña historia de un borracho: pasaba por ser un prófugo que abandonó su hogar y estuvo veinte años en América, y cuando regresó su familia le rechazó y se dió a la bebida. Pero el borracho contó una vez que no hubo viaje a América: se quedó dormido en una misteriosa cabaña habitada por tres viejas (trasunto claro de las Parcas), y cuando despertó habían pasado muchos años. Al viajero protagonista le va a suceder lo mismo: se duerme y cuando despierta vuelva a ser el muchacho que vivía en León lustros atrás. La historia del borracho parece una versión de la leyenda del monje que se asomó un instante al Paraíso y cuando volvió al mundo real habían pasado años, pero una versión existencialista, porque aquí el sueño milagroso está vacío de contenido y comporta un destino de desarraigo y marginación. En lo que hace al viajero, su viaje al pasado y su reencuentro del primer amor puede equivaler al paraíso, pero entonces resulta que el futuro insoslayable (el presente del viajero) carece de esperanza y de sentido. Vemos aquí, por segunda vez, una desacralización sintomática de los ritos y leyendas asociadas al pasado.

"Buscador de prodigios" trata de un matrimonio que llega a un pueblo leonés en busca de maravillas. Al final aterriza en el valle una especie de ovni futurista pero en forma

de palloza prehistórica, y la mujer entra en ella y en ella se va. Es un cuento paradójico: el buscador de prodigios (un etnólogo) es el único personaje racionalista e insensible ellos, la mujer es un enigma y el muchacho narrador es el testigo que no comprende nada. Parece, sin embargo, que la clave del misterio es femenina: la tierra natal como espacio mágico que aúna pasado, presente y futuro en una casa y una mujer evanescentes. Los hombres quedan al margen.

Los cuentos sextos y séptimo, ambos muy bellos, desarrollan el tema de la tierra sagrada y del amor. "Valle del silencio" refiere cómo un legionario romano peregrina a un valle de León en busca de la respuesta a su indefinible sed de plenitud. Es un lugar sagrado y el legionario se introduce en un nicho de una cueva donde entra en comunión con el espíritu cósmico del valle. El legionario escogerá la fusión espiritual y material con la tierra, que es la muerte. El panteísmo animista del noroeste español aflora en esta historia poética y melancólica que indica que no se puede regresar al seno telúrico, materno, si no es muriendo. "El desertor" narra el regreso al hogar y a la esposa de un soldado desertor en la Guerra Civil una noche de San Juan; al final resulta que el soldado había muerto esa misma noche. Lo femenino, en su triple dimensión de tierra, madre y esposa, y en relación también con el motivo del tesoro, está siempre asociado en los cuentos de Merino a la muerte y a los símbolos conectados con el terror del tiempo[5].

En "La casa de los dos portales" unos muchachos penetran en una misteriosa mansión en busca de aventuras, y al salir por una puerta escondida emergen a una realidad desolada: su pueblo se ha transformado. El reverso de lo cotidiano es, como en el primer cuento, lo horrible: "esa ciudad inmóvil, corroída, infinitamente triste, que acompaña a la otra como una sombra invisible" (p. 122). La ciudad entrevista más allá de la infancia bien podría identificarse con el tiempo histórico de la primera posguerra o de la guerra civil, un pasado inhabitable que pesa sobre el presente y al que más vale no regresar.

Esta idea de que el pasado histórico fue peor que el presente queda aún más clara en "Zarasia, la maga": una joven que está haciendo su tesis sobre la vida en un monasterio medieval sufre la decepción de comprobar que lo que ella supuso un mundo beatífico no fue sino un mundo tan lleno de violencia y sordidez como el actual. La investigadora descubre la existencia de una tal Zarasia, una visionaria herética que soñó un Apocalipsis sin ciudad celestial, sin esperanza. La protagonista, a partir de las desoladoras noticias de los telediarios, tiene pesadillas equivalentes a las de Zarasia y acaba viendo a Zarasia cuando se mira en el espejo. Su destino será el mismo, aunque quede en el aire (el suicidio). No hubo, pues, felicidad en el pasado, y no hubo ni hay tampoco ahora un cielo protector. El individuo sucumbe a la angustia de la historia.

Si el pasado histórico no ofrece refugio, en "El niño lobo del cine Mari" vamos a encontrar un espléndido y ambiguo símbolo. Al derruir un viejo cine aparece un niño embobado que no dice palabra. Se descubre que es idéntico a uno que desapareció hace treinta años. La doctora que le asiste no es capaz de ver en sus encefalogramas que el niño está absorto en imágenes de películas. Cuando una vez la doctora le lleva al cine

5. Es el caso de los espacios íntimos -cuevas, casas y afines-, comparados expresamente con bocas dentadas, con fauces engullidoras. Cf. a este respecto el estudio de Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1963), Madrid, Taurus, 1981.

para ver si reacciona, el niño se le escapa y se mete de polizón en una nave de "La guerra de las galaxias". El cuento muestra cómo el paraíso perdido, la eterna infancia, reside en realidad en los mundos de ficción, y el precio de permanecer en una infancia eterna es convertirse en una nueva especie de salvaje autista, como el niño lobo.

El penúltimo cuento, "La torre del alemán", cuenta cómo un valle entero (acaso el de Riaño) fue expropiado para construir un pantano. En tiempo de sequía aflora la torre del castillo, custodiada por el fantasma de un alemán que allí se suicidó cuando inundaron el valle. Las gentes dicen que tal vez el alemán encontró un legendario tesoro. Un ingeniero que viene a construir una presa intenta rescatarlo, pero se lo impide una tormenta que mata a todos los operarios menos a él. Las aguas cubren para siempre la tierra natal, ya físicamente perdida, y de la magia no queda más que la leyenda: un fantasma que se interpone entre el presente y el vestigio tesáurico del pasado. Aparte de la leyenda, en la realidad queda un hombre, el ingeniero, al que se presenta en una imagen final kafkiana: el superviviente aparece envuelto en los restos de la riada como si tratara del "capullo de un insecto monstruoso", lo que podemos interpretar como el destino absurdo y terrorífico del hombre actual, desarraigado del pasado y náufrago en el presente.

Perdida así la tierra natal bajo unas aguas que simbolizan el espíritu inútilmente destructor de la modernidad y la inaccesibilidad de lo sacro, el último cuento es el colofón más lógico para la colección: "El soñador" ofrece a un protagonista que despierta sin memoria en un mundo que luego se le va haciendo familiar. Pero en él irrumpe un gigante que al moverse todo lo destroza: es un hombre que sueña, y cuando despierta el mundo se confunde con el blancor de sus sábanas y el protagonista inicial se desvanece en el olvido. La última imagen de los *Cuentos del reino secreto* es puramente goyesca: ese humanizado horizonte de destrucción recuerda el cuadro de Goya titulado "El coloso" (1810-1812?, Madrid, Museo del Prado), que quiere simbolizar la guerra.

En conclusión, del primer al último cuento de esta colección José María Merino ha ido mostrando cómo es imposible llenar la vaciedad del presente con un retorno al origen -sea éste personal o colectivo, histórico o legendario-, porque en el origen está siempre la muerte, el niño que fuimos ya no existe y el pasado histórico fue un mundo peor o igual de violento y absurdo que el actual. El sueño de recuperar el tiempo perdido se convierte en una pesadilla que se desvanece al final como en una catarsis: la sustancia del hombre es el tiempo mismo, irreversible, y fuera del tiempo no hay más que el horror y la nada. Claro que hay algo que queda en pie: el hombre que sueña y crea, el fabulador, y, sobre todo, el mundo de la ficción, que es donde realmente reside la libérrima edad dorada. Muerto el niño, cerrada la infancia, nace el soñador (cf. "La prima Rosa"), y por muy problemática que sea su identidad, su realidad y su deseo, su vida, queda en pie su fábula ("El niño lobo del cine Mari"). Los *Cuentos del reino secreto* responden totalmente a la concepción que tiene Merino de la literatura[6]: embeleso y seducción, invitación al placer y a la libertad, pero también exploración de las posibilidades y límites de la frágil y misteriosa criatura humana.

6. Cf. La intervención de J. Mª Merino en el "Encuentro de narradores leoneses" (1987), recogida con el título de "El cuento: narración pura", en *Ínsula* (Madrid), nº 572-573, 1994, pp. 3-7

LA RETÓRICA ESCOLAR Y EL TEXTO RENACENTISTA: A PROPÓSITO DE UNA EPÍSTOLA INÉDITA DEL HUMANISTA ESPAÑOL JUAN DE VERZOSA[1]

EDUARDO DEL PINO GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

I. Introducción.-

El papel jugado por la escuela y por la retórica aprendida en ella es fundamental para la formación de nuestros humanistas del siglo XVI y para sus posteriores textos de creación. Para ejemplificar esta afirmación, vamos a acudir a una epístola del humanista español Juan de Verzosa. La epístola permanecía inédita en un manuscrito (Ms.Pal.555, pp.860-861)[2] de la Biblioteca Palatina de Parma y aprovechamos para darla a conocer.

II. La epístola a Francisco Luisino. Edición y comentario.-

AD LVISINVM

Si duros, Luisine, aequa fers mente dolores,
Sanus es atque ualens, nec eges sermonibus ullis
Aut succo herbarum, remos inhibere carinae
Doctus in Aegaeo turgente breuemque fugacis
Isthmum aeui penetrare. Sed impatientius aestus
Si toleras aegri decumanos corporis, omnes
Seruus es in partes, longo et nos tempore uirtus,
Et tua delusit probitas doctique lepores.
Tu mihi liber eris, nihili si pendere mortem
Pauperiemque ignominiamque et dedecus audes,
Quae penitus putat esse mala et fugit ut mala uulgus.
Quin tu sume animos, celeres Farnesius alas
Addat Alexander leuet et languentia lecto
Corpora: iam grauibus crescentes principis anni
Formandi per te studiis, dum cereus atque
Mollis ad obsequium tractantis. Flexeris aegre,
Si natura malos semel inclinarit in usus.
Maiorum uirtute tibi exemplisque suorum
Ille monendus erit, mentes animosque uiriles
Pectore uti spiret generoso atque ardua tentet.
Me certe nisi ab officiis auerteret undae
Tempestas agilis, qua mersor, amice, frequenter,
Visissem affixum lecto et sermone benigno
Tentassem accensos ignes febrimque leuare,
Quae siccat tenues artus pascitque medullas
Indefessa tuas, succo et fortasse fuisset
Quolibet is sermo et quauis praesentior herba.
Sanctius interea tibi iucundusque Perozzus
Seronusque, anima et sanguis meus et mera uita,
Archigene et Cratero melius, quoscunque dolores
Corpore deducent et edaces pectore curas,

1. Sobre la figura de Verzosa debe verse la biobibliografía del Dr.José Mª Maestre en su edición del *Annalium liber primus* de próxima aparición. Bajo su dirección y la del Dr.Juan Gil edito ésta y las demás epístolas poéticas del humanista aragonés como tema de tesis doctoral.

2. Con la sigla *m* en las anotaciones.

Auscultare uoles si illorum uocibus et te
Subdere iudicio, donec deseruerit ardor:
Sunt perpendiculo recti magis atque rubrica.
Sat scio non uiuis sitibundus, flumina fundunt 35
Cui praelarga Ilissiades in carmina Musae,
Nec liquor Hippocreneus tibi deficit unquam.
Nos mendicatis circum iuga Phocidos undis
Roramus labra summa, neque alte permeat humor
Ille sacer, uestris solitus se infundere uenis. 40
Atqui[3] *haec furtiuis ad te dictauimus horis*
Pauca adeo rerum Oceanis et fluctibus acti.

Unas palabras en primer lugar para presentar al destinatario de la epístola y a su emisor. El primero es Francisco Luisino (1523-1568), secretario del duque de Parma y escritor[4]. El segundo es Juan de Verzosa (Zaragoza 1523 - Roma 1574), diplomático y humanista español del XVI.

III. La influencia de la retórica escolar.-

III. 1. La concepción general de la carta.-

La epístola de Verzosa se entiende a partir de una concepción humanista de la carta. Como es sabido, la epistolografía medieval se había distanciado bastante de los presupuestos del género en época clásica y había adaptado a la carta la estructuración propia de los discursos oratorios.

El humanismo, sin embargo, supuso un redescubrimiento de la carta según las concepciones clásicas y una revalorización de las características de la carta familiar: la brevedad y el tono estilístico medio[5].

Este es el estado de cosas que refleja la presente epístola. Como podemos ver, no responde al esquema tradicional del discurso oratorio. A este respecto, decía Vives en su manual:

> ... *nulla est fere epistola quae habeat quinque illas partes, nec tantum artificium tenera haec puella sustinet.*[6]

Lo que más bien indicaban los manuales renacentistas es que se podía empezar la carta haciendo referencia a las cuestiones personales del destinatario o del emisor. O también se podía empezar entrando directamente en el tema que se quería tratar:

3. Atqui *corr.*: Atque *m. Cf.* VERZ. *Epist.* 1,4,6; 1,30,5; 1,41,25; 2,15,11-12; 2,35,20; 3,33,6; 3,36,22; 4,19,69.

4. En cuanto a la datación de la epístola, la referencia a los años infantiles de Alejandro Farnesio nos llevan a la década de los 50. Este noble italiano nació en 1546 y se educó en Madrid, bajo la dirección de su madre, la princesa Margarita de Parma. Casó en 1565 con María de Portugal. Véase la *Enciclopedia Italiana*, Instituto per la Enciclopedia Italiana, *s.u.*

5. Entre los manuales epistolográficos de la época pueden citarse Desiderius Erasmus Roterodamus, *De conscribendis epistolis*, (lo citaré en adelante por la edición de Lyon, 1542); Ioannes Ludouicus Viues, *De conscribendis epistolis*, (lo citaré en adelante por la edición de Fantazzi, E.J.Brill, 1989); Joannes Despauterius, *Ars epistolica* (Paris, 1511); Georgius Macropedius, *Methodus de conscribendis epistolis, a Georgio Macropedio secundum ueram artis rationem tradita* (Dilingae, 1567); Conradus Celtis, *Methodus de conscribendis epistolis*, Colonia, 1573; Christophorus Hegendorf, *Methodus conscribendi epistolas*, Colonia, 1573; Lippus Brandolinus, *De ratione scribendi libri III.* De este último citaré la edición de Colonia, 1573, aunque ya estaba compuesto antes de 1485 y fue publicado también en 1549. Varios de estos manuales fueron publicados a veces en volúmenes conjuntos por motivos escolares. Citaré principalmente el de Erasmo y el de Vives, los dos más conocidos e influyentes.

6. Vives, *op.cit.*, p.104.

"Sumendum igitur principium uel ex te aut rebus tuis, uel ex illo aut rebus eius, uel ex re ipsa de qua scribis, idque tamquam exordiolo".[7]

Así comienza Verzosa su epístola, haciendo referencia a la enfermedad en la que se debate su amigo[8]. Por otro lado, el comienzo de la carta es ideal para la *captatio beneuolentiae*. Ahí será donde alabaremos los méritos del destinatario, los que más convengan para nuestro propósito: *"... ea maxime commemorabimus illius bona, quae ad rem de qua scripturi sumus aptissima fuerint ..."*[9]. Es lo que hace Verzosa en los versos 7-8, recordando la *uirtus*, la *probitas* y los *docti lepores* del destinatario.

La epístola *consolatoria* y sus tópicos.-

Por otro lado, nos encontramos ante una epístola *consolatoria*, tipo claramente catalogado en los manuales de la época (*quae sunt consolatoriae et incitatoriae, quae ad affectus tendunt et aliae quibus affectum aliquem uel excitare conamur uel excitatum sedare*[10]). Erasmo trata los tópicos de estas cartas entre las pp. 208 y 242 de su manual. Vamos a repasar algunos de esos *loci* y veremos que Verzosa los ha utilizado en su epístola.

En primer lugar, hay que hacer amable para la otra persona el recibir el consuelo. Para ello, diremos que está plenamente capacitada para superar el dolor que le aqueja. Alabaremos su formación personal y su experiencia de la vida, poniéndole ante los ojos sus antiguas virtudes (*...ad pristinam animi tolerantiam, magnitudinem, sapientiam, eruditionem uocabimus*[11]):

"His hac arte erit obrependum, ut negemus nos consolandi gratia scribere, quum multis modis perspectam habeamus illius eximiam sapientiam, tum infractam animi magnitudinem omnibus fortunae procellis maiorem*; tametsi fatebimur casum esse eiusmodi, ut alium quemlibet facile possit deiicere, tamen non dubitare nos, quod homo a puero uerae philosophiae praeceptis institutus, longo rerum usu* doctus*, ad haec inuicto quodam animi robore praeditus, fortiter ferat, quod ex communi mortalium lege uitari non potest: nos illius fortitudini gratulari uelle potius, quam dolori mederi".*[12]

Esto es lo que ha hecho Verzosa al comenzar con una condicional en términos positivos (dando por supuesto que el enfermo sabe sobrellevar la enfermedad) y al recordarle que es *doctus* en el arte de la vida. Fijémonos en que, curiosamente, Erasmo también utiliza este mismo adjetivo en el pasaje citado. Además, Verzosa utiliza la imagen del mar encrespado para referirse a las dificultades de la vida. Es justamente la idea que está presente en el *animi magnitudinem omnibus fortunae procellis maiorem* de Erasmo. Poco más adelante en su manual, el holandés inventa una carta consolatoria como ejemplo. Uno de los consejos que da a su destinatario está también traído del mismo ámbito: *strenuos gubernatores debes imitari, qui quum maxime aduersa tempestas incumbit, tum minime a clauo discedunt*[13]. Esta estampa del timonel gobernando sobre el mar puede ponerse en relación, pienso,

7. Vives, *op.cit.*, p.30.

8. Verzosa termina también con referencias personales del destinatario sobre su inspiración poética. En este sentido MORRIS, E.P., (en "The form of the epistle in Horace", *Yale Classical Studies*, 2 1931, pp.81-114) ya señaló, a raíz de lo observado en Horacio, que el comienzo y el final de la epístola son los lugares propicios para esto.

9. Vives, *op.cit.*, p.32.

10. Vives, *op.cit.*, p.38.

11. Erasmo, *op.cit.*, p.211.

12. Erasmo, *op.cit.*, p.209.

13. Erasmo, *op.cit.*, p.218.

con el *remos inhibere carinae in Aegaeo turgente* de Verzosa.

También Vives prescribía edulcorar lo más posible el consuelo, especialmente si es entre iguales o para un superior: *Sin uero par admoneat parem uel superiorem inferior ... hic lenimentis opus erit*[14]. Y Erasmo añade que es bueno sumar a sus consejos una cierta adulación: *His omnibus assentationem quandam admiscebimus*[15]. Y esto es lo que parece hacer Verzosa al animar a Luisino con la importante tarea que le espera al salir de la enfermedad: la educación del joven príncipe de Parma (vv.12-20).

Es conveniente, por otra parte, que el autor de la carta consolatoria no aparezca como un superior y como libre de los problemas que afectan al destinatario:

"Dicemus nos ipsos ad consolandum parum esse idoneos, qui non minus angamur animo, quam is ipse quem confirmare deberemus".[16]

"Praeterea cauendum ne non tam amice consolari, quam praecipere uideamur, nisi uehemnter erit familiaris, cui scribimus: ne tanquam sani aegrotantibus imperemus, ne quid de nostra aliorumue felicitate commemoremus".[17]

De esta forma, Verzosa aparece angustiado por las preocupaciones del trabajo y la vida, que cita en dos ocasiones (vv.21-22, 42). En ambos casos utiliza las imágenes náuticas que había empleado para alabar la experiencia y el saber hacer del destinatario. Ni siquiera se permite Verzosa aparecer con la misma inspiración que su amigo. Prefiere una dedicatoria bien modesta (vv.35-42).

Como vemos, Verzosa ha acumulado varios recursos para la *consolatio* (era lo prescrito por Erasmo[18]) y dice a Luisino que sus dolores físicos o morales aminorarán pronto (vv.28-34). Y es que mostrar la brevedad de la contrariedad era otra forma de aminorarla:

"... tum medicamentum adhibebimus: hic omnia quae dolorem lenire possint, diligenter colligemus (...) malum extenuabimus, si minime diuturnum fore ostendemus.[19]

Y otro último dato. Hemos visto que Verzosa utiliza en la epístola los preceptos propios de la filosofía estoica. Curiosamente, el mismo Erasmo los recomienda en el capítulo sobre la *consolatoria* de su manual:

Hic philosophorum rationes et praeter caeteros stoicorum plurimum adiuuabunt.[20]

Conclusión.-

La epístola de Verzosa a Francisco Luisino es un ejemplo más de la huella dejada por la retórica escolar en las obras de creación de los humanistas. Añadamos, por otra parte, que aparte del uso de los tópicos aprendidos, Verzosa muestra en esta epístola un sencillo pero elegante tono estilístico medio, que también estaba preceptuado en los manuales de la época[21].

14. Vives, *op.cit.*, p.54.
15. Erasmo, *op.cit.*, p.210.
16. Erasmo, *op.cit.*, p.210.
17. Erasmo, *op.cit.*, p.212.
18. Véase la próxima cita.
19. Erasmo, *op.cit.*, p.210.
20. Erasmo, *op.cit.*, p.211.
21. *Vid.* Erasmo *op.cit.*, pp.11, 14, 15; Vives, *op.cit.*, pp.96, 102.

LA RETÓRICA COMO ESTÉTICA DE LO APÓCRIFO

RICARDO PIÑERO MORAL
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La poesía es deseo, la retórica música y el amor y la música son la esencia misma de la filosofía antigua, de la **filosofía primera**... Ésa es la metafísica que no se puede explicitar, porque sus partes no se oponen, ésa es la esencia misma de lo apócrifo, que no es lo falso, sino aquello que no puede ser **leído** públicamente. Sin embargo, lo apócrifo no es en el origen algo **ágrafo**, sino que estaba escrito, seguramente por un poeta o por un filósofo, por un **autor**. Leerlo sin más habría sido **deletrearlo**, encadenarlo al tiempo y a la cadencia, habría sido declinarlo, oponerlo al silencio. Pero lo apócrifo ha de conservar su carácter enigmático, y para ello ha de ser cantado no contado... ahí radica la necesidad de la nueva retórica que ofrece Antonio Machado en *Juan de Mairena*.

En lo apócrifo se aúnan el poeta, el filósofo y el retórico. Éste último cuenta entre sus mejores hazañas la de ser el "inventor de una máquina de cantar"[1], y los otros dos son caras diferentes de una misma moneda: "todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya -implícita-, claro está -nunca explícita-, y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros"[2]. Filósofo y poeta, metafísico y poeta son dos intentos de una única misión: **cantar**. Y ahí es donde necesitamos al retórico, que es como la música, una creación que canta por sí misma.

No es que la poesía necesite de la metafísica, no es que la metafísica necesite de la poesía, es que ambas están llamadas a ser **retórica**, para cumplir su destino. Por eso JM no podía ser más que profesor de Retórica... JM es el Sócrates popular[3], el gran apócrifo de la historia de la filosofía que enseña, ante todo, "una vía de liberación, que permite un deslizamiento, sincrónico o diacrónico, del yo al otro yo, del yo a los otros y lo otro y viceversa"[4]. El **deslizamiento** nunca será dialéctico, porque la dialéctica se hace a tropezones, a golpe de extrañamientos, a fuerza de imponerse lo diferente sobre lo diferente. Mientras tanto la retórica se desliza musicalmente, hace de la realidad música, libera la musicalidad de lo real.

Esa liberación que es canto desvela un silencio tan profundo que va más allá del cualquier subjetivismo lírico... La sabiduría de Sócrates es una **sabiduría no escrita**, al menos no escrita por él[5]. La sabiduría socrática es apócrifa. En eso está su salvación, Sócrates es autor, no escritor, y su ciencia de lo universal es la **visión** de la armonía esencial de los complementarios, la esencial heterogeneidad del ser, una armonía que

1. Cf. MACHADO, A.: "Juan de Mairena", en *Obras Completas*, Madrid, 1989, I, pp. 670-695.

2. Ibidem, I, p. 706.

3. Cf. GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. : *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Madrid, 1969 y CEREZO GALÁN, P.. "El socratismo andaluz de Juan de Mairena y la experiencia del pensar", en *Ínsula*, 506-507, pp. 19 y ss.

4. GARCIA DE LA CONCHA, V.: "La nueva retórica de Antonio Machado", en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, 1990, vol. I, p. 15.

5. Cf. MACHADO, A.: *Juan de Mairena*, Madrid, 1986, V, pp. 87-88.

se suspira desde el ojo hasta el oído, desde la letra hasta la música... La esencial heterogeneidad del ser es **synesis** antes que **máthesis**, comprehensión por el oído, escucha radical de la palabra verdadera que funda la poesía y la filosofía, que instaura en su música, desde su música la nostalgia de una nueva retórica que haga de las luces luz, de los sonidos cántico, que dé a luz el sonido, que haga lúcida la armonía.

La retórica machadiana convierte las respuestas en pregunta, en una pregunta viva, hablada: "soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada"[6].

Es la letra la que fatiga, es la letra el mal menor de la expresión, mientras que la palabra viva de la que se nutre la retórica manifiesta cómo "la hondura de la intuición filosófica ha convertido el pensamiento en emoción lírica"[7]. Este es el tránsito en el que la conceptualización se cualifica en sentimiento, o lo que es lo mismo, una prueba irrefutable de la necesidad que tiene la razón de **emocionarse** para seguir viva y no fatigarse ante la fijación de la mera escritura. Machado es poeta, no escritor, y esa condición ontológica de **ser poeta** nos revela que hay "en él una aspiración esencial: la coincidencia pura y exacta entre la lengua y el pensamiento, para significar la conciencia en su desnudez y su verdad"[8].

Esa es también la obsesión del mismo JM, porque incluso en su tarea como profesor nunca fija nada[9] y su saber es más que una ciencia un **canto de frontera** que nos hace navegar en la incurable otredad que pacede lo uno... Abel Martín, como Leibniz, le había enseñado que el alma es "una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y se escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías -¿iguales, distintas?- que produzcan las otras almas"[10]. JM, en cambio, se siente en la necesidad de abrir el oído, que es tanto como intercomunicar metafísicamente, poéticamente la realidad.

En su nueva retórica instaura todo un proceso creativo que recorre el destino ontológico y gnoseológico no sólo del poeta o del filósofo, sino de la realidad misma: la esencial heterogeneidad del ser... Ésa es la intuición del Sócrates machadiano, una ética, la recreación de un **ethos** radical para el hombre... Ése ethos le convierte en escéptico: no se puede ser filósofo sin ser escéptico, sólo busca, sólo desea aquél que sabe que no sabe, aquél que sabe que le queda mucho por saber. El deseo del retórico es, por tanto, **irónico** y escéptico a un tiempo, porque ironía no es sino preguntar fingiendo ignorancia. Así pues, la ironía tiene una función decisiva para el talante filosófico de JM: manifestar la **epoché**, afirmarse en la **skepsis**.

6. Declaración de Antonio Machado en su proyecto de dircurso de ingreso en la Academia, hacia 1931, citado por SESE, B.: *Claves de Antonio Machado*, Madrid, 1990, p. 272.

7. AYALA, F. : *El escritor y su imagen*, Madrid, 1975, p. 106.

8. SESE, B.: op. cit., p. 272.

9. Cf. MACHADO, A.: *Juan de Mairena*, op. cit., VI, p. 92.

10. MACHADO, A.: *Obras...*, op. cit., p. 1913.

Ahora bien, esta **skepsis** incluso ontológica no nace de las disputas entre los hombres, "sino del diálogo amoroso en que se busca la comunión"[11]. Lo que está al fondo de la duda ha de ser comunión, por eso el escepticismo también posibilita el diálogo entre poesía y filosofía, un diálogo tan peculiar como fecundo, porque "el escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas. Ej. El río de Heráclito. La caverna de Platón. El molino de Leibniz. La paloma de Kant. El terrón de azúcar de Bergson. etc. etc."[12] . No deja de ser curiosa esta afirmación de JM según la cual los poetas aprenden las grandes metáforas de los filósofos, pero lo que es aún más interesante es que los filósofos sean estimulados por el escepticismo de los poetas. Así, unos y otros pasar a compartir no sus tareas intelectuales ni los procesos **técnicos** dentro de las mismas, sino que pasan a compartir su destino. También se podrá entender ahora por qué "Juan de Mairena enseñaba a sus discípulos más aventajados la estructura poética de los grandes sistemas metafísicos"[13].

Esa comunicación entre filosofía y poesía será una de las condiciones de posibilidad para que Machado pueda instaurar poiéticamente un nuevo orden ontológico y gnoseológico, y con él una nueva estética y una nueva paideia. Eso es precisamente la retórica de Juan de Mairena, una paideia desde la que descubrir al hombre sus posibilidades de **ser-hombre**; una estética que convierte a ese hombre en un **ser-capaz-de-pensar-y-sentir**.

La paideia estética que es la retórica nos enseña "a crear la distancia en ese continuo abigarrado de que somos parte...; a meditar sobre lo contemplado y sobre las contemplaciones mismas; a renunciar a las tres cuartas partes de las cosas que se consideran necesarias; a trabajar sin jactancia; a amar la filosofía, y, sobre todo, a dudar de todo; a amar, en fin al semejante y al diferente"[14].

"A la ética por la estética"[15] y a la estética por la retórica. Así se imbrican en un sólo programa un talante de pensamiento y un ideal de fraternidad humana en el que "el poeta añade a su arte el componente ético, que se une al estético, aunando así los dos componentes fundamentales del alma de Antonio Machado: belleza y verdad"[16].

Desde la Edad Antigua, poesía, filosofía y retórica nunca han compartido un destino tan sobrio, tan radical. A nosotros nos queda escucharlo, oirlo y cumplirlo, porque nos demos cuenta o no pertenecemos a una de esas tres especies: "hay hombres que van de la poética a la filosofía; otros van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro"[17] y ese tránsito inevitable es la retórica.

11. MACHADO, A.: *Juan de Mairena*, op. cit., VI, p. 92.

12. MACHADO, A.: *Apuntes inéditos*, op. cit., XLIV, p. 57.

13. Ibidem, XLV.

14. MACHADO, A.: *Obras...*, op. cit., pp. 2346-2349.

15. MACHADO, A.: ***Juan de Mairena***, op. cit., p. 93.

16. SESE, B.: op. cit., p. 289.

17. MACHADO, A.: *Juan de Mairena*, op. cit., XXIII, p. 166.

MECANISMOS DE CREACIÓN DE UNA RETÓRICA DEL EFECTO: *LES BIJOUX PERDUS* DE MAURICE BARRÈS

ADELAIDA PORRAS MEDRANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Les Bijoux perdus forma parte de un volumen mucho más extenso que recoge distintos relatos, recuerdos y reflexiones de Barrès referentes a diversos lugares visitados a lo largo de varios viajes realizados por el autor. Este volumen, que tiene como título general *Du Sang, de la volupté et de la mort*, fue publicado en 1894 y presenta una estructura tripartita, de modo que sus distintos componentes aparecen agrupados en torno a tres núcleos temáticos: *Idéologies passionnées, En Espagne, En Italie*.

Aparte de algunos relatos cortos que se integran en el conjunto, la mayoría de los textos reunidos bajo estos tres epígrafes se constituyen a modo de "rêveries d'un promeneur solitaire" frente a la percepción de un objeto de índole muy variada (artística, física, intelectual...), pero siempre ajeno al entorno habitual del yo que escribe. Este es el caso de *Les Bijoux perdus*, donde la contemplación de las cigarreras de la fábrica de tabacos de Sevilla da lugar a una reflexión sobre lo efímero, lo perecedero. Reflexión que ilustra una imagen tópica de Andalucía, en la que sin duda cabría analizar la influencia de la *Carmen* de Merimée como intertexto generador del texto.

La mayor parte de las "rêveries" españolas, y entre ellas *Les Bijoux perdus*, están fechadas entre abril y mayo de 1892, coincidiendo por tanto con la época del primer viaje de Barrès a España. Este dato puramente anecdótico tiene sin embargo cierta relevancia, ya que, por su fecha de composición y de publicación, *Du Sang, de la volupté et de la mort* aparece como un texto bisagra entre dos etapas claves de la producción ideológica de Barrès: la que marca el paso del egotismo que preside su primera trilogía (*Le Culte du moi*) al nacionalismo que domina la segunda (*Le Roman de l'Energie nationale*).

Entre la búsqueda y definición del propio yo, como única realidad inmediatamente perceptible, y la integración en la colectividad de la que ese yo se siente solidario, el viaje constituye una evasión, como Moreau llama a *Du Sang...*

El viaje, como también dice Moreau[1], supone una transición, un itinerario, es, en el fondo, uno de los medios de conquista de los que dispone el egotista, que imprime su propio yo sobre el objeto aprehendido.

Si la progresión que en Barrès va del egotismo al nacionalismo podría sintetizarse por la dialéctica continua que su obra establece entre la contemplación y la acción como modos de perfeccionamiento del yo, *Du Sang...*, y con él *Les Bijoux perdus*, se constituye aún como un texto de juventud, describiendo un itinerario de formación, donde la contemplación de espacios ajenos al territorio nacional va a completar la

1. Cf. Pierre Moreau: *Maurice Barrès*, Paris, Editions du Sagittaire, 1946, pág. 84.

formación del yo y disponerlo para su paso a la acción.

Veremos ahora, y con ello terminamos esta introducción para acceder al texto en sí, el modo en que la "rêverie" se estructura como reflexión generada por la contemplación del cuerpo femenino, que, de sinónimo de deseo, pasa a serlo de destrucción, por el efecto de metamorfosis que sobre él produce la actividad de "voyeur" del yo que lo percibe.

Le Bijoux perdus se constituye, en efecto, como el relato voluntariamente efectista de un recuerdo que marca profundamente la sensibilidad del viajero, ya que el texto, cuya extensión alcanza escasamente las tres páginas, se consagra enteramente al análisis de la impresión producida por la breve visita a la fábrica de tabacos, más que a la visita en sí.

Concebido como el relato de una impresión, por lo que se asemeja a la totalidad del *Culte du moi* y se inscribe en la fase egotista de Barrès, la "rêverie" se construye sobre los mecanismos del recuerdo y potencia la polivalencia semántica de algunos de los lexemas (como "perfume" o "joya") que permiten la reelaboración en la escritura de la sensación recordada.

Por otra parte, esta polivalencia semántica es paralela a la dualidad sobre la que se construye el texto y que posibilita la inserción en el mismo de dos niveles de significación:

- Uno primario o sensitivo, por el que el cuerpo femenino, el de las cigarreras, elemento inmediatamente perceptible, aparece como metonimia de la idea de feminidad que el yo posee.

- Otro secundario que introduce un conflicto de orden ideológico-existencial, por el que el cuerpo femenino (las cigarreras) se construye como símbolo de lo perecedero, a partir de una percepción secundaria, reelaboración gnoseológica de la anterior.

Ambos niveles de significación, percibidos en una primera lectura como aparente oposición, se constituyen en realidad como complementarios, como manifestación de la ambivalencia de la noción de placer.

Esta ambivalencia, sobre la que reposa una retórica del efecto que busca continuamente sorprender al lector, rige toda la estructuración formal del texto, que presenta dos movimientos bien definidos, cuyo nexo es la noción de "bijoux perdus", que significa a su vez en dos direcciones:

- Joyas perdidas por el destino que se les da (el despertar un goce puramente sensual), perdidas para un placer intelectual, superior ("volupté cérébrale");

- y joyas perdidas (echadas a perder) por el efecto del paso del tiempo, por su condición perecedera: "Etre périssable, c'est la qualité exquise."

Les Bijoux perdus suponen pues, no tanto una descripción de las cigarreras sevillanas como un tratado sobre el placer ("la volupté"), elaborado a partir de la ambivalencia gnoseológica y semántica que implica la confluencia de la percepción del instante y de la dimensión temporal sobre el objeto descrito (el cuerpo), que conlleva irremediablemente su destrucción.

Deseo y proceso temporal introducen en el texto la triada clásica Eros/Cronos/Tánatos dentro de un cuadro típica y tópicamente andaluz donde, como ahora veremos, las imágenes que construyen la noción de placer, elaboran al mismo tiempo el escenario en que éste se presenta.

Nueva ambivalencia semántica, por tanto, que conduce a una explícita identificación entre la percepción de lo placentero y la imagen de Andalucía que el texto busca transmitir. Veamos ahora cuáles son esas imágenes que subtienden los dos movimientos que integran el texto.

La percepción del instante, como corte sincrónico que corresponde a la instauración de la sensación placentera, es recreada por dos elementos que para el yo constituyen la esencia de la feminidad, en éste como en otros textos:

El primero de ellos es la animalidad, metonimia de las fuerzas inconscientes, motor de la sensualidad, "élan vital", "petite secousse", como Barrès llama al inconsciente en *Le Jardin de Bérénice*, personaje que, como las cigarreras, aparece a menudo bestializado. Esta animalidad se encuentra reforzada por la noción de abundancia, de multiplicidad, que convierte a la fábrica en gigantesco hormiguero, en laboriosa colmena, amontonamiento de cuerpos, donde el trabajo de las cigarreras, que se exhiben medio desnudas, equivale a un despliegue de seducción.

Esta mujeres, "troupeau de filles", "jolies filles entassées", "vraies étables d'amour", son percibidas y recreadas de manera fragmentaria. El cuerpo de las cigarreras no aparece nunca como totalidad, sino como multiplicidad de fragmentos ("beaux cheveux", "petites mains brunes", "bras ronds", "seins dorés"...) que se repiten de unas a otras y que constituyen los rasgos que las caracterizan. Imposibilidad del instante, por tanto, de acceder a la visión global que el proceso temporal favorece.

El segundo elemento utilizado por el yo para la recreación del instante corresponde a su propia percepción sensitiva, que aparece siempre ligada a la noción de perfume. El perfume, y con él la flor o las flores que lo producen, constituyen signos polivalentes que remiten a referentes diferentes. Así, la flor, símbolo de lo efímero, es perpetuada a través del perfume, evanescencia que convierte en perdurable la sensación instantánea. La visita a la fábrica de tabacos constituye, en el momento en el que el yo escribe, una "sensualité triste aussi large et bondante que la senteur mise dans un alcarazas par trois gouttes d'essence de la rose des califes".

Pero la imagen del perfume no sólo designa el recuerdo, sino la sensación en sí, que perdura en el proceso temporal. Implica la fusión entre el instante y el discurrir del tiempo. Por último, simboliza, en este primer movimiento del texto, los cuerpos jóvenes que por su excesivo aroma eclipsan a los de las cigarreras viejas.

Si el primer movimiento del texto corresponde, por tanto, a la creación del cuerpo como objeto de deseo, como percepción del instante, el segundo supone una reelaboración del primero a partir de su inserción en la temporalidad. A las imágenes animales y evanescentes que hasta ahora definían el cuerpo de las cigarreras, sucede la de la joya perdida, ambivalente como decíamos antes, pero siempre conducente a la degradación. En efecto, Eros arrastra tras de sí a Tánatos ("Il n'est point d'intensité

véritable où ne se mêle l'idée de la mort"), de manera que la reflexión sobre el placer implica la ensoñación de la muerte.

Sin embargo, la dialéctica que el yo establece entre el instante y la temporalidad, en la que el cuerpo es abolido, queda finalmente compensada por la recuperación del tópico casticista, de modo que las imágenes que han dado lugar a la creación del cuerpo son nuevamente utilizadas en la recreación de la fábrica de tabacos, metonimia de Andalucía: "Ainsi la cigarrerie est bien un résumé de cette Andalousie qui vaut par ses fruits, ses fleurs, ses mules et ses femmes."

Esta conciliación entre el instante y la temporalidad, entre el cuerpo como objeto de deseo y de degradación, sitúan definitivamente al yo en una posición de "voyeur", de contemplador incansable, donde la falta de acción que caracteriza al egotista se equilibra por la proyección de su identidad sobre el objeto descrito, eufemización, en definitiva, del poder destructor del tiempo.

De todo ello podemos concluir que el cuerpo femenino y las distintas imágenes que sirven para recrearlo en la escritura son tan sólo un pretexto del yo para acceder a su propio conocimiento, constituyéndose por tanto en imágenes de la gnoseología de un yo que eufemiza su propia condición. Y es que Maurice Barrès, como egotista impenitente, no ha hecho otra cosa que buscarse a sí mismo.

METÁFORA Y ARTE EN ORTEGA Y GASSET

LUÍS MIGUEL PRATA ALVES GOMES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La obra de Ortega y Gasset tiene un estilo propio, nadie lo podrá negar. Es un estilo sumamente sugestivo, lleno de imágenes siempre diferentes y tan metafórico y autobiográfico como si de una novela se tratase. Se lo impuso su circunstancia. Se lo marcó su época. Se lo dio la vida que le tocó vivir. Su obra es, pues, una obra de su tiempo. Es una escritura sobre su tiempo y desde su tiempo. El estilo es el estilo de una vida; la vida que le tocó vivir. Aquella que tenía que vivir. Su estilo se confunde así con lo que él mismo tenía que ser. Vida. Vida y estilo, en Ortega, son radicalmente lo mismo.

Metáfora y arte como ejecutividad textual van a configurar lo que es la vida en cuanto reviviscencia narrativa. Texto filosófico y texto artístico se ejecutan en cuanto narratividad que los revive.

-Metáfora/arte como Vida-

Metáfora y arte en Ortega y Gasset. ¿Cómo juegan entre sí estos dos elementos? ¿Cuál es el sitio de la metáfora y del arte en la vida? Demasiadas cosas para tan poças palabras. Empecemos:

Lo que nos es dado en el arte es "un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo. / Ahora bien: este objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella."[1] Se parte, pues, de la identidad entre objeto estético y objeto metafórico. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que lo que nos ofrece el arte es algo que (tal y como en el ejemplo del cristal) no es nada más que lo que es él mismo en cuanto transparencia, sugerencia, dejar ver. El arte no se nos quiere presentar sino en cuanto en ejecución. El ser sí mismo del arte es ser pura irrealización, dejar ser, dejar vivir. La metáfora, tal como el arte, es sugerencia. Es el presentarse como la no-realidad. La acción misma del presentarse, del estar en ejecución, es el objeto mismo de la metáfora. Así, tanto el arte como la metáfora, siendo en cuanto ejecutividad, nos presentan la verdadera irrealización, la pura ficción. Ambos objetos, entonces, son la misma cosa en cuanto ejecutividad, en cuanto irrealización. Pero irrealización que se sabe a sí misma como lo que es - irrealización.

La metáfora es, pues, la célula elemental de todo arte. La metáfora se sabe a sí misma como lo que es, y sólo lo es en cuanto lo sepa. Es decir, ficción. El saberse ficción de sí misma se constituye, por así decir, como la base donde se asienta toda la visión del universo y la vida misma. Esto es, la metáfora también es en sí misma responsable del conocimiento verdadero. "Además de ser un medio de expresión [y transposición], es la metáfora un medio esencial de intelección."[2] A la metáfora cabe también ofrecernos la realidad, la realidad que se sabe irrealizada, la realidad en

1. *Ensayo de estética a manera de Prólogo*, VI, 257. Cito por la edición de *Obras Completas*, Madrid, Alianza,1983.

2. *Las dos grandes metáforas*, II, 390.

ejecución. La metáfora en cuanto fuerza dinámica de sugerencia y diseminación parte de lo real para irrealizarlo, para crear otra realidad. Para crear una realidad que se sabe fruto de la no-identidad de la metáfora pero que insiste en su ejecutividad (la identidad). "El mundo de lo verosímil es el mismo de las cosas reales sometido a una interpretación peculiar: metafórica."[3] En suma, el mundo de la vida, el mundo donde la posibilidad límite es el límite de la posibilidad misma, "ese universo ilimitado esta construido con metáforas."[4] La metáfora se constituye como la base del universo y al mismo tiempo como su ley. La vida es vida de una época y al mismo tiempo es la responsable de la perpetuación, de la creación de otra generación metafórica en cuanto arte (literatura, pintura... reviviscencia narrativa).

La obra de arte se asienta, pues, en una irrealización suprema. La obra de arte aspira a la obra total, aspira a la ficción total. La obra de arte, y por ser elementalmente metafórica, es asunción de la vida como plenitud. O mejor, el arte aspira en su radicalidad a la presentación de la plenitud de la vida. Esta es su aspiración; la aspiración a la ejecutividad no es más que lo que es. El arte es, en el fondo, puro engaño porque no se pretende representativo sino irreal. "El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección, caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro -una irrealidad. (...) / Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta."[5] El arte es sentimiento de sí mismo en cuanto irrealización. Sentimiento es sentirse, saberse, es, en suma, dinamismo, acción metafórica.

El arte irrealizado pretende sólo presentar la ejecutividad. El arte es puro y simple estar en ejecución; tiene valor, es únicamente eso mismo, lo que es. Creación como irrealización, obra de arte como sugestión, ejecutividad *per se* -esto es el arte. Arte sin sujeto ni objeto, ejecutividad por sí misma. El arte es, pues, aspiración a un arte deshumanizado, un arte donde no quepa sino la acción sin la humanidad. Sujeto y objeto desaparecen en el arte deshumanizado porque en su lugar va a estar la creación de ficción. En el arte, tal como en la metáfora, no hay ya relación entre el cuadro (sujeto) y el objeto que es la realidad. Ahora, lo que se asume en el cuadro es el carácter de estarse haciendo, ejecutando. "El arte usa de los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y merced a ello da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando. Diríamos que, si el idioma nos habla de las cosas, alude a ellas simplemente, el arte las efectúa."[6]

3. *Renan*, I, 454.

4. Idem, I, 454.

5. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, III, 376-377

6. *Ensayo de estética a manera de prólogo*, VI, 262.

Así, pues, y enlazando con lo que hemos dicho antes sobre la metáfora, podremos entender que en el arte la vida se vivifica en cuanto obra de arte. Es decir, en la verdadera obra de arte la vida adquiere su carácter único de ejecutividad, pero una ejecutividad, en este caso, artística... jovial. La obra de arte se muestra así como la obra de una vida. La obra de un tiempo y desde ese tiempo. Una obra, como la obra de Ortega mismo, es una obra de toda una vida; de toda una vida dedicada a la obra. Esta dedicación, este trabajo, este estar en ejecución de la obra es el estilo mismo de la obra. El estilo de un hombre. La ejecutividad de la obra en cuanto irrealización asume de esta manera el carácter de estilo de la obra. La vida misma es sin más la obra misma; no porque esta sea representación de aquélla sino porque es ejecución de ella misma. "El estilo es el hombre."[7] El hombre escritor es lo que él mismo tiene que ser, su estilo. La reviviscencia de su obra es la revisviscencia de su estilo, de la vida misma, de la ejecutividad. Así, texto metafórico y texto artístico son enlazados como narratividad ejecutiva. Como comunicación retórica.

El texto filosófico es en sí mismo un texto metafórico. Es decir, la filosofía es metáfora en su intimidad, la filosofía asientase en una pura *brincadeira* ,"¡Pues no faltaba más sino que en mis lecciones no hubiera literatura!"[8] Pero, y la vez, un pensamiento sobre la metáfora no puede sino comprenderse dentro de un marco filosófico. Para una teoría de la metáfora tendremos que pasar por el portal filosófico de la doctrina de la ejecutividad. Así, tendríamos un texto filosófico que sería creación metafórica, pura conciencia ejecutiva...

De la misma manera, la metáfora envuelve todo el texto artístico convirtiendolo en un ejercicio de puro estilo. El arte, pues, no se entiende sino como pura ejecutividad; su texto nos presenta el estar en ejecución. La narratividad del texto, entonces, se presenta como la reviviscencia del arte mismo, la reviviscencia de la ejecutividad de la vida. Texto y vida son lo mismo. De la misma manera que texto y escritor son lo mismo, ya que éste es en su texto lo que tiene que ser -ejecutividad, vida, existencia metafórica.

En suma, todo texto, toda narratividad artística (metafórica) es un vivir en sí mismo. O mejor dicho, el texto, la comunicación, es reviviscencia de la ejecutividad. Un texto artístico es un revivir la vida. Comunicar, decir, sugerir... ¿qué es esto sino retórica? Vida e historia se encuentran en cuanto razón histórica. La vida es vivir en un tiempo histórico que se narra a él mismo desde ese mismo tiempo. La vida es, en el fondo, su propia narración; la narración de lo que ella misma es. La vida narra la ejecutividad, y esa ejecutividad narrada se nos presenta "de nuevo" en cuanto texto que nos la narra. El texto mismo es la reviviscencia de la ejecución en cuanto narratividad ejecutiva. Es decir, vida.

-Vida como Metáfora/arte-

Para cerrar el círculo, que primero recorrimos desde la Metáfora/arte hacia la Vida, vamos ahora, partiendo de la Vida, a dirigirnos hasta la Metáfora/arte como

7. Idem, VI, 263.

8. *La razón histórica (Lisboa, 1944)*, XII, 282.

culminación de un pensamiento que se sabe dialéctico y se refuerza en su negación y aniquilación[9] (irrealización) -configurando así lo que se podría llamar un intento de superación del idealismo.

La vida se concibe dinámicamente. Es decir, es ejecutividad en sí misma, es acción que se sabe a ella misma. Hay, pues, una concepción del ser como vivir... y que se hace presente a sí mismo como historia. La razón histórica es así una manera de serse y de verse siendo, de vivir y revivirse... Una vida que se sepa como ejecutividad (razón histórica), es ella misma ejecutividad -vida- en cuanto hacerse historia; y, a la vez, es reviviscencia de esa ejecutividad, de esa vida, en la medida que es narratividad histórica. El "ser ejecutivo" es el productor y el producto de la razón histórica. Producto y productor en cuanto se salva salvando a su circunstancia, viviendo su época histórica y dándose cuenta de ello en su narración metafórica/artística.

El ser siendo la vida, el ir ejecutándose, el vivir la vida... es a lo que el pensamiento filosófico aspira. Es a eso a lo que se dirige, pero sólo en cuanto metáfora, arte; esa totalidad es plenitud de vida mostrada en su acontecer, en su ejecución efectiva. Así pues, razón histórica se da como razón narrativa en la medida que se muestra lo vivo como vivo, no la historia como lo ya sido. La razón narrativa revive la vida. Literatura y vida confluyen en el sentido de vida como género literario. Volviendo a lo que se había dicho al principio, vida y estilo coinciden. "Las cosas no son plenamente si el hombre no *descubre* su maravilloso ser que llevan tapado por un velo y una tiniebla. De aquí que para el Intelectual vivir significa andar frenéticamente afanado en que cada cosa llegue de verdad a ser lo que es, exaltarla hasta la plenitud de sí misma. He ahí cómo y por qué resulta que las cosas sólo son lo que *ellas* son cuando le son al Intelectual."[10] Ser escritor es serse lo que se es; serse narratividad es ser como vivir.

En suma, la narratividad no vale por ella misma si no se sabe metafórica (metáfora de sí misma). "El lenguaje no cubre nunca con exactitud la idea; por tanto, que toda expresión es metáfora, que el *lógos* mismo es frase. Pues si lo que decimos no coincide exactamente con lo que pensamos, ha de entenderse que meramente lo sugiere. Y ese decir que es sugerir es la metáfora."[11] Vida como género literario no se puede entender sin remitirnos al elemento artístico del texto que es la metáfora. En fin, de la vida volvemos de nuevo a la metáfora artística inicial...

9. Cfr. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, III, 382; para el tema de la dialéctica como arte.

10. *El intelectual y el otro*, V, 514.

11. *La razón histórica (Buenos Aires, 1940)*, XII, 168.

APUNTES SOBRE LA RETÓRICA AUDIOVISUAL Y LA IMAGEN

GENARA PULIDO TIRADO
UNIVERSIDAD DE JAÉN

En las últimas décadas las más variadas manifestaciones audiovisuales vienen cobrando una destacada importancia en el mundo occidental hasta llegar a cobrar un protagonismo que releva a un segundo lugar, al menos para la mayoría, las tradicionales manifestaciones escritas como es la literaria. Este hecho, junto a los avances que se están produciendo en el mundo de la información y las comunicaciones, está marcando, sin duda, una nueva época que entrevemos ya con cierta claridad y no sin una buena dosis de curiosidad y hasta de estupor.

La imagen se convierte así en un reto para los investigadores de la cultura en general, pues ni que decir tiene que la aprehensión del mundo que nos rodea ha de ir precedida por el desciframiento de múltiples hechos que se nos muestran como imágenes de lectura difícil, polisémica y hasta equívoca no pocas veces, sobre todo en un momento en que parece que nuestras viejas certezas realistas están siendo sustituidas por una serie de simulacros que ocupan su lugar.

El mundo audiovisual es extremadamente rico y complejo. Su presencia pronto desencadenó el interés de estudiosos que estaban desempeñando su labor en torno al fenómeno literario o comunicativo en general. La sistematización de tal interés, de cara a su estudio, se hizo posible gracias, sobre todo, a la semiótica, en cuyo seno llegó a constituirse una rama con características propias, la semiótica audiovisual, que cubrió un amplio campo constituido por manifestaciones tan variadas como el cine, la televisión, la propaganda, el comic, etc. También hay que tener presente el destacado papel desempeñado por la teoría de la comunicación.

En lo que a la retórica se refiere, fue Roland Barthes el que se ocupó tempranamente de su estudio en este nuevo ámbito en un ensayo ya clásico, "Rhétorique de l'image" (1964). Con este estudio se iniciaba toda una serie de investigaciones de incalculable interés que irían evolucionando a la par que los sistemas teóricos imperantes en los distintos momentos en que se producían. Las características y evolución de estas investigaciones han sido estudiadas por distintos autores que han trazado su historia teniendo en cuenta, fundamentalmente, su vinculación o autonomía en relación a la lingüística (V. entre otros, J.M. Pérez Tornero, 1982: 119 y ss.; Juan Rey, 1992: 27--8).

Tal hecho no es nada extraño puesto que lo que se ha producido es una paso gradual desde la consideración del concepto de *texto* como manifestación escrita (y ligada, por tanto, a la literaria) a la consideración de la imagen como texto, esto es, como lugar de producción e interpretación comunicativa en tanto que manifestación discursiva coherente a través de la cual se pueden llevar a cabo distintas estrategias de comunicación (Para el concepto de *texto,* ver, entre otros, Iuri Lotman, 1970: 69 y 88.; Lorenzo Vilches, 1992[5]: 29 y ss.). La concepción semiótica de texto que podemos encontrar hoy como mecanismo semántico-pragmático que necesita ser actualizado

mediante la interpretación y que conlleva unas reglas de producción y de interpretación permite estudiar bajo tal concepto una serie de manifestaciones culturales no literarias (entre las últimas, las audiovisuales tienen una gran importancia) que hasta hace poco tiempo estaban marginadas en este ámbito de estudio. Y es que lo textual, y la textualidad en general, considerados bajo una óptica semiótica, adquieren grandes dimensiones, por lo que no sorprende que Santos Zunzunegui (1992[2]: 78), tras definir el texto como *"secuencia de signos que produce sentido"*, puntualice: "Texto en el que el sentido no se produce por la suma de significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su *funcionamiento textual"*, lo que conlleva una elevada valoración de la coherencia textual, en la que habría que considerar un nivel expresivo, que distribuiría la información visual, y un nivel de contenido, en tanto que actualización del significado que llevaría a cabo el destinatario del discurso. En este sentido, el componente pragmático de la comunicación ha pasado a ocupar un lugar destacado desde el momento en que el receptor se integra en el proceso como elemento activo y fundamental.

Esta evolución y ampliación del concepto de texto ha estado marcada por la evolución de la semiótica (y de buena parte de los estudios literarios de distintas tendencias críticas) desde una concepción fundamentalmente lingüística a una concepción no lingüística en la que se considera un conjunto amplio de elementos pertenecientes a distintas manifestaciones culturales, elementos que no utilizan como soporte un lenguaje con doble articulación como la lengua natural. Tal hecho fue más difícil de aceptar en la literatura, sin duda por usar como soporte una lengua literaria, pero lengua al fin y al cabo. En el campo (audio)visual la cuestión revistió no menos problemas ya que, aunque el soporte de la imagen no es una lengua articulada en sentido clásico, se intentó aplicar a las manifestaciones visuales las mismas categorías y procedimientos que a las lingüísticas. Y aquí hubo de operarse otro desplazamiento semántico en el término mismo de *lenguaje* ya que, al igual que en el caso de texto, si hoy hablamos de lenguaje para aludir al cine, la televisión, la publicidad, la moda, etc., el término lenguaje se entiende en sentido amplio, como un mecanismo generador de significados y no como lenguaje articulado que puede manifestarse de forma oral o escrita, pero siempre sujeto a las leyes de la lengua cotidiana de la comunicación, leyes que se desviarían o romperían en las manifestaciones artísticas para diferenciarse así de la lengua coloquial.

En realidad, a lo que hemos asistido en las últimas décadas es a la tan conocida crisis de la literariedad, que ha repercutido no sólo en los estudios literarios, sino también en los artísticos en general, pues al ampliar la concepción de lo artístico se ha permitido la consideración y el estudio de manifestaciones culturales como las de carácter (audio)visual.

Ni que decir tiene que la ampliación de las nociones de texto y lenguaje han ido unidas y se han producido no sólo por el agotamiento de los estudios lingüísticos en sentido estricto y la aparición de disciplinas de horizontes amplios, casi inabarcables, como la semiótica, sino también por la presión de necesidades concretas surgidas por los importantes avances tecnológicos que han producido en este siglo un cambio

fundamental en la sociedad y en nuestra manera de ver y abordar la rica y esquiva realidad que nos rodea. En este sentido, Santos Zunzunegui (1992[2]: 11) ha puntualizado que

> "la problemática teórica, el debate en torno a los lenguajes (audio)visuales no puede entenderse sino a condición de ver en aquella el lugar de cruce de una evolución histórica y un desarrollo técnico".

Es el caso del concepto mismo de *imagen,* que ha pasado de considerarse como imagen mental, en el sentido de la psicología cognitiva, a imagen "material", construida sobre significantes distintos según los casos (escultura, pintura, cine, etc.). Y es que, bajo una perspectiva semiótica, la imagen deja de ser considerada como símbolo de contenidos mentales para pasar a considerar que ante todo significa información, esto es, como señala, Juan Rey (1992: 24):

> "La concepción semiótica ha llevado a cabo una segunda rehabilitación de la *imagen.* Si los motivacionistas la despojaron de su simple función atractiva, los semióticos a su vez la desposeyeron de toda referencia psicológica y la entendieron como ente autónomo capaz de significar por sí mismo. Igualmente estimaron que un anuncio publicitario es una comunicación mixta en la que tanta importancia tiene el texto como la imagen revelando así una dimensión de la imagen hasta entonces desconocida: su capacidad de transmitir información".

La imagen ha sido abordada de formas distintas a lo largo del tiempo y, como señala Gauthier (1986: 16), no ha sido objeto de una ciencia que le sea propia hasta el Renacimiento, hecho con indudables motivaciones históricas e ideológicas puesto que, como demuestra este autor en el estudio que realiza de distintos elementos constitutivos de la imagen, su entendimiento ha estado marcado por concretos intereses estéticos e ideológicos. Es el caso, entre otros, de la perspectiva lineal, que en Europa occidental -frente a Oriente- se impone como forma determinada de la profundidad realista a la par que triunfaba el espíritu racionalista y científico y en el momento histórico en que el feudalismo era sustituido por el capitalismo (V. Gauthier, *ibidem:* cap. II). Y es que, como pone de manifiesto este autor, la imagen occidental es un sistema cerrado, convencional, que simula el mundo, hecho que contradice las más fundadas teorías que se han producido al respecto ya que las imágenes no reproducen ni sustituyen la realidad, sino que dan una serie de elementos para que el receptor pueda llevar a cabo su particular interpretación de tal realidad. La pretensión de "realismo" hay que situarla en un momento de ascenso de la burguesía apasionada por unos éxitos científicos que iban íntimamente unidos a su triunfo. 0 sea, que

> "por poco que se examine con atención las relaciones de la imagen con lo real, cualquiera que sea el lado por el que se examine el problema, resulta que la imagen remite ante todo a sí misma. Esto no quiere decir que nada tenga que ver con lo real [...] sino, al menos, que mantiene relaciones ambiguas con lo real percibido que la teoría ha situado, de modo abrumador, en el centro de sus preocupaciones, con el éxito que se le conoce" (Gauthier, *ibidem:* 60).

Tal cuestionamiento, bastante generalizado en la actualidad en los estudios sobre la imagen, es uno de los síntomas más significativos de la crisis del concepto de *iconismo,* fundamental en este campo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (1964). "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4, 40-51.

GAUTHIER, Guy (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Iuri M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982[2].

PÉREZ TORNERO, J. M (1982). *La semiótica de la publicidad. Análisis del lenguaje publicitario*. Barcelona: Mitre.

REY, Juan (1992). *La significación publicitaria*. Sevilla: Alfar.

VILCHES, Lorenzo (1992[5]). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992[2]). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra-Universidad del PaísVasco.

LA PUBLICIDAD: EL CUARTO DISCURSO PERSUASIVO

JUAN REY
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Antes de ser publicitaria, la redacción publicitaria es ante todo redacción, es decir, un código escrito que debe ser respetuoso con las reglas de su propio sistema lingüístico (correcto) y tener en cuenta el contexto en el que se emite (adecuado). Sin embargo, como sucede con cualquier tipo de texto, aunque en este caso con una intencionalidad exacerbada y enfática, la redacción publicitaria ha de ser necesariamente eficaz. La eficacia, que subyace a todo acto verbal y que es indispensable en cualquier comunicado verbal, se convierte en el fin último y exclusivo de la redacción publicitaria, ya que los comerciales son mensajes que responden a unos planteamientos económicos, se emiten en un contexto altamente competitivo y persiguen un fin persuasivo, todo ello además mediante un código escrito y con un discurso unidireccional que impide toda posibilidad de retroacción o rectificación. Debido a estos motivos, la redacción publicitaria está más sujeta que ninguna otra modalidad redaccional al imperativo de la eficacia, propiedad que se refiere a una serie de características textuales cuyo estudio corresponde a la Retórica.

Si la Gramática y la Estilística se encargan del análisis de lo particular en el seno de la comunicación oral o escrita, es decir, estudian aquellos aspectos aislables en el seno del texto, ya sean las formas gramaticales, ya sean las variantes estilísticas, la Retórica tiene como objeto no los hechos particulares sino el texto en su totalidad. En este sentido, puede afirmarse que "la Retórica [...] está constituida como disciplina global del fenómeno lingüístico-comunicativo" (Albadalejo 1990: 89). Y esta globalidad abarca de manera total y exhaustiva los diversos mecanismos que van desde la producción del texto, hasta su emisión pasando por la organización interna y su embellecimiento.

Nada tiene, pues, de extraño que esta nueva concepción del hecho lingüístico, más general, más completa, más acorde con la realidad, sea de gran interés para la Publicidad, porque en definitiva todos estos mecanismos retóricos tienen una finalidad muy concreta: alcanzar al receptor de la manera más eficaz posible. Y éste es asimismo el objetivo de la redacción publicitaria: hacer llegar al lector un mensaje escrito con la pretensión de modificar su conducta. Conviene aclarar, por tanto, que, a diferencia de la Gramática, que se preocupa de la corrección del texto en relación con las reglas gramaticales, y de la Estilística, que se ocupa de la adecuación del texto a su contexto, la Retórica se encarga de la eficacia del texto respecto de su receptor. Y esta eficacia se logra mediante el empleo de una serie de mecanismos y recursos cuyo fin es hacer llegar al receptor un mensaje en las mejores condiciones posibles y de la manera más persuasiva posible. En palabras de Dijk,

> La Retórica se preocupa precisamente de la manipulación consciente, perseverante, para conseguir sus fines [...], de los conocimientos, las opiniones y los deseos de un auditorio mediante rasgos textuales específicos, así como de la manera en que el texto se realiza en la situación comunicativa (1992[2R]: 125).

La Retórica va más allá que las otras disciplinas y entre sus objetivos se encuentra la creación del propio discurso (*inventio*), su estructuración (*dispositio*), su ornamentación (*elocutio*), su recordabilidad (*memoria*) y su emisión (*pronunciatio*). Pero no puede olvidarse que la Retórica clásica responde a unas necesidades históricas distintas a las de hoy y por tanto su recuperación no puede llevarse a cabo literalmente, sino que dicha recuperación, si se pretende aprovechar todo el caudal retórico aprovechable, implica una adecuación, ya que las circunstancias actuales no son las mismas que envolvieron el nacimiento y desarrollo de la Retórica y en consecuencia su aplicación ha de acomodarse a las nuevas circunstancias. Ello no supone que la Publicidad deba renunciar al legado retórico, debe adecuarlo a sus necesidades y sólo así obtendrá el máximo provecho.

A lo largo de su historia la Retórica se ha mantenido casi siempre fiel al principio que le dio origen: la persuasión del auditorio (Mortara Garavelli 1991: 17-62). Aristóteles expresó hace más de dos mil años que la Retórica es "la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir" (I, 2, 25-26). Lo mismo opinan los estudiosos actuales, entre ellos Renato Barilli, cuando observa que uno de los signos más característicos de nuestra sociedad es "la necesidad de persuadir a un vasto público" (1984: 6). Sin embargo entre estas dos opiniones, correspondientes a dos sociedades que tienen en común la acuciante necesidad de persuadir, hay un largo recorrido histórico que no siempre recoge este sentir ni tiene idéntica devoción por la Retórica.

Esta diversidad de pareceres puede verse en las distintas etapas que Barilli, partiendo de las reflexiones de Marsall MacLuhan acerca del paralelismo observado entre la evolución de la cultura y la fortuna de la Retórica, establece en el devenir de la Retórica (*ib.*: 14-15). Hay, pues, un primer periodo, que va desde la Antigüedad hasta finales de la Edad Media, en el que, de manera heterogénea, se desarrollan determinadas actividades como el derecho, la política, la estrategia militar y la difusión de la fe, cuyo denominador común es la necesidad de persuadir a los miembros que conforman la sociedad. El segundo periodo va desde la invención de la imprenta hasta comienzos del siglo XX y en él se produce, de una parte, el abandono de la Retórica como ciencia organizadora del discurso y, de otra, el desarrollo desmesurado de una de sus partes, la *elocutio*, de forma tal que en esta etapa Retórica es sinónimo de Literatura. Es en esta fase, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y primeros decenios del XX, cuando la Retórica alcanza su máximo desprestigio.

El tercer periodo comienza en el primer tercio del siglo XX y coincide con el desarrollo de la tecnología electrónica que impone un sistema de comunicación, salvando las distancias históricas y técnicas, muy similar al del primer periodo. Actividades como la política o la Publicidad tienen necesidad de persuadir a un público cada vez mayor. Y es justo en este siglo, hacia los años 50, cuando los estudiosos, preocupados por lograr una comunicación persuasiva, superan la concepción embellecedora de la Retórica y descubren que es algo más que un mero *ars ornandi*, que es una disciplina de mayor alcance cuya finalidad es la estructuración del discurso en aras de una mayor eficacia. Actualmente, y de la misma manera que en la

Antigüedad, la Retórica vuelve a ser considerada como "una teoría de la organización funcional del discurso en su contexto social y cultural [que afecta a] toda la lengua en su realización como discurso" (Valesio 1986: 22).

Al igual que sucedía con la Estilística, la Retórica estaba vinculada, al menos desde el Renacimiento, a la creatividad literaria, sin embargo su recuperación como disciplina total y su vigor se deben a la aparición de un sociedad que siente la imperiosa necesidad de persuadir a una masa cada vez mayor, persuasión que en este caso encarna la Publicidad. Esto ha sido lo que ha llevado a más de un investigador a considerar el discurso publicitario como el heredero de los grandes discursos persuasivos de la Antigüedad: el jurídico, el político y el sagrado. Y si estos tres discursos nacieron en su día con el fin convencer a un numeroso auditorio en los tribunales, el foro o el templo, la Publicidad tiene idéntica vocación, aunque su fin último es distinto (la venta) y su vehiculación es asimismo diferente (los medios de comunicación de masas), pero salvo estas diferencias, fruto del desarrollo económico y el progreso tecnológico, su objetivo es el mismo: persuadir.

Puede, pues, afirmarse que el publicitario es el cuarto gran discurso de Occidente. Y este carácter de continuidad, de una parte, lo emparenta con una tradición que se remonta más de dos mil años y, de otra, supone la recuperación y actualización unos mecanismos organizativo-persuasivos que un día estuvieron a punto de desaparecer. En este mismo sentido se expresa González Martín cuando afirma que

> La Retórica no puede considerarse solamente como un ornamento textual que la gramática de la Publicidad utiliza en alguna de sus manifestaciones, debe ser también considerada como un importante recurso para la elaboración de los sentidos. Si la Publicidad acude a la Retórica no es exclusivamente por razones estéticas, sino porque ésta se ha revelado siempre como un excelente dispositivo de eficacia comunicativa (1982: 224).

Ahora bien, la producción del sentido en Publicidad está condicionada por la comunicabilidad técnica o "grado de precisión en la transferencia de la información desde la fuente al destinatario", la comunicabilidad semántica o "correcta interpretación por parte del receptor del sentido propuesto por el emisor", y la comunicabilidad persuasiva o "capacidad que posee un texto para provocar de manera eficaz en los posibles receptores un determinado comportamiento" (*ib.*: 25). Y es esta necesidad de persuadir la que hace a la Publicidad acudir a la Retórica, sobre todo porque "el texto publicitario se produce más de acuerdo con la ciencia de los efectos (retórica) que sobre una referencia a los hechos o al mundo real" (*ibidem*).

De las cinco parte de que consta la Retórica quizás sea la *dispositio* la que mayor incidencia tenga en la consecución de la eficacia. No quiere ello decir que las demás no intervengan. Evidentemente la obtención de las ideas más adecuadas (*inventio*) y tanto la forma de embellecerlas (*elocutio*) como de expresarlas (*pronunciatio*) repercuten en el resultado final, sin embargo la *dispositio*, como puede verse en el siguiente cuadro, afecta a organización total del discurso:

DISPOSITIO	
ORDEN	DISTRIBUCIÓN
Argumentación	Superestructura
- Coherencia (*inventio*) - Cohesión (*elocutio*)	Formas publicitarias
Facilita la comprensión	Facilita el reconocimiento
EFICACIA COMUNICATIVA	

La *dispositio* afecta al orden de la información y a su distribución en el discurso. La primera de ellas es el fundamento de la argumentación y la segunda de las superestructuras. Si la argumentación, mediante la cohesión y la coherencia, facilita la comprensión del discurso; las superestructuras, que dan origen a las diferentes formas publicitarias, facilitan el su reconocimiento. Y de esta doble facilidad surge la eficacia comunicativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARISTÓTELES (1971): *Retórica*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

BARILLI, R. (1984): *Poetica e Retorica*. Milano, Mursia.

DIJK, T.A. van (1992[2R]): *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós.

GONZÁLEZ MARTÍN, J.A. (1982): *Fundamentos para la teoría del mensaje publicitario*. Madrid, Forja.

MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.

VALESIO, P. (1986): *Ascoltare il silenzio. La Retórica come teoria*. Bologna, Il Mulino.

HOMERO Y LA LEY DE LAS XII TABLAS: POETAS Y JURISTAS EN LA *CIENCIA NUEVA* DE VICO

JOSÉ MARÍA RIBAS ALBA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El genio desconcertante y tumultuoso de Vico no facilita el propósito de este trabajo. Presentar en unas pocas líneas una valoración de su obra más importante parece desafiar, con muy escasas posibilidades de éxito, los formidables esfuerzos de este gigante del pensamiento, profundo y oscuro, por esconder los inmensos tesoros que todavía guarda su *Ciencia nueva*. Por otra parte, el sostenido interés que, sobre todo a partir de Croce, merece este estudioso de la retórica y del derecho, no ha agotado las posibilidades del análisis de su obra, tan rica en contenido como sugerente en sus posibles interpretaciones. Séanos permitido, por tanto, este pequeño homenaje, aún a sabiendas de que nuestra aproximación apenas rebasará los límites más superficiales de su planteamiento teórico.

A pesar de la exuberancia barroca de su contenido, la *Ciencia nueva* se centra en un objetivo unitario que continuamente se propone al lector. Esta finalidad se describe muy claramente en el párrafo 34: *El principio de los orígenes de lenguas y letras es que los primeros pueblos del mundo gentil, por una demostrada necesidad natural, fueron poetas, los cuales hablaron mediante caracteres poéticos; este descubrimiento, que es la llave maestra de esta Ciencia, nos ha costado la obstinada investigación de casi toda nuestra vida literaria, ya que desde estas nuestras naturalezas educadas, es casi imposible de imaginar y sólo con gran esfuerzo nos ha sido permitido comprender semejante naturaleza poética de aquellos primeros hombres*. La investigación de Vico posee una evidente intencionalidad histórica -la *historia ideal eterna*-, en la que se engarza toda su filosofía. Ésta se incluye en el contexto de los acontecimientos narrados, de tal manera que no es posible separar ambos elementos. Hacerlo sería traicionar al autor abandonándolo en manos del método contra el que se levanta todo su pensamiento: el racionalismo de raíz cartesiana. Para hacer aún más evidente la originalidad de su planteamiento, Vico ni siquiera intenta el esbozo de una historia general, sino que casi toda su reflexión se vierte sobre Grecia y Roma, que cumplen en la *Ciencia nueva* la función de un inmenso *exemplum*, en el que el trabajo artesanal del autor logra esculpir la imagen de una completa filosofía de la historia.

Todavía es posible precisar con mayor exactitud lo que podríamos llamar el interés prevalente del autor: el problema de los orígenes de la cultura, *los principios de la historia de la naturaleza humana* o *principios de la historia universal,* como se afirma en otro pasaje de la obra (párrafo 368), en una significativa fundamentación histórica de su antropología. En mi opinión, es a este interés predominante al que Vico consagra la utilización de sus esquemas metodológicos. Éstos no se limitan a la identificación de las tres edades -la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres-, y a las implicaciones derivadas en todos los órdenes de esta estructura triádrica. Debe admitirse que este hallazgo representa un papel fundamental en el diseño de toda la obra (como se comprueba con especial claridad en el libro cuarto), pero no excluye el

uso de otros esquemas evolutivos, que a veces se destacan con personalidad propia. Sirvan como ejemplo la doctrina de las cuatro causas, *que son como cuatro elementos de este mundo civil* (párrafos 630 y 640); o la identificación más detallada de las formas políticas, en las que cabe la siguiente enumeración: estado salvaje (párrafos 341 y 1005); estados de las familias (párrafos 680, 688 y 955); nacimiento del orden civil, y ya dentro de este ámbito, la clasificación de las repúblicas aristocráticas, populares y el tránsito hacia las monarquías (párrafos 244 y 1004).

Esta variedad argumentativa, tan idónea de por sí para expresar el pensamiento de un autor empeñado en evitar cualquier criterio rígidamente sistemático, se apoya, sin embargo, al menos desde el punto de vista metodológico, en un esquema binario, en el que de alguna manera se condensa la teoría de los tres momentos o edades del espíritu. Esta estructura dual es precisamente el centro de nuestra atención, ya que nos servirá para identificar y valorar en su justa medida, el elemento retórico que subyace en las concepciones de Vico sobre la historia, la cultura y, en especial, sobre el derecho. Podríamos afirmar que una buena parte de la genial concepción de nuestro autor se debe precisamente a la utilización del instrumental retórico en el ámbito de lo puramente histórico y, particularmente, en el problema de los orígenes.

El conocimiento del *mundo civil* debe partir de una primera consideración: la sociedad es el producto de la mente humana, y en ella debemos encontrar los principios de esta ciencia (párrafos 331 y 374). Hay en Vico una perfecta adecuación entre la primera operación de la mente y la primera edad del mundo (párrafo 496). *De este modo, los primeros hombres de las naciones gentiles, como niños del naciente género humano, (...) creaban las cosas a partir de sus ideas, pero con una infinita diferencia del crear propio de Dios: porque Dios, en su purísimo entendimiento, conoce las cosas y, conociéndolas, las crea; ellos, por su robusta ignorancia, lo hacían a base de una fantasía muy corpulenta, y porque era muy corpulenta, lo hacían con una asombrosa sublimidad, tal y tanta que les perturbaba hasta el exceso a ellos mismos, que fingiéndolas, las creaban, por lo que fueron llamados "poetas", que en griego suena igual que "creadores"* (párrafo 376). Esta sabiduría poética tiene un carácter fundacional para la cultura. En el lenguaje mudo de los dioses (párrafos 379 y 929) la fantasía de aquellos hombres suplió providencialmente cuanto bastaba para constituir el orden civil. Los primeros poetas teólogos imaginaron la más importante fábula divina, de manera que hallaron en Júpiter el camino que llevaba de la barbarie hasta el mundo de las ciudades.

Vico contrapone esa primera sabiduría poética, creadora del universo humano (lenguaje, derecho, costumbres, formas políticas, arte, etc.), a un momento posterior en el que la razón sustituye a los sentidos y a la imaginación. Esta segunda situación es la que todavía estaríamos viviendo. En ella el razonamiento abstracto impide que entremos en el mundo fantástico de los inventores de la cultura, *cuyas mentes no eran en absoluto abstractas, ni afinadas por nada, ni en nada espiritualizadas, ya que estaban totalmente inmersas en los sentidos, rendidas a las pasiones, enterradas en los cuerpos* (párrafo 378). La razón poética (párrafo 821) se sumerge en lo particular porque se basa en una *tópica sensible* (párrafo 495), que es *el arte de regular bien la*

primera operación de nuestra mente, enseñando todos los lugares que deben recorrerse para conocer todo cuanto hay en la cosa que se quiere conocer bien o en su totalidad (párrafo 497). La tensión entre razón poética y razón crítica es el nervio de todo desarrollo cultural. Vico se centra en la primera porque sólo con ella se abre la ventana que nos permite conocer los orígenes y, con ellos, a nosotros mismos. Sin embargo, en la *Ciencia nueva* no se dibuja una visión nostálgica del pasado. Su autor nos recuerda una y otra vez los caracteres groseros y toscos de la sabiduría primera (por ejemplo, en los párrafos 361 y 367);no obstante, sólo la recuperación intelectual de esos tiempos creadores hace posible comprender el presente, dotarlo de sentido. Volver a la infancia para tomar posesión de nuestra madurez. Rescatar aquella dimensión de nuestra naturaleza en la que pensar es jugar (párrafo 186).

La facultad poética llegó hasta el tiempo de los héroes, los príncipes de la generación humana (párrafo 917), pues se pensaban de origen divino. En este momento central del espíritu y de la historia se produjo -y se produce- una armonía irrepetible: lo poético cobra conciencia de su propio saber sin deshacerse de sus vínculos no humanos. Este es el privilegio de Homero, *príncipe de todos los poetas sublimes* (párrafo 384), al que se dedica el libro tercero. En sus poemas se encuentra el derecho natural de las gentes de Grecia (párrafo 156), lo que es para Vico tanto como afirmar su carácter de fuente de conocimiento global, dada su interpretación jurídica de la historia, tributaria quizá de la historiografía romana. Este es justamente el punto de enlace con la valoración que realiza de la Ley de las XII Tablas. A primera vista, sorprende el papel tan relevante que otorga Vico a este vetusto texto legal de mediados del siglo V a.C., todavía lleno de enigmas, que en la *Ciencia nueva* es citado una y otra vez, en detrimento de la fuente más conocida del derecho romano, la compilación de Justiniano. Sin embargo, esta inicial perplejidad se disuelve muy pronto, si tenemos en cuenta estos tres elementos: el que hemos dado en llamar el interés prevalente de Vico por los orígenes; el papel central que -de acuerdo con su propia formación jurisprudencial- otorga al ámbito de lo jurídico; y, finalmente, la ubicación cronológica que el autor hace del texto legal, que sería la expresión de la edad heroica de las gentes del Lacio (párrafo 1031). De esta forma, quizá arbitraria, aunque plena de sugestión y consecuencias, simboliza Vico la unión entre todos los elementos de una cultura, aun los más dispares en apariencia, como frutos de una misma sensibilidad histórica. En particular, la concepción *poética* del derecho que ofrece la *Ciencia nueva*, puede contribuir todavía a una renovada interpretación del sistema normativo romano, que en los actuales tratamientos apenas logra romper los límites artificiales e intemporales de lo clásico.

La *Ciencia nueva* puede entenderse como un inmenso esfuerzo por alcanzar el conocimiento de los principios históricos y estructurales de las diversas sociedades humanas. Para ello, su autor hace uso de las categorías conceptuales que le brinda la retórica. En Vico, el impulso primordial de la cultura no es otro que el de la *inventio*, que casi se identifica con la que él denomina sabiduría poética. Esta es la fuente creadora de todas las instituciones sociales, previa a cualquier filosofía, cuya función debe limitarse a la racionalización de lo ya dado. Esta posición no significa admitir sin más un motor irracional del desarrollo histórico, como ocurrió después con frecuencia

en los autores del historicismo, sino tan sólo la aceptación del carácter contingente de las creaciones humanas. Vico, como, por ejemplo, Gracián, incorpora sin complejos la función mediadora del sentido común, que había quedado malparada en el principio del *Discurso del Método.* Por el contrario, en la *Ciencia nueva*, se percibe una durable confianza en la orientación del devenir histórico, confianza que se asienta en el papel de la providencia divina, como garante del mundo civil. La edad de los dioses es la representación descriptiva de una dimensión actuante en todo momento histórico: *puestos tales órdenes por la providencia divina, tales debieron, deben y deberán ocurrir las cosas de las naciones como son razonadas por esta Ciencia* (párrafo 348). No se rechaza la razón discursiva, pues es ésta necesariamente la utilizada en el análisis de la historia; simplemente, se recuerdan sus límites, por otra parte evidentes, frente al carácter de donación que posee la sabiduria de los orígenes, por más que el hombre participe de un momento creador, en el que pone nombre a las cosas. El pasado es también presente. Cuando vivíamos bajo los dioses, cuando fuimos héroes, la convivencia con lo sublime hacía innecesaria toda abstracción teórica; ahora que nos sabemos en la edad de los hombres, debemos aprender a ser otra vez lo que fuimos, lo que en realidad somos, aunque sea trabajosamente.

Nota bibliográfica: Vico, *Ciencia nueva*, traducción de la tercera edición por R. de la Villa, Madrid, Tecnos, 1995.

Citamos a continuación las obras que de forma directa se han tenido en cuenta en nuestro trabajo: R. Alexy, *Teoría de la argumentación jurídica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989; M. Benavides Lucas, *Filosofía de la Historia*, Madrid, Síntesis, 1994; I. Berlin, *Antología de ensayos*, edición de J. Abellán, Madrid, Espasa Calpe, 1995; J. Choza, *Manual de Antropología filosófica*, Madrid, Rialp, 1988; M. V. Escandell Vidal, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Anthropos, 1993; G. Fassò, *Historia de la Filosofía del Derecho* II, trad. de J. Lorca Navarrete, Madrid, Pirámide, 1979; J. A. Hernández Guerrero y M. C. García Tejera, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994; F. Meinecke, *El Historicismo y su génesis,* trad. de J. Mingano y T. Muñoz, Méjico-Madrid-Buenos Aires, FCE., 1983; R. Orestano, *Introduzione allo studio del diritto romano*, Bologna, Il Mulino, 1987; F. Wieacker, *Römische Rechtsgeschichte,* München, Beck, 1988.

MARTÍ, MÁXIMO COMUNICADOR DEL SIGLO XIX. INFANCIA Y JUVENTUD

ENRIQUE RÍOS VICENTE
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

En frase del escritor, Gastón Baquero, Martí fue el periodista mejor informado de su época, pero puede añadirse que también fue el mejor formado, y, sin duda, el máximo comunicador del siglo XIX, ya que fue comunicador político, social, científico, educador... Como periodista abarcó los géneros más diversos, llegando a ser el periodista más completo del siglo XIX. No obstante, tanto su vida como su obra estuvieron supeditadas a su vocación "revolucionaria", o diría, más bien, redentora, por ser más universal y más limpia de connotaciones limitadas. Estas breves consideraciones se encaminan a mostrar al Martí comunicador total, que escogió sobre todo el periodismo para cumplir su misión redentora.

Estas pocas páginas también van dedicadas al gran maestro polifacético en el centenario de su muerte y como preclara figura precedente del 98 con todo lo que ese año significará durante su próxima conmemoración.

El mejor modo de descubrir su obra diversificada, pero en cada instante acometida como instrumento para su fin redentor, es recorrer brevemente los hitos fundamentales de su corta pero intensa biografía.

I. BIOGRAFÍA Y COMUNICACIÓN.

José Julián Martí Pérez nació en La Habana el 28 de enero de 1853, hijo de padres españoles, Mariano Martí Navarro, valenciano, y Leonor Pérez Cabrera, canaria.

En 1863, protegido por su padrino Arazora, José comienza a estudiar en el colegio de San Anacleto. En 1865 fue admitido por el maestro Rafael María de Mendive en su colegio de San Pablo. Gracias a la generosidad de Mendive pudo seguir los cursos de Bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza, destacando como un alumno brillante y sobre todo lector incansable de libros. Las enseñanzas y la amistad de Mendive "a quien visita con frecuencia en su casa"[1] marcaron el rumbo de su vida.

José Martí, con su maestro y amigo Mendive, inició sus primeros contactos con el mundo de la comunicación hablada y escrita. Los partidarios cubanos de la emancipación total eran muy numerosos. Aunque actuaban en la clandestinidad se filtraban en la prensa y en las tribunas de oradores y su actitud separatista trascendía con facilidad al pueblo cubano. Por ello, desde su etapa de colegial y sus contactos con Mendive "la vida y la obra de Martí están desde el inicio 'comprometidas' y necesitan ser comunicadas"[2].

Rafael María Mendive, partidario de una Cuba libre, convirtió su casa en un pequeño cenáculo de separatismo. En tertulia de amigos, se hablaba, se discutía y se

1. Espina, Antonio: *Martí*, Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1969, pág. 39. El maestro de José era "erudito, literato, periodista... de espíritu liberal, abierto a las corrientes intelectuales de Europa, que quisiera ver entrarse también por la atmósfera de Cuba, país al que, como todos los hombres sensibles en él nacidos y casi en pleno la clase intelectual, considera oprimido y explotado por España".

2. HENRÍQUEZ UREÑA, Camila: *En torno a Martí, el periodista*, Ed. Orbe, La Habana, 1977, pág. 9

leían textos con/y propagandas revolucionarias. "Uno de los más entusiastas era José Martí", a pesar de ser de los más jóvenes de aquel "grupo de *infidentes,* como calificaba la prosa oficial de las autoridades peninsulares a los patriotas de "Cuba libre", que era la casa de Mendive"[3]

II. COMUNICACIÓN Y PERIODISMO.

Desde su adolescencia sintió el joven Martí la llamada de su tierra hacia la independencia, ya que había conseguido una prematura madurez por su inquietud, contactos y desdichas. En el Instituto realizó su primeros actos de comunicación escrita publicando colaboraciones en un periódico escolar manuscrito que circulaba por el centro, titulado *El Siboney* (1869). En él aparecen sus primeras comunicaciones, no sólo literarias, sino políticas, a raíz del *Grito de Yara* (1868). Martí escribió en el periódico escolar una ardiente arenga en vèrso *"10 de Octubre*". Comenzó a darse a conocer y a manifestar sus tendencias ideológicas a través de la comunicación tanto oral (era un "infidente" de las tertulias de Mendive) como escrita.

Tras esos primeros pasos periodísticos en su etapa de colegial, con apenas 16 años, aprovechando la corta libertad de prensa de Domingo Dulce, publicó un periódico, *El Diablo Cojuelo* (La Habana, 14 de octubre de 1869), en compañía de su amigo Fermín Valdés Domínguez. Recordando esos momentos temblorosos de emoción con el mundo de la comunicación dijo más tarde: "Nunca supe lo que era público ni lo que era escribir para él, mas, a fe de diablo honrado, aseguro que ahora como antes nunca tuve tampoco miedo de hacerlo"[4].

El día 23 de octubre de 1869 publicó "*La Patria Libre"*, (un sólo número), pero esta vez en compañía de su "hermano del alma" Fermín Valdès, su maestro Rafael María de Mendive y Cristóbal Magán, abogado en cuyo bufete trabajaba Martí. En sus páginas apareció el poema dramático *Abdala*, no sólo de trascendencia literaria, sino sobre todo política e ideológica, ya que en él presentaba la lucha por la libertad emprendida en Cuba y predecía la victoria final.

Tras el asalto al teatro Villanueva por un piquete del batallón de Voluntarios y el registro policial de la casa de Fermín Valdés, el hallazgo de una carta comprometedora firmada por Martí y los hermanos Valdés, ocasionó su acusación. El 6 de abril, Martí ingresaba en la cárcel y era condenado a trabajos forzados en las canteras de San Lázaro. Ya estaba plenamente comprometido con la causa cubana.

La prisión de Martí con grilletes y trabajos forzados, no sólo dejaron secuencias deformadoras en un tobillo y en la región inguinal, sino el recuerdo amargo de incontables sufrimientos que el mismo autor comunicó en su folleto *El presidio político en Cuba:* "Dante no estuvo en presidio. Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de Vida, hubiese desistido de pintar

3. ESPINA, Antonio: o. c., p. 40

4. Tomado de José Antonio Portuondo: *El compañero José Martí,* conferencia publicada en la revista *Verde Olivo* con motivo de la Jornada Martiana, enero de 1973, y reimpresa después en la obra de vv. aa. *El periodismo en José Martí,* La Habana, 1977, pág. 39.

el Infierno. Las hubiera copiado y habrían sido mejor pintadas"[5].

III. COMUNICACIÓN Y POLÍTICA.

El folleto sobre las cárceles en Cuba fue publicado en Madrid en 1871, y posiblemente escrito, o al menos gestado, durante el período que permaneció Martí en la cárcel, en la enfermería del penal, durante su deportación en la Isla de Pinos o en su viaje de destierro a España.

Durante las desgracias y el período de descanso en la Isla de Pinos, Martí había potenciado su ansia de comunicador y pensaba que en España podría denunciar todos los horrores del régimen brutal de los presidios políticos de Cuba.

A finales de enero de 1871 llegó a Cádiz y hacia mediados de febrero a Madrid. El 31 de mayo publicó su folleto *El presidio político en Cuba.* Lo cierto es que Martí comenzó a publicar su folleto, que ya tenía escrito, en algún periódico de Cádiz *La Soberanía Nacional* o en *La Cuestión Cubana* de Sevilla. En este último, publicó más tarde dos artículos, *"La Solución"* y "*Las Reformas*" que constituyeron la base del alegato *La República Española ante la Revolución Cubana* (15 febrero, 1873) que con motivo de la proclamación de la República, Martí publicó y dirigió a las altas instancias del Gobierno: "Hombre de buena voluntad, saludo a la República que triunfa, la saludo hoy como la maldeciré mañana cuando una República ahogue a otra República, cuando un pueblo libre al fin comprima las libertades de otro pueblo, cuando una nación que se explica que lo es, subyugue y someta a otra nación que le ha de probar que quiere serlo"[6].

Martí, en la capital española se relacionó con los círculos políticos, frecuentó las tertulias literarias más notables y estableció lazos de amistad con todos los cubanos residentes en Madrid, y sobre todo alentó y se apoyó en quienes eran partidarios de resolver satisfactoriamente la "cuestión cubana". De todas formas, respecto al opúsculo informativo *"El estado de las cárceles en Cuba"* aún no se ha valorado de forma suficiente "la osadía que significa escribir y publicar en España, a poco de llegar como desterrado el folleto en que cuenta esa experiencia"[7].

IV. CIENCIA, ARTE, LITERATURA Y PERIODISMO POLÍTICO

En Madrid, Martí no perdió el tiempo. Se matriculó de Derecho en la Universidad y después en Zaragoza se licenció tanto en Derecho como en Filosofía y Letras. Durante su estancia en Madrid y Zaragoza, sobre todo, consiguió los fundamentos intelectuales, artísticos e incluso periodísticos. Su periodismo en España no ha sido estudiado aunque se sabe que colaboró en periódicos afines a la "cuestión cubana" como *La Discusión, La República Ibérica, El Jurado Federal, La Soberanía Nacional, La Cuestión Cubana,* de Madrid, Cádiz y Sevilla y en otros aún no descubiertos.

5. MARTÍ, José: *El presidio político en Cuba*, Madrid, 1871, pág.

6. MARTÍ, José: *La República Española ante la Revolución Cubana*, febrero, 1873, Imprenta de Segundo Martínez, Madrid, pág. 3

7. HERNANDEZ OTERO, Ricardo Luis: "*José Martí ante la República Española*, Premio Artículo "Concurso de Historia Primero de Enero de 1976" La Habana, pág. 10

V. COMUNICACIÓN TOTAL Y PERIODISMO

No obstante, aunque se ha hecho hincapié de que su verdadero periodismo comenzó en México, 1875, en *La Revista Universal,* la etapa de su estancia en España no ha sido estudiada de modo suficiente, porque las raíces científicas,[8] artísticas y culturales se nutrieron durante su estancia en la Península.

Es cierto que en México, su mundo comunicacional ensanchó sus riberas y se mantuvo en constante ascensión hasta el final de su vida, a los 53 años. En las pletóricas etapas que inició después del destierro abarcó todas las clases de comunicación, desde las clases públicas, como orador, las revistas y periódicos que hizo y en las que colaboró, las conferencias y charlas educativas, incluso las cartas, hasta su último periódico revolucionario *Patria*, (1892), Martí se mostraría como el gran comunicador, como el máximo comunicador del siglo XIX.

Un trabajo tan corto como éste sería demasiado pretencioso, si intentara tan sólo enumerar sus principales aportaciones en su amplísimo mundo de la comunicación. Por ello, concluye este recuerdo-homenaje en esta primera parte de su obra la menos conocida y hasta oscura, pero quizá la más importante como cimentadora de su formación.

8. Alexis Schlachter, historiador y periodista cubano, tiene en prensa un libro sobre Martí como periodista científico y demuestra en él la raíces españolas de Martí durante su destierro en España

MUJERES EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD PROPIA: ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN NOVELISTAS CONTEMPORÁNEAS

MARÍA DEL MAR RIVAS CARMONA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

0. Introducción.

En gran parte de las novelas escritas por mujeres en este siglo nos encontramos con unos personajes femeninos con un campo de posibilidades y oportunidades mayor del que habían gozado hasta entonces. Durante los años sesenta esta nueva perspectiva supuso uno de los cambios sociales más radicales:

> "Not only had the `New Morality' begun to challenge received perceptions of gender, sexuality, and marriage, but new patterns in women's employment, and particularly professional employment, had steadily emerged since the end of the Second World War" (Sanders 1994:614)

Esta mayor gama de experiencias en el mundo público exterior conlleva una mayor libertad y, a su vez, más responsabilidades para las mujeres; pero esta nueva capacidad de "elección" puede llegar a producir miedo, frustraciones y dificultades de adaptación en algunas mujeres (su pequeño mundo privado frente al gran mundo público exterior). Como argumenta Thomas Staley:

> "The questions of identity, career, motherhood, marriage, sexual and economic freedoms are all the more complex as they become matters for active decisions rather than merely subjects or hope and speculation." (1982:xii)

Ya a principios de siglo Virginia Woolf apreciaba un creciente interés de las escritoras por el resto de las mujeres, con una conciencia de grupo.[1]

1. Tres autoras británicas.

Entre otras autoras Margaret Drabble, Edna O'Brien y Doris Lessing se plantean en sus novelas aspectos fundamentales para las novelistas de este siglo como el papel de la mujer en la sociedad, sus relaciones con la familia y el mundo "exterior", sus relaciones sexuales y emocionales y los problemas de adaptación de mujeres con grandes inquietudes intelectuales.

En *Jerusalem the Golden*, *Night* y *The Summer before the Dark*, Drabble, O'Brien y Lessing respectivamente nos presentan a tres protagonistas, Clara Maugham, Mary Hooligan y Kate Brown, tres mujeres que de forma análoga a los héroes míticos recorren un largo proceso, un viaje en busca de su propia identidad.[2] No son tres mujeres aisladas, sino que, en terminología de Jung, representan arquetipos míticos.

1. Empezaban a escribir sobre ellas mismas como no se había hecho antes, pues, hasta entonces, las imágenes de las mujeres en la literatura eran creaciones masculinas (*Women and Writing*, 1979:49).
Además las mujeres han empezado a sentirse libres para hablar abiertamente de sus experiencias físicas y emocionales como mujeres (J. Breen 1990:x).

2. El punto de vista narrativo siempre es el de estas mujeres. Sólo *Night* está narrado en primera persona, pero en los otros dos casos el narrador omnisciente se identifica constantemente con su protagonista.

1.1. *Jerusalem the Golden.*

a) En un estilo tradicional Margaret Drabble presenta la vida de Clara[3]. Siguiendo una estructura bastante lineal, rota por un largo salto atrás a su infancia y adolescencia, conocemos a una joven marcada por su gran inteligencia no apreciada ("her intelligence ... made her an object of ridicule and contempt" pág.8) cuyas únicas faltas parecen ser "her existence and her sex" (pág.7). Tiene que crearse su propio mundo de fantasía como vía de "escape" (sus himnos, lecturas...) ya que "she has affetion in her, and nowhere to spend it" (pág.55)[4]. Por eso decide en su adolescencia usar su belleza física como arma para conseguir "amigas" y "novios" (págs. 49 y ss.).

b) En un determinado momento de su vida reflexiona y descubre que para poder apreciar de verdad la vida debe "conocer" y en busca de ese "conocimiento" deja su barrio de Northam ("barren territory", "unfertile ground" (pág.27)) y se va a Londres: "she herself was so perpetually aware that without knowledge she had no means of liking or disliking..." (pág.11).

c) El descubrimiento fundamental o "anágnorosis" en su búsqueda es el conocimiento de la familia Denham que le muestran el verdadero afecto: "The Denhams led her, quite literally, into areas that she had never visited before" (pág.111); "she had not been taught to love, she had lacked those expensive, private lessons" (pág.165). Lejos de esas amigas y novios juveniles, de su superficialidad, descubre la verdadera amistad en Clelia y el verdadero amor en Gabriel. De ser una chica sin identidad pasa a ganar seguridad, con los hombres y con la esfera pública, y a valorar profundamente las cosas, a las personas y a sí misma.

1.2. *Night.*

a) A través de una noche de vigilia Mary Hooligan hace un rápido recorrido por su vida con una pregunta última "¿quién soy?". En forma de "stream of consciousness" se nos presenta un viaje mental en busca de la propia identidad.[5] De nuevo partimos de una mujer que se siente sola y confusa: "I am in a bed... I lie with my God, I lie without my God. Oh Connemara, oh sweet mauve hills, where will I go, where will I not go?" (págs.7-8). La memoria es su compañía en esa noche de búsqueda. "I have had unions, tête-à-têtes..." (pág.9); "there was a time when I made jam and met my son Tutsie..." (pág.11).[6]

b) Al igual que Clara Maugham, dejó su hogar, su pueblo Coose en Irlanda y se fue a Liverpool en busca de una realización personal. Necesitaba algo más; atrás quedaban

3. Nos evoca repetidamente a novelistas victorianas como las Brontë o George Eliot. (Ver Cunnigham 1982:130-152; Showalter 1982:304)

4. La relación con su propia madre es traumática: "a bloody-minded sadistic hypocrite" (pág.58).

5. El estilo de O'Brien nos recuerda al estilo de Joyce, sucesiones de imágenes como pinceladas:
"One fine day in the middle of the night, two dead men got up to fight, two blind men looking on, two cripples running for a priest and two dummies shouting Hurry on. That's how it is. Topsy-turvy. Lit with blood, cloth wick and old membrane. Milestones, tombstones, whetstones and mirror. Mirrors are not for seeing by, mirrors are for wondering at, and wondering into..." (pág.7).

6. Su sucesión de recuerdos va desde su infancia, a sus amantes, a sus comidas favoritas, a muestras de religiosidad, sus trabajos... Mary se siente como una verdadera víctima y sus recuerdos suelen ser negativos con contínuas referencias a la oscuridad (págs.63-4, 78).

su padre, su hijo... Como Clara antes de encontrar el afecto, se siente inestable e insegura y viaja esperando encontrar fuera algo que la llene. Mary Hooligan también es una mujer llena de afecto que no encuentra a quien dárselo[7] y quizá por esta razón recurre a diversas aventuras amorosas[8] y trabajos.

c) Aunque la vida no parece haberse portado muy bien con ella, pese a sus pesimistas palabras en un principio: "I want to be myself at last and to be robbed of that stupid, suppurating malady they call hope" (pág.11), pese a su sensación de soledad, la larga reflexión nocturna la lleva a un bello descubrimiento: la vida es dura pero hay que seguir luchando. El despertar del día deja en su boca una oración de esperanza:

> "I am up now, limbering... Oh lamb of God... Oh Connemara, oh sweet mauve forgotten hills. ...
>
> Oh star of the morning, oh slippery path, oh guardian angel of mortals, givvus eyes, lend us a hand, let's kip down on some other shore, let's live a little before the all-embracing dark descends" (págs. 121-2)

1.3. *The Summer before the Dark.*

a) Aunque la narración es fundamentalmente en tercera persona hay una contínua identificación del narrador con su protagonista, Kate Brown. Partimos de nuevo de una mujer que en un determinado momento de su vida se para a cuestionarse acerca de su propia existencia; una mujer madura que ha sacado una casa adelante, un marido, unos hijos... La perspectiva de un verano sola (su marido y sus hijos estarán fuera) la hace reflexionar acerca de su pequeña vida privada y temer el choque con el mundo público exterior: "She felt like a long-term prisoner who knows she is going to have to face freedom in the morning" (pág. 18); "she felt... as if suddenly a very cold wind had started to blow, straight towards her, from the future" (pág.19).

Se da cuenta de que siempre ha sido lo que se esperaba de ella: "... a woderful mother, a cook for the angels, a marvellous, marvellous being, all warmth and kindness, with not a fault in her..." (pág.17). Las características de su vida han sido la "pasividad" y el "adaptarse a los demás" (pág.21): "Patience. Self-discipline. Self-control. Self-abnegation. Chastity. Adaptability to others -this above all. This always." (pág.89)

b) Ahora un trabajo de traductora e intérprete le va a permitir desarrollar sus posibilidades (sabe cuatro idiomas pero dejó la Universidad para casarse). Como Clara y Mary en las otras novelas, siente que con el mayor "conocimiento" de las cosas se aprende a vivir más profundamente: "What matters most is that we learn through living ... We are what we learn" (pág. 8).

En esa búsqueda entran en juego ingredientes que hemos visto en las anteriores novelas: viajes (Turquía, también España como Clara y Mary...) y una aventura

7. Cuando ve a unas niñas: "I could have eaten their smiles...", "times like that I am forgetful and laughing" (pag. 96)

8. Edna O'Brien, irlandesa y católica, sienta escuela porque es la primera mujer de ese entorno en mostrar gran libertad sexual en sus novelas. (Ver D. O'Brien 1982:179-190).

9. "...there must be something I could be seeing now, something I could be understanding now, some course of action I could choose... Choose? When do I choose? Have I ever chosen?" (pág.10).

amorosa.

c) Al final del verano decide volver a casa pero no es la misma Kate, la anterior era una persona creada para satisfacer un papel ante los demás, ahora ha regresado la verdadera Kate que ha descubierto cómo ser ella misma.[10]

2. Estas tres mujeres como otras muchas llegado un momento se cuestionan su propia identidad; se sienten solas,incomprendidas. Deciden emprender una búsqueda de conocimiento y experiencias: dejan el hogar, viajan, conocen amistades y amantes, trabajan... A pesar del sufrimiento y cansancio acumulados, consiguen llegar a descubrir algo fundamental: merece la pena luchar, ahora sabemos más, nos conocemos más a nosotras mismas, la felicidad no está fuera, depende de nuestra actitud interior.

REFERENCIAS

DRABBLE, M. (1967) *Jerusalem the Golden.* Penguin.
LESSING, D. (1973) The Summer before the Dark. Penguin.
O'BRIEN, E. (1972) *Night.* Penguin.
BREEN, J. (1990) *In Her Own Write.* Macmillan.
CUNNINGHAM, G. (1982) "Women and children first: the novels of Margaret Drabble" en Staley (ed.).
KAPLAN, S.J. (1982) "Passionate portrayal of things to come: Doris Lessing's recent fiction" en Staley (ed.).
O'BRIEN, D. (1973) "Edna O'brien: a kind of Irish childhoold" en Staley (ed.)
SANDERS, A. (1994) *The Short Oxford History of English Literature.* O.U.P.
SHOWALTER, E. (1982) *A Literature of Their Own.* Virago.
STALEY, T. (ed.) (1982) *Twentieth-Century Women Novelists.* Macmillan.
WOOLF, V. (1979) *Women and Writing.* The Women's Press.

10. Desde un principio y durante toda la novela cuando realizaba algo que se esperaba de ella según su papel social la narradora la denominaba "a woman". Sin embargo, a medida que empieza a actuar según su verdera personalidad, esa "mujer" se va a ir transformando en "Kate".

ELEMENTOS DE RETÓRICA EN EL PROCESO DE CREACIÓN PUBLICITARIA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE JACQUES DURAND Y HENRI JOANNIS.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ CENTENO

A mediados de la década de los sesenta la semiótica puso de manifiesto los vínculos entre la Retórica y la Publicidad, en el sentido de que ambas disciplinas tienen un objetivo común que es el de persuadir, influenciar al receptor. Sin embargo, aunque la finalidad era común, no lo eran los medios: la retórica utilizaba el lenguaje oral y escrito mientras que en la publicidad la imagen se había convertido en la principal protagonista en detrimento del texto.

Guy Bonsiepe estableció una primera clasificación de figuras retóricas utilizadas en publicidad, sin embargo se limitó a trabajar en el lenguaje publicitario, no en la imagen. Barthes en su ya mítico artículo *Réthorique de l'image* en 1964, señalaba la utilización de multitud de figuras retóricas clásicas en el imaginario de la publicidad, aunque se abstiene de hacer una clasificación de las mismas.

La labor taxonómica correspondería años más tarde a Jacques Durand que recopila un muestrario completo de figuras retóricas clásicas utilizadas en publicidad. Durand se sitúa en línea con Roland Barthes y Georges Péninou y hace depender en demasía sus análisis de la teoría linguística. No es de extrañar entonces que su clasificación sea una transposición de las figuras retóricas usadas en la literatura a un corpus de anuncios publicitarios. La simplicidad del proceso y la falta de rigor en algunos casos es criticada por otros semióticos como Pérez Tornero. Sin embargo nadie le niega a Durand que tras su enorme esfuerzo investigador aportó con su *catálogo* una metodología de ayuda a la creación de mensajes publicitarios.

La clasificación de Jacques Durand parte del término figura, a la que se refiere como una operación que, a partir de una proposición simple, modifica alguno de sus elementos. A partir de aquí la categorización se vertebra a través de dos ejes: la forma de expresión y la forma del contenido. El primer eje estaría formado por figuras basadas en la adjunción, supresión, sustitución y cambio. El segundo eje lo conforman las figuras que dan como resultado la identidad, la similitud, la diferencia, la oposición y las falsas homologías. La unión de ambos ejes da lugar a un exhaustivo cuadro de figuras retóricas:

Figuras de adjunción: repetición, rima y comparación, acumulación, enganche y antítesis, antanaclasis y paradoja.

Figuras de supresión: elipsis, circunloquio, suspensión, dubitación y reticencia, tautología y preterición.

Figuras de sustitución: hipérbole, alusión y metáfora, metonimia, perífrasis y eufemismo, retruécano y antífrasis.

Figuras de cambio: inversión, endíadis y homología, asíndeton, anacoluto y quiasmo, antimetábola y antilogía.

Casi veinte años más tarde, en 1988, Henri Joannis fuera de los postulados

semióticos señala en su libro *El proceso de creación publicitaria* que un mensaje publicitario encontrará su fuerza a través de dos mecanismos: el primero es la llamada creatividad estratégica, que a su vez se basa en dos elementos, el descubrimiento de un segmento inexplorado; o el descubrimiento de un posicionamiento inexplorado; el segundo mecanismo es lo que denomina creatividad de expresión o reforzamiento de la expresión. Esto último se produce a través de una serie de recursos o procedimientos que guardan relación con ciertas figuras retóricas enumeradas por Durand. Los recursos señalados por Joannis son nueve que pasamos brevemente a comentar:

1. La bisección simbolizadora, es el encuentro de dos mundos aparentemente extraños en los que el creador ha encontrado una zona común, y de esta zona común inesperada brota el impacto y la comunicación. Esta figura es análoga a la metáfora en la que se comparan contenidos tanto a nivel de conceptos abstractos como de símbolos convencionales.

2. La hiperbolización simpática, es la exageración de la expresión del mensaje llevada hasta el paroxismo para que el espectador reconozca explícitamente el truco a la vez que interpreta el mensaje. Como el propio Joannis afirma el mayor peligro de este procedimiento es no atreverse a ir demasiado lejos (quedarse a medias incurriría en el engaño publicitario penalizado por la ley). Durand por su parte utilizaría en este caso la hipérbole (por aumento) y la lítote (por disminución).

3. La personalización significante. Es la utilización de un personaje que garantiza el producto a través de la transmisión de una serie de valores que porta el personaje. En el caso de la retórica clásica se puede hablar de comparación.

4. La referencia inesperada. Se produce un encuentro alusivo con algo distinto, encuentro que tiene lugar en el plano cognoscitivo o cultural. La figura retórica similar en este caso sería el circunloquio, es decir suprimir un elemento que a su vez queda representado por otro con el que guarda una estrecha relación de similitud.

5. El concepto a contrapelo. Se muestra en el anuncio lo contrario de lo que espera ver el público en publicidad. Éste lo examina y descubre el sentido recibiendo el impacto del mensaje. En este caso se produce una unión de dos figuras la antítesis y la suspensión. Mientras que la primera representa el concepto desde el punto de vista semántico la segunda le da carácter formal debido a que retarda intencionadamente la conclusión del mensaje atrayendo la curiosidad del lector.

6. La reserva espectacular. O también llamada fuerza del silencio, dónde la sola presencia del producto basta para evocar y construir un universo emotivo y simbólico. En el caso de la retórica esta figura se denomina tautología.

7. La expresión a contracorriente. Se trata de huir de los códigos generalizados que se utilizan para una misma gama o categoría de productos. En este caso se utiliza la figura denominada antilogía que consiste en la unión de elementos contradictorios.

8. La transfiguración cualitativa. Trata de conseguir fuerza y atención por medio de la belleza visual del anuncio. Se utiliza en publicidad cuando es difícil expresar las características no racionales de un producto y se recurre a la estética para mostrar visualmente el producto o las sensaciones que provoca. Una figura retórica que podría

asimilarse sería la metonimia, en el caso en el que se representa el efecto por la causa.

9. El suspense diferido. Recurso que funciona en dos tiempos: primero se lanza un mensaje curioso y misterioso que atrae al público; posteriormente se lanza el mensaje-solución. Obviamente la figura retórica analógica a este caso es la suspensión.

Hasta aquí hemos tratado de demostrar los posibles vínculos entre las figuras retóricas mencionadas por Jacques Durand y los recursos creativos que acuña Henri Joannis. Sin embargo no podemos olvidar que este último critica con dureza ciertos aspectos de la metodología semiótica a la que acusa de su carácter descriptivo, de olvidar al público objetivo y de oscurantismo terminológico. Pese a todo también hace notar los aspectos positivos que aporta la semiótica como elemento de ayuda para la construcción de anuncios visuales y estables, para medios como la prensa y el cartel.

BIBLIOGRAFÍA

DURAND, J. (1970): "Réthorique et image publicitaire", en *Communications* 15, pp. 70-95

JOANNIS, H. (1988): *El proceso de creación publicitaria.* Bilbao, Deusto.

SÁNCHEZ GUZMÁN, J.R. (1993): *Teoría de la publicidad.* Madrid, Tecnos.

REY, J. (1992): *La significación publicitaria.* Sevilla, Alfar.

PROGYMNASMATA. DIFERENCIAS Y COINCIDENCIAS ENTRE TEÓN, HERMÓGENES Y AFTONIO

INMACULADA RODRÍGUEZ MORENO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La retórica postaristotélica pone su atención en la vertiente práctica. Se presta el mínimo interés al rasgo poético y teórico. A partir de este momento, surgen manuales de retórica con sus clasificaciones, reglas y ejercicios de escuela. Son los llamados *progymnásmata*[1]. Se ha pasado de una retórica dinámica, siempre abierta, a una estática, sin vida y ya clasificada. Los *progymnásmata* consisten en ejercicios preliminares de composición, destinados al alumno de retórica o a un público culto, incluidos los profesores de esta disciplina[2]. En la Antigüedad tardía, fueron probablemente comenzados por un gramático, con cierto énfasis en la simple exposición, y continuados por un retórico como ejercicios sobre las técnicas persuasivas propias de este arte.

Los *progymnásmata* alcanzan su auge en una época en la que la retórica se ha convertido en una disciplina fundamental en las escuelas y Grecia goza de una cultura cumbre con el retorno a los grandes modelos clásicos, en pleno siglo I a. C. Es el momento del aticismo, el cual va a alcanzar una gran relevancia bajo el reinado de emperadores filohelenos como Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio. Tales ejercicios introducen al estudiante en una simple argumentación y en contextos deliberativos o epidícticos, al tiempo que le ofrece paradigmas compositivos en el desarrollo de tópicos y en el estilo.

La retórica se convierte en un objeto de estudio por sí misma. Se forman alumnos capacitados para defender una causa o hacer prevalecer una propuesta, y no sólo con miras judiciales, sino también con la finalidad de mostrar la sólida formación recibida y sus dotes personales. Tal es la meta de la retórica impartida ahora en las escuelas. Su preponderancia ya se vislumbra en época helenística y conseguirá su clímax en época imperial.

Los *progymnásmata* se hacen esenciales para la práctica de la oratoria, poesía y prosa, pues sientan los cimientos de los discursos, labor de maestros de retórica como Teón, Hermógenes y Aftonio, quienes, además de basarse en preceptos tradicionales, intentarán aportar otros nuevos con su correspondiente definición y ejemplos. El trato de los *progymnásmata* por Teón es aparentemente el más temprano. Comienza con un prefacio en el que censura a los estudiantes que practican la declamación sin un tratamiento preliminar e incluso una educación liberal. Los ejercicios, útiles para toda clase de composición retórica, histórica o poética, son introducidos con un encabecimiento y siempre tratan de una definición. Constituyen una obra dirigida al profesor de retórica, donde se discuten y argumentan los puntos difíciles con cierta

1. El término *progymnasmata* aparece por vez primera en *Rhetorica ad Alexandrum*, 1436 a 26, aunque se supone que es una incorporación tardía. Cf. KENNEDY, G. A., *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Pricenton, New Jersey, 1983, p. 55.

2. SMITH, A., *The Art of Rhetoric in Alexandria*, The Hague, 1979, pp. 133 - 135.

profundidad científica. Ello es visible en la minuciosidad de sus clasificaciones, en el uso correcto de conceptos filosóficos y lingüísticos y en la ausencia de concesiones al auditorio.

El segundo trabajo de los *progymnásmata* es atribuido a Hermógenes, quien es conocido por haber tenido una breve carrera como sofista en Asia Menor, bajo el reinado de Marco Aurelio. Su autenticidad es dudosa, de acuerdo con la atribución hallada en once o más manuscritos griegos[3]. El tratamiento de Hermógenes contiene un prefacio, de una breve exposición, con pequeñas sugerencias, para la ilustración de trece ejercicios. Su prosa ha sida calificada de manual[4], con imperativos hipotéticos o presentación de ejemplos, así como de cierta escolaridad en cuanto que es un texto de escuela, y el empleo abusivo de la segunda persona. Destacan, también, futuros, la presencia de *deí*, la utilización del esquema pregunta/respuesta y del esquema del recetario, resultados *ex abrupto* que avalan una serie de incoherencias. Por el contrario, Aftonio define catorce ejercicios, en un estilo que destaca por la simplicidad y la inclusión de ejemplos. Estos ejercicios se dirigen a un lector distinto a los de Teón, es decir, al alumno propiamente dicho, de ahí el que no se trate de una obra de autor, que arranque del pensar personal, escrito en primera persona. Por tanto, hay una degradación en el nivel del auditorio, de suerte que ha sido alterado para adaptarlo a un destinatario inferior en edad[5]. Además, entre ellos, existen otras semejanzas y diferencias que vamos a exponer en cada uno de los géneros que a continuación se detallan[6].

Comencemos por la fábula. Tanto para Teón como para Aftonio[7], se trata de una composición falsa que enmascara una verdad, teniendo en cuenta, como hace Hermógenes[8], su utilidad para ciertas circunstancias de la vida. Las fábulas pueden ser clasificadas atendiendo al origen[9] o la denominación del nombre de sus inventores[10], pero todas son "esópicas", por ser Esopo quien hizo un gran uso de ellas. Sólo Aftonio[11] las califica como verbales, según la acción, morales, las que imita el carácter de los seres no locutivos, y mixtas, dada la carencia de palabras y la facultad de hablar. Toda la carga de la fábula se concentra en el dicho gnómico, que puede aparecer al comienzo (promitio)[12], o al final a modo de epílogo (epimitio)[13]. Teón y Hermógenes

3. Cf. RUIZ YANUZA, E., "Hermógenes y los *progymnasmata*: problema de autoría", *Habis*, 25, 1994, pp. 285 - 295; KENNEDY, G., *Op. cit*, pp. 58 - 59.

4. RUIZ YAMUZA, E., *Art. cit.*, 1994, p. 287.

5. Cf. RUIZ YAMUZA, E., *Art. cit.*, 1994, p. 286.

6. Parece ser que Hermógenes parafrasea en algunas ocasiones a Teón, sobre todo en la descripción. Además, al abordar el relato, Hermógenes dice que algunos colocaron la creiva delante del mismo (4. 7 - 8), con lo que hay una clara alusión a Teón. Para el orden de los ejercicios señalados, cf. REICHEL, G., *Quaetiones progymnasmaticae*, Leipzig, 1909, pp. 38 - 39. Para los textos, hemos seguido la edición de los *Rhetores Graeci* , vol. II, de L. SPENGEL, Leipzig, 1854. Es recomendable la traducción española de Mª Dolores Reche Martínez, *Ejercicios de retórica*, Madrid, 1991.

7. Theo, 3. 28 - 31. 72p.; Aphth., 1. 1 - 3. 21p.

8. Hermog., 1. 1 - 3; 1. 12 - 13. 3p.

9. Theo, 3. 3 - 28. 73p.

10. Aphth., 1. 2 - 6. 21p.

11. Aphth., 1. 6 - 10. 21p.

12. Aphth., 1. 10 - 12. 21p.

coinciden en un estilo sencillo, sin artificios, claro, ajeno a los períodos y dulce[14].

El siguiente ejercicio se centra en el relato, considerado como la exposición de hechos admitidos como tales, si bien sólo Hermógenes y Aftonío[15] señalan que mantienen respecto a la narración la misma diferencia que *poema* y *poesía* , al basarse la primera en un único hecho y la segunda sobre más, sin pasar por alto la brevedad de su extensión ante la narración, la cual supone un género. Los elementos fundamentales del relato son el personaje, los hechos realizados por él, el lugar, el tiempo, el modo de la acción y la causa[16]. Los géneros, para Aftonio, son el dramático o ficticio, el histórico y el civil propio de los oradores en los procesos[17], mientras que Hermógenes[18] añade uno más, el mítico, clasificación de la que se abstiene en cambio Teón. El estilo de los relatos ha de ser claro, verosímil y conciso[19], mediante la pureza y la corrección lingüística, eliminando todo barbarismo y mezclas orientales[20]. Teón, por su parte, señala como un rasgo más del relato la adición de epifonemas, es decir, sentencia que cierra cada una de las partes del mismo, propia del teatro y la escena[21].

A continuación, en la *chría*[22], todos los rétores coinciden en que es una mención de un dicho de larga extensión, referido a un personaje, con cierta utilidad para la vida[23]. Teón y Hermógenes la relacionan con el término *apomnemómena*, de difícil traducción, si bien consiste en una mención. Hay que distinguirla de la sentencia en los siguientes puntos: a) la *chría* se atribuye a un personaje, el cual no figura en la sentencia, pues ésta se vale del modo impersonal; b) la primera parte de lo general o particular, la sentencia sólo de lo general; c) a veces, aparece algo gracioso sin utilidad, mientras que en la sentencia se refiere a cosas útiles para la vida; d) destaca el carácter activo de la *chría* frente al verbal de la sentencia.

Su clasificación responde a este esquema: verbales (*logikaí*), activas (*praktikaí*) y mixtas (*miktaí*)[24], mientras que Teón la realiza de un modo más exhaustivo, dividiéndola en subgéneros, como enunciativo, de respuesta dentro de las verbales, activas y pasivas, etc. La elaboración de la misma queda detallada en Hermógenes y

13. Theo, 1. 5 - 7. 74p.

14. Theo 1. 7. 11. 74p.; Hermog., 1. 12. 4p.. Cf. ERNESTI, C. T., *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoticae*, Hildesheim, 1962², p. 62.

15. Theo, 4. 15 - 16. 78p.; Hermog., 2. 1 - 7. 4p.; Aphth., 2. 1 - 4. 22p.

16. Theo, 4. 16 - 20. 78p.;Aphth., 2. 8 - 10. 22p. . Cf. SARDIANO, J., *Commnetarium in Aphthonii Prosgymnasmata*, (ed. H. Rabel), Leipzig, 1928, p. 16, 18 - 22.

17. Aphth., 2. 4 - 8. 22p. Cf. SARDIANO, J., *Commnetarium in Aphthonii Prosgymnasmata*, (ed. H. Rabel), Leipzig, 1928, p. 16, 18 - 22.

18. Hermog., 2. 25 - 28. 4p.

19. Theo, 4. 20. 79p. ; Aphth., 2. 10 - 12. 22p.

20. Es el estilo propio del *hellenismós*. Cf. SARDIANO, J., *Op. cit.*, p. 30, 7 - 11.

21. Cf. Dem., p. 62 § 106: "dicción que embellece".

22. El término no encuentra un paralelo estricto en la *Retórica* aristotélica. Cf. Arist., *Rh.*, 1393 a 24 - b 4. Cf. RUIZ YAMUZA, E., "Aproximación a la influencia de gramáticos y filósofos a la retórica: los *progymnasmata* ", *Habis*, 21, 1990, pp. 71 - 78.

23. Theo5. 19 - 22. 93p. ; Hermog., 3. 25 - 27. 5p.; Aphth., 3. 1 - 3. 23p.

24. Aphth., 3. 3 - 7. 23p.

Aftonio[25], a saber, encomio, paráfrasis, causa, argumento contrario y símil, ejemplo, testimonio de antiguos, para acabar con una exhortación o un epílogo breve, esquema que también responde a la sentencia. Además, habría que señalar como una diferencia el hecho de que Teón, al hablar de la *chría*, incluye la sentencia, y con ella la refutación y la confirmación, mientras que Hermógenes y Aftonio las tratan de manera separada, aunque relacionadas con la primera, apuntando las coincidencias y las diferencias que mantienen con ella. Sólo Hermógenes introduce en la *chría* la interrogación.

Para el lugar común, Teón, Hermógenes y Aftonio[26] aportan idéntica definición, es decir, una composición aplicada a los vicios de alguien, clasificados por el primero como sencillos y no sencillos, en función del personaje a quien vaya dirigido, o sea, en alabanza, por ejemplo, de un tiranicida, contra un general traidor, etc. Esta forma de composición consta de las siguientes partes, especificadas por Hermógenes y Aftonio[27]: un proemio que puede no aparecer, análisis del argumento contrario, el hecho, la comparación, la intención, la censura del propósito del autor, la digresión, el rechazo de la composición, para cerrar el marco los *teliká kefálaia* o argumentos finales, encaminados a un bien último[28].

Otro de los ejercicios constatados se centra en el encomio y el vituperio[29]. Para el primero, se ofrece semejante definición, pero la diferencia radica en la etimología del vocablo *encomio,* pues Teón lo hace derivar de *kómos*, mientras que tanto Hermógenes como Aftonio relacionan su origen con el de "aldeas" o *kómai*, en cuanto que allí era donde los antiguos cantaban los himnos a los dioses[30]. No obstante, estos cantos de alabanza mantienen, además, diferencias entre ellos, acordes con el encomiado. Así, si va dirigido a los dioses, será un himno, a un muerto un epitafio, y a un personaje vivo un encomio propiamente dicho[31]. Éste último, frente a la escasez de palabras de la alabanza, presenta una mayor extensión, conseguida gracias al artificio oratorio[32]. Sólo Aftonio habla de su estructura[33], compartida también por el vituperio o exposición de los vicios de alguien, a saber, proemio, linaje, educación, acciones, comparación, donde se da una oposición basada en el encomio o vituperio o en ambos a la vez, y epílogo, el cual persigue la súplica.

En la siguiente modalidad de ejercicio propuesto, Teón sólo se refiere a la prosopopeya, consistente en la atribución de discursos a un personaje, apropiados a su

25. Hermog., 3. 18 - 23. 6p.; Aphth., 3. 13 - 17. 23p.

26. Theo, 7. 5 - 17. 106p.; Hermog., 6. 18 - 20. 9p.; Aphth., 7. 20 - 23. 32p.

27. Hermog.,6. 23. 9p. - 3. 10p.; Aphth., 7. 24 - 31. 32p. - 6. 33p.

28. Cf. LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria,* Madrid, 1966 - 1968, p. 375.

29. En Hermógenes sólo figura el encomio, mientras que Aftonio trata por separado el encomio y el vituperio, como sucedía con la refutación y la confirmación, aumentando de esta forma el número de los ejercicios frente a Teón y Hermégenes.

30. Theo, 8. 26 - 28. 100p.; Hermog., 7. 22 - 24. 11p.; Aphth., 8. 26. 35p.

31. Theo, 8. 20 - 26. 100p.

32. Hermog., 7. 25 - 28. 11p.; Aphth., 8. 27 - 30. 35p. Aristóteles (*Ret.,* 1. 1367 b) dice que la alabanza ensalza virtudes y el encomio sólo acciones.

33. Aphth., 8. 7 - 12. 36p.

persona y a las circunstancias. En ella también se incluyen el género panegírico, el exhortativo y el epistolar. En cambio, Hermógenes y Aftonio[34] definen a la prosopopeya como una mera personificación donde se inventa un personaje irreal, y, junto a ella, aluden a la etopeya, cuya etimología parte del término *éthos*, ya que consiste en la imitación del carácter de un personaje real, y la idolopeya o atribución de discursos a personajes muertos, y todo ellos con un estilo claro, conciso y florido, libre de artificio y figuras[35].

En cuanto a la descripción, no existe ninguna diferencia a destacar, pero sí semejanzas en lo concerniente al estilo[36], el cual ha de ser claro, vivo, en función del asunto tratado, y suelto. Lo mismo sucede prácticamente al abordar el tema de la tesis, cuya finalidad principal es persuadir en una asamblea, donde sólo encontramos ciudadanos, frente al lugar común, dirigido a los jueces de un tribunal[37], el cual tiene una única meta, el castigo. La tesis se divide en civiles y no civiles, o lo que es lo mismo, prácticas y teóricas[38], es decir, conocimientos comunes y propios de una ciencia sólo para versados. Mas, lo más atractivo de esta modalidad retórica es su estructura, pues consta de proemio y principios de argumentación finales (justicia, conveniencia, posibilidad y adecuación)[39]. Aftonio denomina al proemio *éphodos*, donde la exposición se realiza de un modo más disimulado y encubierto[40].

Para finalizar, tenemos la ley, la cual se vale de unos principios de argumentación para las deliberaciones, (legalidad, justicia, conveniencia y posibilidad). Primero se disponen los proemios, y tras ellos vendría el argumento contrario[41].

A modo de conclusión, se podría afirmar que tanto Hermógenes como Aftonio son seguidores de Teón, no sólo por ser el más antiguo, sino también porque es quien aporta un mayor desarrollo y profundización en los conceptos y en los propios ejercicios, sin olvidar, por supuesto, su originalidad, de suerte que en diversas ocasiones es aludido, aunque de una manera impersonal. Aftonio, por su parte, sigue muy de cerca a Hermógenes, llegando incluso a copiarlo con cierta literalidad, si bien en algunos conceptos que él no analiza, se remite a Teón, sin mencionar la fuente directa. Con todo se desemboca en una serie de doctrinas comunes que han perdurado a lo largo de toda la tradición retórica.

34. Theo.,10. 13 - 16. 115p.; Hermog., 9. 7 - 12. 15p.; Aphth., 11. 1 - 3. 45p.

35. Aphth., 11. 15 - 19. 45p.

36. Hermog., 10. 32 - 35. 16p.; Aphth., 12. 5 - 9. 47p.

37. Theo, 12. 19 - 24. 120p.

38. Hermog., 11. 25 - 34. 17p.; Aphth., 13. 15 - 20. 49p.

39. Hermog., 11. 7 - 10. 18p. Aftonio alude en lugar de la adecuación la legalidad (13. 1 - 4. 50p.). Para Teón (12. 18. 121p.)son los *anotáta kefálaia* o "principios de argumentación generales: belleza, necesidad, utilidad y placer.

40. Cf. SARDIANO, J.,*Op. cit.*, p. 239, 3 - 5; ERNESTI, T., *Op. cit.*, p. 147.

41. Aphth., 14. 2. 54p.

TEORÍA FENOMENOLÓGICA DE GASTON BACHELARD. LA IMAGINACIÓN POÉTICA

MERCEDES RODRÍGUEZ PEQUEÑO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Entre el psicoanálisis y la fenomenología, con innovaciones teóricas de carácter pragmático unas, y semánticas otras, se distingue la excepcional figura de Gaston Bachelard. Aunque la psicología de lo profundo junguiana ya había trasladado la exploración de lo imaginario desde el psicoanálisis a la poética, él es el primero en hablar -en *El aire y los sueños (1943)*- de una "Poética de lo imaginario", sentando importantes y definitivas bases conceptuales en esta corriente teórica y crítica literaria. Las observaciones de Bachelard concilian los dos ejes de la actividad intelectual: la reflexión científica y la imaginación poética -el Universo de la Ciencia y el Universo del Alma los llama Gilbert Durand[1]-, y afirman que toda auténtica investigación, ya sea del conocimiento científico o del saber poético, es un ejercicio de la imaginación creadora[2].

A diferencia de la crítica psiconalítica freudiana de la que parte, la fenomenología de Bachelard y su metodología se basan en la existencia misma de la imagen, en su ontología y no en su causalidad.

Bachelard quiere centrarse en la obra poética, en su sentido, pero reconoce que para comprender el auténtico significado ha de penetrar en su existencia imaginaria, para ello establece la diferencia entre la imaginación formal (imaginación reproductora de Kant en la *Crítica de la razón pura*) y la imaginación material (imaginación productiva). La primera se abre ante lo nuevo, y se detiene en lo superficial y pintoresco, en la variedad y en lo inesperado, mientras que la imaginación material va al fondo del ser, busca lo primitivo y eterno. La estética de Bachelard rechaza las imágenes 'formales', sobre las que trabajan los psicólogos de la imaginación, y se entusiasma ante la imagen 'material', "donde vive la obra poética en su significado más profundo"[3]. La imaginación formal imita al mundo pero no produce nuevas formas, sin embargo, la imaginación material crea formas y rompe con lo real remontándose hasta el origen de su propio fundamento.

En los primeros libros, Bachelard trata de comprender el sentido de las imágenes que configuran y estructuran el universo inconsciente, y es en una segunda etapa cuando se sirve de un procedimiento fenomenológico. La fenomenología, superando el análisis psicoanalítico, no describe los fenómenos empíricamente sino que se

1. Gilbert Durand, "Science objective et conscience symbolique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, 4, 1964, pp. 41-59.

2. Cfr. Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*, Madrid, Siglo XXI, 1974; Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg, 1979 y Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos, 1990.

3. Cfr. Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 46.

interesa por las esencias y toma conciencia de ellas. En el caso de una descripción psicoanalítica de los fenómenos, el objeto ocuparía el lugar primordial y el sujeto se mantendría en una actitud pasiva, mientras que en la fenomenología bachelardiana es el sujeto -ya sea creador o lector- con la intencionalidad de la imaginación poética, es decir, con la ensoñación activa, quien profundiza en la verdadera poesía. Entra aquí el concepto de ensoñación que Bachelard distingue del sueño. La ensoñación crea múltiples imágenes que "duermen en los libros" y que el fenomenólogo puede captar, teniendo presente que no se trata de percibir sino de crear. En una fenomenología de lo imaginario, el psicoanálisis del sueño es sustituido por la ensoñación. Ésta tiene una función creadora que rechaza el apego a lo real mediante su función irreal. A diferencia del sueño, que estaba motivado por los hechos y pasiones cotidianas, la ensoñación juega con los universales imaginarios, imagina un universo, y adquiere su materia de uno de los cuatro elementos fundamentales que le aporta su propia sustancia, o de las imágenes del espacio o de las imágenes del movimiento. Porque Bachelard no va a buscar la acción de los valores inconscientes en los sueños o en los juegos, sino en la base misma del conocimiento empírico y científico, como explica en *Psicoanálisis del fuego* (1966). Su fenomenología, basada en el inconsciente que da forma a la memoria de la experiencia científica y del universo imaginario, nos conduce a la conciencia creadora, para de esta manera acercarnos al significado originario y oculto de las imágenes que ofrecen los poetas[4]. Esta investigación tiene como fin el mundo de las imágenes y la actividad psíquica que es la imaginación. Bachelard se aparta del psicoanálisis que buscaba los complejos o razones que generaban las imágenes sin preocuparse por el origen de la imagen y atendiendo sólo a cómo se manifiesta. La Poética de la imaginación de G. Bachelard se ocupa de las imágenes y de la imaginación creadora del autor y del lector.

Bachelard parte del método psicoanálitico de S. Freud, de E. Jones y de C. Jung en su interés por las imágenes literarias. Abandona este método para entrar en el fenomenológico, y la imagen, que en el psicoanálisis ofrecía un carácter causalista y tenía una significación personal y psicoanalítica como síntoma de algo a lo que nos remite, adquiere ahora una significación poética. Lo simbólico no remite en ningún momento a lo lógico o conceptual. "La imagen -dice en *La poética de la ensoñación (1960)*- sólo puede ser estudiada por la imagen, soñando imágenes tal como se componen en la ensoñación". Esto supone una crítica de simpatía hacia los autores que estudia, pero olvida el juicio de valor.

La fenomenología de Bachelard, al considerar el surgir de la imagen en una conciencia individual y atender a su comunicabilidad, tiene presente al creador de esa imagen, la propia imagen y al lector fenomenólogo. En *La poética del espacio* (1957) se sitúa en el punto mismo en que se originan las imágenes para atender a la función que desempeñan. Aunque en este libro no está ausente el fenomenólogo que vive las imágenes, será en *La poética de la ensoñación* cuando éste adquiera el protagonismo que en *La poética del espacio* y en los libros precedentes tienen las imágenes.

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard utiliza el método fenomenológico para

4. Cfr. Aldo Trione, cit., p. 33.

sus investigaciones sobre la imaginación poética, y entra dentro de los fenómenos de la psique, ocupándose de la comunicación que se da entre la conciencia que tomamos sobre nosotros mismos, como lectores de imágenes poéticas, y la conciencia del poeta, creadora de esas imágenes. Bachelard descubre cómo el lector se beneficia de la creación imaginaria del poeta, pero señala que es la obra, y no el autor, quien le proporciona los datos. Concede mucha importancia a los imaginantes, autor y lector, pues en la fenomenología, como en el psicoánalisis freudiano, intervienen dos comunicantes, mientras que la imaginación romántica se recreaba sólo en el proceso creador.

Acercarse a las imágenes poéticas desde la fenomenología "consiste en poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación"(p. 11). Estudia la imagen en el momento que surge en la conciencia -del creador y del lector- como producto directo del ser del hombre.

La ensoñación se da ante las imágenes que nos brindan los poetas y que nosotros no habríamos podido imaginar. Pero el lector puede vivir esas imágenes con pasividad o puede participar activamente en la conciencia creadora que es lo que exige la fenomenología de la imagen. La fenomenología conlleva esa actuación, ese tomar conciencia y, además, exige una intencionalidad para que se abra ese proceso de comunicación por el cual las imágenes ofrecidas por el creador pasan al lector que vive y recrea la imagen poética.

Así pues, el método fenomenológico presta atención al texto, que son las imágenes poéticas, tiene en cuenta al creador de la imagen y, también, en esta poética de la ensoñación, al lector, pues las "mil imágenes que duermen en los libros" activan la conciencia poética del lector fenomenólogo, a quien le interesa la imagen y olvida las causas biográficas que la hicieron surgir en el alma del poeta.

La ensoñación, a diferencia del sueño, no se puede contar, hay que escribirla y revivirla con emoción y gusto. Por esta razón, Bachelard nos ofrece en *La poética de la ensoñación*, una teoría de la actividad lectora. El eje de sus investigaciones está en las imágenes, pero a diferencia de la teoría psicoanalítica, Bachelard gira más en torno al lector que en torno al poeta. Nos encontramos primordialmente ante una metodología de la lectura, que se apoya en las imágenes y remite a la creación literaria. Es una fenomenología de la imaginación poética escrita que atiende al lector soñador de palabras, por esta razón la acción innovadora del lenguaje poético juega un papel importante. La ensoñación proporciona al poeta el material para la composición de sus poemas, y en el lector la ensoñación es una vía de acceso para llegar a la poesía, siendo las imágenes poéticas las que suscitan nuestra ensoñación. Piensa Bachelard que para estudiar la imaginación el verdadero dominio es la obra literaria, y dentro de ella, la palabra o la frase, desatendiendo el espacio textual. Su crítica empieza y acaba centrándose en uno o dos versos de cada poema, o en unos renglones, que son precisamente los que contienen las imágenes, con la particularidad de que su investigación recae sobre símbolos que surgen de una conciencia individual y desconectados de su manifestación expresiva verbal.

Recogiendo la distinción junguiana de *animus* y *anima*, Bachelard distingue dos lecturas posibles: "No soy el mismo hombre según lea un libro de ideas en el que el *animus* debe estar vigilante, pronto a la crítica, a la respuesta, o un libro poético, cuyas imágenes deben ser recibidas en una especie de acogida trascendente de los dones" (p. 101). La ensoñación llena de imágenes es una manifestación del *anima*, quizás, su manifestación más característica. La imagen se da en el lenguaje común y en numerosas expresiones artísticas, pero la imagen literaria tiene, según Bachelard en *El aire y los sueños*, una doble función: "significar otra cosa y hacer soñar de otro modo".

Asimismo, respecto a la imagen literaria nos parece oportuno hacer la diferenciación entre la imagen individual o personal, a la que remite la fenomenología bachelardiana, y la imagen arquetípica o universal que se configura en el inconsciente colectivo, y de la que se ocupará su discípulo Gilbert Durand. En ella se añaden a los valores originales y novedosos de la imagen individual, los valores universales de la imagen arquetípica. Además, en este caso, como consecuencia de su manifestación en esquemas verbales, estas imágenes o símbolos entran a formar parte del desarrollo narrativo de los mitos. En ambos casos, no obstante, bajo la semántica imaginaria se sobreentiende una teoría de la recepción, pues el lector ha de descodificar los mensajes que el autor esconde tras los símbolos.

ALGO MÁS SOBRE LA RETÓRICA DE LA PARADOJA

FERNANDO ROMO FEITO

Para mis colegas de seminario

Quisiera aprovechar la ocasión que amablemente me ofrece el doctor Ruiz Castellanos para exponer algunas reflexiones que sólo terminada mi *Retórica de la paradoja* han llegado a estar para mí claras, y que deben mucho a las discusiones habidas en el grupo de lengua española de esta facultad, durante los últimos años del profesor Valerio Báez San José.

Parece que acerca de la facultad del lenguaje, se ha aplicado mucho más trabajo a la gramática de las lenguas particulares, o a la linguística general, que al estudio del hablar, en el que de todos modos confluyen hoy varias disciplinas: las que entroncan con las antiguas retórica y hermenéutica, y las modernas pragmática y filosofía del lenguaje. Pues bien, en el marco de una reflexión general sobre el sentido pretende inscribirse mi trabajo. Si bien el significado es de la palabra y la designación o referencia del hablante, el sentido es del hablar. Pero, dado que puede haber un hablar automático o en sueños, de un hablar más pensamiento, que es a lo que llamamos discurso, cuyas manifestaciones discretas son los mensajes literales (Lázaro Carreter, 1980), inconcebibles sin definición genérica, sobreestructuración -frente al sentido cooperativo de la conversación-, y efecto de cierre.

Entonces, ¿por qué no hacer, sin más, pragmática, que, como contemporánea, se pretende científica, frente a la retórica y la hermenéutica, meras *téchnai* aplicadas a la formulación y reformulación del sentido discursivo? Es que el mundo del sentido es ideológico y la retórica antigua, que obliga a representarse en todo momento el estatuto del orador, la naturaleza de la causa y la actitud del auditorio, se hace cargo de ese aspecto ejemplarmente. Y junto con la hermenéutica creía en la intersubjetividad del sentido, presupuestos ambos que justamente caracterizan una perspectiva materialista, requisito del que parto. Confróntense el aire abstracto de la definición corriente de pragmática: estudio del uso del lenguaje con fines comunicativos, y la exigencia de atender al enunciado como signo ideológico en el primer Bajtín (1977).

Retórica y hermenéutica elaboran los conceptos semánticos del lenguaje considerado como signo (Bühler 1967): la retórica el papel del hablante de cara a ganarse al oyente, y la hermenéutica el papel del intérprete de cara a agotar el mensaje. De modo que permiten una aproximación indirecta al más escurridizo y central de los conceptos: el sentido, del cual ha podido decir Deleuze (1970) que no existe, antes de dedicarle cuatrocientas páginas de paradojas. Podría definirse el sentido como el factor común a la formulación de quien codifica el mensaje y a su reformulación por parte del intérprete.

Ahora bien, ¿qué interés particular puede tener en este marco un estudio de la paradoja, fuera del intento de cubrir un vacío bibliográfico? Creo que varios, unos epistemológicos y otros de método.

Conviene recordar que no hay negaciones en la naturaleza; sólo el lenguaje humano es capaz de negación; ahora bien, sabemos cómo Sócrates procura llevar a sus interlocutores a contradecirse consigo mismos, y recordamos el valor de ética práctica de la contradicción "como arma contra el error y la falsedad" (Lukasiewicz,1971:508). La paradoja aparece, pues, como arma central en la argumentación, y dado que ésta sólo se da socialmente, como puesta en cuestión de teorías formalistas de la verdad.

Pero hay también razones desde un punto de vista puramente retórico. Todavía arrastramos hoy el conflicto entre retórica de las figuras y retórica de la argumentación. El hecho de que haya enunciados paradójicos tanto literales como figurados, permite apuntar a una superación de tal conflicto, desde luego y al menos en este punto, del lado de la argumentación. En efecto, los literales argumentan contra las razones de un interlocutor real, mientras que los figurados, argumentan también, pero contra ese fondo consabido y tópico, de naturaleza ideológica, de que es depositario el lenguaje de la comunidad.

En segundo lugar, la paradoja, como figura textual que es, obliga, al menos para las de pensamiento, a sobrepasar la concepción habitual que se infiere de los ejemplos ceñidos al ámbito oracional. E igualmente en relación con su condición textual, selecciona de entre las teorías del texto, las que, como la de Halliday y Hasan, consideran de forma dinámica los aspectos interpersonal, y lógico-semántico.

En tercer lugar, reconocido que estamos ante una figura textual, podemos extender su ámbito al de la disposición y aún la invención, como medio de caracterización de textos. La tradición conoció la paradoja como género discursivo y literario y todavía hoy puede enmarcar manifestaciones discursivas variadas, por ejemplo, la metaficción.

En cuarto lugar, un enfoque sensible a la enseñanza de la tradición retórica, ha de recuperar la centralidad de metáfora y paradoja en el edificio de la figuración -y del discurso-, en relación con los principios de igualdad y contradicción y frente a la obsesión por la metonimia -que en Aristóteles es sólo una especie de la metáfora- propia de la retórica restringida. Nótese que esta concepción puede abarcar lo mismo la concepción nietzscheana del lenguaje universalmente metafórico que la semiosis ilimitada de Peirce. El discurso progresa estableciendo equivalencias entre proposiciones, mientras que la verdad progresa negando las verdades recibidas y llevando a la paradoja a quien las sostiene. Lo que he puesto en relación con nuestra naturaleza de animales simbólicos, que aceptan las palabras en lugar de los contenidos semánticos que representan, al par que necesitan desvelar tal ilusión. Ilusión, a la vez mantenida y disuelta, de nuestras representaciones, que pertenece a la esencia misma de nuestra facultad de hablar.

Esta retórica de la paradoja se detiene ante un problema más general: el de la naturaleza y límites de la figuración. Ya Quintiliano, en una reflexión que hace pensar en Paul de Man ("quare illo intellectu priore et communi nihil non figuratum est", *Inst. Or.* IX,1.12), hace notar que todo es figura. Pero desde un punto de vista hermenéutico es posible otro acercamiento. Agustín de Hipona, en *De Doctrina Christiana*, entiende como figurados aquellos pasajes bíblicos que contradicen su idea del texto como expresión divina; con lo que la figuración se convierte en una táctica interpretativa. Tal

vez esté ahí el germen para una comprensión diferente del problema que permita proseguir y ampliar el camino iniciado con la retórica de la paradoja.

REFERENCIAS

BAJTIN, Mijail, [1977], *Le marxisme et la philosophie du langage (essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, (trad. de Marina Yaguello), París, Minuit (ed. original rusa de 1929).

BÜHLER, Karl, [1967],*Teoría del lenguaje*, trad. de J. Marías, Madrid, Revista de Occidente, (ed. original de 1934).

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1970.

HALLIDAY & HASAN, [1989], *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press.

LÁZARO CARRETER, Fernando, [1980], *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.

LUKASIEWICZ, Jan, [1971], "On the principle of contradiction in Aristote", en *The Review of Metaphisics*, XXIV, 3.

NIETZSCHE, Federico, "Sur verité et mensonge en sens extramoral", *Écrits posthumes* (1870-1873), en *Oeuvres Philosophiques Complètes* I.2, París, Gallimard.

PEIRCE, Charles S. [1987], *Obra Lógico-Semiótica*, Madrid, Taurus.

EL DISCURSO LÚDICO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

JUAN MANUEL RUBIO SANTANA

Introducción

Señala Aristóteles en su *Retórica* que tanto para cada hombre [ente individual] como para todos en común [colectivo humano] existe una meta en función de la cual se eligen o rechazan las circunstancias que marcan su quehacer diario; esto es la felicidad y hacia la consecución de esta meta se dirigen la mayoría de los aspectos de la vida del hombre, incluyendo aquí sus intercambios comunicativos cotidianos. El hombre, por tanto, tiende a interactuar con otros interlocutores con una intencionalidad lúdica, con lo que no sólo persigue el entretenimiento ajeno, sino también la recompensa propia, pues el emisor se auto-satisface al provocar el efecto lúdico en su interlocutor. De esta forma, al emisor lúdico le puede mover una doble intencionalidad: (1) agradar al receptor -función lúdica-, amenizarle, gratificarle, proyectándole hacia una pseudo-realidad efímera -transitoria y al margen de lo real- en la que los individuos intentan inhibirse de los problemas que en ese momento les atañan; el receptor colabora en el intercambio lúdico -prestando la debida atención y realizando el proceso interpretativo- porque es consciente de la amena recompensa que le espera al final; (2) una intencionalidad subliminal -llamémosla indirecta-, paralela a la lúdica -si bien no concurre siempre con ésta- y que brota del interés del emisor por proyectar una cierta imagen, desmitificar alguna erróneamente a él atribuida, ridiculizar a algún interlocutor, querer hacer más grata una disertación propia, etc.

Esta cualidad inhibidora del humor que hemos resaltado en primer lugar es lo que le ha otorgado un papel tan destacado en nuestras vidas y lo que nos ha hecho ser tan proclives a participar en intercambios lúdicos, hasta tal extremo que podemos decir que el hombre, además de homo sapiens, es un homo ludens, por esa tendencia a participar en actividades lúdicas que le reporten un beneficio amenizador. Siguiendo a Juan A. Marina (1994:59-61), cualquier quehacer que se evade de los fines serios y atrae la atención del sujeto hasta conseguir una parcial abolición de sí mismo y del tiempo, se convierte en juego; para él todos los juegos se juegan entre paréntesis, desconectados de la realidad, cuyos rasgos transfiguran. Como ya mencionamos en Rubio (1995), el chiste intenta captar la atención del sujeto con la finalidad de hacerle pasar un momento agradable: paréntesis lúdico.

No cabe duda de que actualmente vivimos en aquella aldea global de la que hablaba Marshal Mcluhan y en la que todos estamos expuestos a los medios de comunicación de masas. En su origen -como ya destacó Harold Lasswell (1948)- estos medios incidían especialmente en poner en contacto al hombre con su entorno para informarle de lo que estaba ocurriendo, haciéndole barajar diversas opciones o soluciones y ejerciendo cierta influencia en cuestiones de socialización y educación. Ya en el ámbito de la posmodernidad se ha venido destacando una tendencia al entretenimiento en los medios que ha ido tomando cuerpo paulatinamente hasta convertirse actualmente en una de las principales misiones de los comunicadores. Dentro de este afán por

entretener, el discurso lúdico ha adquirido un lugar privilegiado, porque aporta al receptor esas pequeñas dosis de evasión y felicidad que necesita para desvincularse momentáneamente de sus vicisitudes personales más preocupates. De esta forma, los medios han sabido sacar ventaja de esa especial predisposición al humor -a ser consumidores de humor- que todos tenemos para así superar niveles de audiencia o de tirada.

El elemento lúdico en la prensa escrita

La profesora Vigara Tauste (1994:43-4) dota al chiste oral y a la viñeta gráfica de un mismo status, considerando que son formas de expresión diferentes de una misma categoría textual, es decir, representaciones semióticas diferentes de un mismo tipo de contenido semántico (humor lúdico). Asimismo considera ella que "la actividad lúdica es ... libre, superflua, desinteresada, gratificante, se agota en sí misma, ... no es o no se considera amenazante, [y] le interesa más los medios que los fines". Compartimos con ella la idea de que chiste oral y viñeta persiguen una misma intencionalidad lúdica, si bien conseguida por medios distintos. No obstante, queremos distanciarnos de su concepción excesivamente lúdica, desinteresada y -en cierta forma- inocente del chiste, puesto que sí creemos que al chiste pueda acompañarle otra intencionalidad paralela a la lúdica y -en determinados casos- superior a ésta en importancia para el agente emisor. Esta intencionalidad que va más allá de lo lúdico se aprecia palpablemente en la prensa escrita.

Ciñéndose al humor gráfico, Iván Tubau (1987:99) diferencia entre humor puro y humor crítico: (1) El humor puro sería aquél que toma como base la "invención" humorística desvinculada (absoluta o parcialmente) de la observación de la realidad: valgan los ejemplos de Olafo, Garfield, Mafalda, Lolita, o Cándido; este humor suele comentar aspectos de la vida cotidiana que trascienden las fronteras de una comunidad, adquieren relevancia internacional y gozan de una vida más larga al no comentar aspectos puntuales de la actualidad. Este tipo de humor se reviste de un carácter trascultural que permite publicarlo en distintas lenguas -y consecuentemente en distintos entornos socio-culturales. (2) El humor crítico sería el que constituye en mayor o menor medida una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país: se parte del mundo real y se deriva en un mundo recreado -no completamente ficticio- que modela críticamente aspectos de la realidad matizándola jocosamente como si se tratara de una parodia.

Dice Vigara Tauste (1994:57) que incluso el humor gráfico carece de trascendencia social, más aun siendo un bien no accesible a todos. Puesto que el humor crítico editorializa sobre aspectos de la vida socio-política, estimamos que sí puede influenciar el entorno dada la redundancia de los temas y el bombardeo constante del lector. El humorista espera ejercer algún efecto en sus lectores; es cierto que el humor gráfico no llega a la mayoría de la población, pero no es menos cierto que ésa tampoco es la intención del humorista. Éste diseña su humor crítico -su producto de consumo- para las personas que él sabe que van a adquirir su periódico. No obstante, consideramos que la viñeta raramente va a hacer a alguien cambiar de idea en cuanto a temas de actualidad política, ya que los lectores habituales de un periódico comparten

generalmente las ideas que el mismo defiende. Pero sí apreciamos la influencia manifiesta de la viñeta crítica en la forma en que sirve de estímulo al lector habitual en su manera de concebir la política nacional. La viñeta fortalece la concepción de la política que los lectores sostienen.

Siguiendo la noción de discurso institucional que presenta Renkema (1993:45-6), defendemos que la viñeta manifiesta el tipo de discurso que esgrimen los periódicos como instituciones sociales que median entre los individuos y la sociedad. Así, el humor crítico representa, acata y se adapta a la línea de opinión de la publicación, sacando a la luz las ideas del periódico como si de un editorial encubierto se tratara.

Destaca Manuel Piedrahita (1993:125-6) que el humor puro en los periódicos -el chiste por el chiste- ha entrado en un serio declive (excluyendo a los incombustibles Cándido y Lolita en ABC) porque el chiste ha cambiado de escenario y ha saltado a la televisión. No obstante, considera que aquél humor que apunta a lo social y a lo político no sólo no desaparecerá, sino que adquirirá cada vez mayor importancia, puesto que el dibujante del futuro tiene su público en generaciones mejor preparadas y que leen más que sus padres; serán lectores que -no contentos con lo chabacano- perseguirán un humor de profundo contenido socio-político que les invite a reflexionar.

El elemento lúdico en la televisión

Como dice González Requena (1995:54), la televisión es un espectáculo pemanente, multiforme, omnipresente y desacralizado que invade la cotidianidad hasta fundirse con ella; es un mundo visual espectacularizado, absolutamente accesible a la mirada del espectador. Como espectáculo que es, la televisión responde a las leyes del deseo y la seducción: se pretende seducir, atraer, apropiarse de la atención del otro (1995:60). Dado ese afán por seducir, por atraer, por captar telespectadores, el humor es un elemento espectacular que cuenta con el beneplácito de las masas, de ahí que sea cierto que el humor haya saltado de los medios más clásicos -prensa y radio- a la televisión.

El elemento lúdico ha ido pasando de disfrutar de esporádicas apariciones en programas de variedades o concursos a convertirse en el centro de horas enteras de emisión; esto se debe a que el programa de humor ha dado respuesta a la necesidad de las audiencias por relajarse mientras se almuerza o se cena una vez terminada la tarea diaria; responde a ese deseo de combatir la soledad y el aburrimiento: así, el programa de humor ha supuesto una vía de escape para las tensiones del día, creando un pseudoentorno que se desvía de la agitada realidad. Supone para la cadena televisiva un modo de combatir el tan detestado zapping, ya que es una fórmula de espacio televisivo hacia la que la mayoría de la población tiene una respuesta positiva, acogedora -la misma reacción favorable que tenemos cuando se nos quiere contar un chiste en nuestros intercambios comunicativos diarios-. Littlejohn (1992:369) manifiesta que las audiencias usan los medios en su propio beneficio, pero al mismo tiempo se van haciendo cada vez más dependientes de un tipo de programa; esto ha venido ocurriendo en nuestro país con el programa de humor: éste suele crear adictos que responden semanal o diariamente a la llamada de tal o cual cadena. De esta forma, el espacio humorístico constituye un vehículo indispensable para experimentar -y

mantener- incrementos espectaculares en los niveles de audiencia.

Sabemos que son muchos los aspectos del discurso lúdico en los medios de comunicación de masas que no hemos recogido en esta comunicación por motivos de espacio, esperamos poder profundizar en los mismos en una próxima ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad.* Madrid: Cátedra.

Lasswell, H.D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*, New York: Harper (pp. 37-51).

Littlejohn, S.W. (1992). *Theories of Human Communication.* Belmont, Ca.: Wadsworth Publishing Company.

Marina, J.A. (1994). *Elogio y refutación del ingenio.* Barcelona: Círculo de lectores.

Piedrahita, M. (1993). *Periodismo moderno: historia, perspectivas y tendencias hacia el año 2000.* Madrid: Paraninfo.

Renkema, I. (1993). *Discourse Studies: An Introductory Textbook.* Amsterdam: John Benjamins Publishig Company.

Rubio Santana J.M. (1995). La interacción en la comunicación lúdica. En actas del *VIII Seminario Susanne Hübner: Pragmatic Approaches to (Inter-) Textuality* (en publicación). Zaragoza.

Tubau, I. (1987). *El humor gráfico en la prensa del franquismo.* Madrid: Alianza.

Vigara Tauste, A.M. (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis.* Madrid: Ediciones Libertarias.

LA ESCRITURA ESPECULAR. HOMOTEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE JUAN GOYTISOLO

ALBERTO MANUEL RUIZ CAMPOS
UNIVERSIDAD DE HUELVA

El proceso de creación del moderno texto literario implica una clara problemática para críticos y analistas. La inspiración creadora, ¿de dónde surge? ¿Se asume la tradición anterior? La propia obra, ¿supone retroalimentación literaria del escritor?

El origen del texto tiene su clave explicativa, sin duda, en su expresión final, a la que denominamos **delotexto**. En la escritura contemporánea, algunos de estos **delotextos** -textos ya escritos- adquieren vida por sí mismos, son unidades literarias autónomas que, aunque sean hijas del escritor -ya fuera de él-, se le unen o se le rebelan de tal manera que **acuden** a la hora de construir el discurso con una recurrencia repetitiva. Esto es, provocan el fenómeno que llamamos **homotextualidad**.

Al mismo tiempo, hablamos de **intertextualidad** cuando al delotexto -en este segundo caso- se le añade algo ajeno escrito de otro autor que aparece asumido, elogiado o parodiado.

Estos procesos afectan, a su vez, a un doble plano: **1**. En relación a la **morfología discursiva** del texto, homo e intertextualidad se manifiestan mediante reflejos de textos propios o ajenos que afectan a la estructura formal del discurso. **2**. Ambas circunstancias son tambien observables sobre el plano imaginal del contenido. En éste, las imágenes -propias o ajenas- sorprenden el desarrollo del relato, se relacionan y sobrepasan los límites estrictos de cada obra.

En el caso de J. Goytisolo, tanto ritmos como imágenes de contenido aparecen asociadas a grabaturas, experiencias que quedaron escritas en vida -**fenotextos** los llamamos-, recuperadas posteriormente por el recuerdo. Son reminiscencias patrimoniales, escenas cinematográficas, textos e imágenes literarias, publicitarias, dogmas políticos, que aparecen, reaparecen y se manifiestan de forma diversa en el **continuum narrativo**.

Así, la escritura de *Las virtudes del pájaro solitario* es, en su intento de recomponer el perdido *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* de Fr. Juan de la Cruz, un desarrollo **intertextual** a partir de la impresión fenotextual que provoca la lectura del místico abulense:

> **"a las profundas cavernas del sentido** -escribirá Goytisolo-, **que estaba oscuro y ciego, irrumpían con lámparas de fuego** un grupo de Calzados, docenas de seglares, gente de armas, voces que se elevaban hirientes..." (LVPS, 79).

El texto evoca la situación de Fr. Juan de la Cruz encerrado por sus propios compañeros de orden, acosado por la Inquisición, que sospechaba de sus relaciones (literarias) con sectas mahometanas. Simultáneamente, describe la situación física y espiritual de un supuesto J. Goytisolo que, mediante diversos procesos de identificación, establece contacto -también textual- con el fraile abulense. Así, serán las imágenes de sus *Canciones* las que se comporten, en esta ocasión, como claves

inspiradoras.

La interpretación de J. Goytisolo es, sin embargo, totalmente inversa, así como su ritmo. Las lámparas de fuego -Infinita Luz en Fr. Juan- se transmutan en simples antorchas que iluminan la oquedad donde yace el santo y que representa la conversión goytisoliana de las profundas cavernas del sentido sanjuanistas.

Otro texto emblemático de *Las virtudes del pájaro solitario* muestra una clara intertextualidad, en esta ocasión, en el nivel morfológico-discursivo. El texto de Goytisolo, que proponemos ya reescrito, se encuentra originalmente redactado en "prosa" y representa un claro **homenaje** formal a "Noche Oscura" de Fr. Juan:

Texto de Fr. Juan

En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada;
a oscuras y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a escuras y encelada,
estando ya mi casa sosegada;
en la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
Aquesta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía...

Texto de J. Goytisolo

"En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada;
furtiva y exaltada,
con mi Canto desestimaba alhamas,
desconocía antros,
cifrando en las aljamas
mi deleitable Santo de los Santos,
oh gloria de la noche luminosa!,
gehena del oscuro mediodía!,
las almas temerosas
hacia él convergían
por las calladas vías enjundiosas
por sendas de crudezas y de humores
buscaban conmigo la luz negra,
el cerco de presuras y de goces,
el rayo de tiniebla
donde de tal manera se conoce".

Este fenómeno es mucho más amplio y afecta a estructuras muy diversas. Así son posibles, también, parodias intertextuales sobre moldes conocidos de la oratoria pública, el teatro, la publicidad o el discurso eclesiático. Asistamos al comienzo de un nuevo cuento de *Caperucito rojo*:

> «en cierto villorio rodeado de tupidos bosques vive un niño, el más hermoso que la mente humana pueda imaginar: no precisan las agencias qué edad tiene, pero sí dicen que el niño de marras peina cabellos rubios que darían envidia al mismísimo sol... todo el mundo da en llamarle Caperucito rojo, hasta el extremo de haber caído en el olvido su verdadero nombre..." (RCDJ, 205-209).

El texto puede, finalmente, mirarse a sí mismo, autoregenerarse, convertirse en fuente de inspiración, ser causa y efecto.

Así podremos observar, por ejemplo, cómo el abrazo fraternal del Padre Vosk -en *Juan sin Tierra*- sobrevive a todo tipo de inclemencias, cómo su clara voz resuena a través de tiempos y espacios, volviéndose incombustible. Escuchemos cómo este "personaje" se dirigía a la dotación de esclavos del ingenio azucarero de Lequeitio (Cuba), en el pasado siglo:

> "pues, hijitos, para qué creéis que os han traído desde las selvas remotas de África sino para redimiros por el trabajo y enseñaros el recto camino de la salvación cristiana?: no os alarméis por las penalidades que os toca sufrir: esclavo será vuestro cuerpo: pero libre tenéis el alma para volar a la morada feliz de los escogidos..." (JST, 35)

El texto se extiende mucho más. La simbólica voz de Vosk traspasa toda frontera y viaja más allá, atrás en el tiempo:

> "pues, hijitos, por qué creéis que os hemòs ligado a la estaca sino para redimiros mediante el sufrimiento y enseñaros el duro y difícil camino de la salvación cristiana?: no maldigáis por consiguiente las penalidades que os toca vivir: abrasado y reducido a cenizas será vuestro cuerpo: pero libre tendréis el alma para volar, en virtud de un arrepentimiento sincero, a la morada eterna y feliz de los escogidos..." (JST, 179-180).

La voz de la represión no tiene edad. El discurso es inmutable, como se pretende de la ideología que lo sustenta.

Esta técnica de construcción de la novela no se limita, en el caso de J. Goytisolo, a un uso intratextual. Afecta a todo el corpus de su obra. Observemos el fenómeno en páginas reflejadas de *Coto vedado* y *Las virtudes del pájaro solitario*:

> "Recaída en el olvido, irrealidad esponjosa, angustia paulatina, aprensión del encuentro que sordamente se fragua, posibles tentativas de levantarte del lecho, mear, apurar el resto de la botella de Sidi Harazm, paz irremediablemente desvanecida, ansiedad, tormento, vueltas y más vueltas en la cama, negro, todo negro, pecho sobrecargado, cabeza ardiente, punzadas de dolor, presentimiento agorero, deseos frustrados de huida, síntomas de pánico, humedad involuntaria, tenaz aleteo del corazón, miembros paralizados, inminencia del rostro que temes, figura de Eulalia convocada por la desmesura de tu propio espanto..." (CV, 132-133).

> "recaída en el sueño, irrealidad fungosa, ansiedad contenida, aprensión del encuentro que previsiblemente te aguarda, infructuosas tentativas de dejar el lecho, salir de la habitación, huir de este falso hospital con todas las trazas y elementos de cárcel siquiátrica, sufrimiento sordo, corrosión interior, sigilosa inquietud, vueltas y más vueltas en la cama, agitación incontenible, presentimiento agorero de la cercanía e inevitabilidad del peligro, ademanes incontrolados de miedo, inminencia de la aparición que más temes imantada por la violencia de tu propio espanto..." (LVPS, 131).

No se trata de textos repetidos. Son ritmos recurrentes que definen el **tono** y **sentido** fundamental del relato. La obra de J. Goytisolo llega a ser, gracias en parte a estos procesos, una **sinfonía** textual que conecta con las fuentes más diversas. De *Señas de identidad* al *Sitio de los sitios*, el escritor homenajea o parodia sus fuentes, recupera sus propios textos y llega a establecer un **macrotexto**, galería de múltiples espejos en una propuesta novedosa, divertida, y original de escritura.

Bibliografía de Juan Goytisolo citada en el texto

J. Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (LVPS), Seix Barral, Barcelona, 1988.
J. Goytisolo, *Juan sin Tierra* (JST), Seix Barral, Barcelona, (1.ª Ed. 1975), 1985.
J. Goytisolo, *Coto Vedado* (CV), Seix Barral, Barcelona, 1985.
J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián* (RCDJ), Seix Barral, Barcelona, (1.ª Ed. 1970), 1985.

TERMINOLOGÍA DE TEXTOS ESPECIALIZADOS E INDUSTRIAS DEL LENGUAJE

MARÍA ÁNGELA SÁNCHEZ CARMONA

El creciente auge de la ciencia y la tecnología en nuestros días influye en la lengua. Esta se ha visto desprovista de postulados científicos en una época impregnada de objetividad, donde las distintas ciencias han encontrado obstáculos para la unificación de criterios y la posterior transferencia coherente de información. De este modo los lingüistas se han visto obligados a crear una disciplina que se dedique por entero a la descripción de tecnolectos que ayuden a la comunicación entre usuarios directos e intermediarios. Así surge la terminología y la figura del terminólogo, el cual tuvo, o tiene aún, que superar ciertas dificultades para conseguir un resultado objetivo y de validez internacional.

Es esencial establecer la diferencia entre lengua común y lengua de especialidad (LSP): el uso de la lengua común viene determinado por el intercambio de pensamientos de índole general, susceptible de connotaciones; la LSP es marcada, es decir se necesitan unos subcódigos no presentes en la común. LSP no implica lengua artificial, ya que esta última se crea de forma consciente con unas reglas sintácticas y conceptuales predefinidas mientras la LSP surge por una necesidad de la lengua común de crear subcódigos referidos a una materia en particular, participando de todas las posibilidades sintácticas de la común.

Dadas las necesidades de nuestra sociedad actual es precisa la labor de profesionales del lenguaje que coordinen el uso de las terminologías específicas, por ello se están llevando a cabo corpus terminológicos. En primer lugar el terminólogo debe conocer unas normas que eviten la disparidad entre distintos corpus o conjuntos de términos de una materia. En terminología, normalización se define como una especie de ley aprobada por una mayoría interesada en la regularización de ciertas materias, porque sólo así se garantiza una comunicación profesional uniforme, objetiva y correcta. Algunos organismos normalizadores son ISO (Organización Internacional de Normalización), UNE (Norma Española) y AENOR (Asociación Española de Normalización).

Al referirnos al trabajo terminológico debemos concretar qué es la Terminografía: la actividad que se encarga de la recopilación, constitución, gestión y difusión de los datos terminológicos. De esta forma, el terminógrafo se dedica a esta actividad y el terminólogo es el responsable del estudio teórico y la metodología del trabajo a seguir, a saber:

- según el número de lenguas: monolingüe o plurilingüe.

- según el carácter del trabajo: sistemático (abarca todos los términos de un área determinada) o puntual (corpus no superior a 60 términos).

Sigamos los pasos de un trabajo terminológico:

1. Delimitación del trabajo: se define el tema, los usuarios y sus necesidades, la

función (normalizadora -se dan los términos más correctos- o descriptiva- los términos menos recomendados también se incluyen), y el material disponible, así como la colaboración de expertos.

2. Preparación del trabajo: se reúne la documentación necesaria para realizar el vaciado de términos a partir de una bibliografía específica actual, pertinente y completa.

3. Elaboración del trabajo: una vez elegidos los campos que constituirán la ficha terminológica se procede al estudio lingüístico de los términos extraídos en el vaciado.

Determinaremos si por ejemplo son de segmentación fija (no se pueden incluir otros elementos lingüísticos "angina de pecho") o libre (permite otros elementos "unidad central de proceso"). En el caso de trabajos plurilingües se añaden equivalentes en otros idiomas.

4. Presentación y supervisión del trabajo: con la ayuda de expertos y colaboradores se solucionan los casos problemáticos. La figura 1 muestra el resultado final:

Nº 01
ES
VE distorsión
GR N; fem.
DOM trastornos de la audición
DF modificacion en el espectro de una señal al atravesar un impulso eléctrico un sistema físico.
RF María Arias, audioprotesista (VE).
RF Portman, R., Audiometría clínica, 1982 (DF).

La ficha incluye el código del idioma (ES), el término en cuestión (VE), su categoría gramatical (GR), el dominio específico al que pertenece (DOM), una definición (DF) y las referencias usadas para la aceptación del término como válido (RF). Los equivalentes siguen el mismo modelo y se añaden a continuación.

El término viene definido por una norma ISO/R 1087: "Es el símbolo convencional de un concepto que consiste en sonidos articulados o en su representación gráfica". De ahí definimos el concepto como "construcción mental que sirve para clasificar los objetos individuales del mundo exterior o interior a través de un proceso de abstracción más o menos arbitrario" (norma ISO 704). La diferencia fundamental reside en el enfoque utilizado para su determinación: semasiológico, a partir del significado, para la terminología; y onomasiológico, a partir del significante, para la lexicología. Teniendo en cuenta la figura 2:

Concepto: significante - significado
Término: concepto - denominación

podemos decir que la terminología parte del concepto para crear luego su forma lingüística.

Por otro lado el término difiere de la palabra común básicamente en que el primero presenta un grado superior de precisión o un contenido especial dentro de un sistema

de términos.

Otro aspecto de la ficha con cierta complejidad es la definición. Se trata de expresar algo sobre un dato extralingüístico por medio de signos, palabras o términos. Según ISO 1087, 1990, "es un enunciado que describe una noción y que dentro de un sistema nocional permite conceptos". El terminógrafo ha de tener en cuenta que toda definición cumple tres criterios: fija (el concepto se ha normalizado previamente), delimita (el concepto tiene unas características que lo diferencian de otros conceptos) y relaciona (el concepto se incluye en un sistema).

La definición puede extraerse del mismo contexto en el que se encuentra el término, o ser específica, a partir de características prioritarias para un usuario, o genérica, a partir de la extensión de un concepto, es decir, del conjunto de realizaciones posibles de un concepto, la enumeración de sus especies, para lo cual es preciso poseer conocimientos previos de la materia. Se distinguen tres tipos de definiciones genéricas: objetos individuales, conceptos subordinados y reglas. Deben evitarse ambigüedades, definiciones negativas o circulares.

La interdisciplinariedad de la terminología es bastante obvia: por un lado se basa en la documentación para crear un corpus de vaciado y de referencia, y por otro, la informática le proporciona el soporte sobre el que trabajar, al tiempo que la terminología ofrece a la informática elementos que la hacen progresar en el campo de la Inteligencia Artificial. La terminótica es así la materia que se ocupa de las relaciones entre informática y terminología, y su aplicación mutua, con lo que llegamos a las industrias del lenguaje cuya finalidad no es describir la lengua en sí misma sino resolver procesos sobre el lenguaje, tratan de la producción y comercialización de las nuevas tecnologías de la información, por lo que por un lado se refiere a la informática y por otro al estudio sistemático de las lenguas.

Entre las aplicaciones de la informática al lenguaje tenemos los bancos de datos terminológicos, que son herramientas primordiales para realizar trabajos diversos sobre las lenguas, como es el caso concreto que hemos analizado: la creación de un conjunto de fichas terminológicas sobre un área especializada.

Bibliografía específica

CABRE, T. *La Terminología.Teoría, metodología, aplicaciones*. Ed. Antártida/ Empúries. Barcelona, 1993.

GOUADEC, D. *La terminologie:constitution des données.* Collection Afnor Gestion. Paris, 1990.

MAYORAL ASENCIO, R. *"Necesidades de la normalización terminológica en España"* en Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación. Granada, 1988.

SAGER, J.C. *Curso Práctico sobre el procesamiento de la terminología.* Fund.Sánchez Ruipérez. Biblioteca del Libro, nº57.

LITERATURA Y ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA

JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.
Antonio Machado

Ferdinand de Saussure, en su *Curso de lingüística general*, señala un hecho que explica, desde su punto de vista, el funcionamiento de la estructura de la lengua. Según él, el valor de un signo surge de su relación con los demás (DE SAUSSURE 1991: 185-195); y, para determinar ese valor, se establecen dos tipos de relaciones: sintagmáticas y paradigmáticas (DE SAUSSURE 1991: 197-209).

> "De un lado, en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. (...) Estas combinaciones que se apoyan en la extensión se pueden llamar *sintagmas*. (...)
>
> Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas. (...) Las llamaremos *relaciones asociativas*." (DE SAUSSURE 1991: 197-198).

Para Antonio Machado:

> "La materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero excluyendo a la poesía, es algo no configurado por el espíritu: piedra, bronce, substancias colorantes, aire que vibra, materia bruta, en suma, de cuyas leyes que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende. También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, lo que aun no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad, en este caso, significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos." (MACHADO 1989: 689-590) .

Es posible, pues, distinguir la literatura de otras construcciones artísticas atendiendo a que, en literatura, lo que se hace se realiza a partir del material lingüístico. Luego, habrá que explicar de qué particular forma es utilizada esa estructura para producir el efecto artístico.

En un primer momento, tendrá que diferenciarse el texto literario de cualquier otro. E, intuitivamente, bastaría con clasificar a los demás como "no literarios". Así, se puede suponer la existencia de una *función literaria*, que será calificada como creativa. Y habrá que establecer otras funciones que permitan catalogar los demás textos, gradualmente, hasta la antítesis de lo literario.

Podría ser suficiente, por ejemplo, con aplicar, además de una función de creación, una función de ampliación y una función de imitación. Según esto, en cada mensaje dominaría una de las anteriores funciones o se daría una combinación de ellas, lo que permitiría diferenciarlos. Así, y teniendo en cuenta que la literatura construye sobre la lengua y la lengua sobre la realidad, habría textos cuya función dominante fuera una función de creación sobre la realidad a imitación de la creación que se efectúa con la lengua (jergas,...); textos cuya función dominante fuera una función de ampliación de la creación realizada en la lengua (terminología científica,...); textos cuya función dominante fuera una función de imitación de la creación obtenida con la lengua (morse,...); etc. Y los textos literarios tendrían como función dominante la función de creación sobre la lengua.

	REALIDAD			**LENGUA**		
	Creación	Ampliación	Imitación	Creación	Ampliación	Imitac.
Lengua	**X**					
Jergas, ...	**X**					**X**
Terminología científica, ...					**X**	
Morse, ...						**X**
...						
Literatura				**X**		

¿En qué consiste la *función literaria*?

Si, según Ferdinand de Saussure, la estructura de la lengua determina, mediante relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, el valor de un signo, lingüísticamente, al menos, esa función consistirá en la creación de valores.

La función literaria, por lo tanto, *establece relaciones sintagmáticas y paradigmáticas originales*, no habituales.

Esto, por supuesto, no implica siempre una modificación ideológica. Se puede hacer literatura de acuerdo o no con los valores vigentes.

Estudiando las denominadas "figuras literarias", elementos de la construcción literaria, puede apreciarse esta idea tan sencilla de que, en general, o se da una tendencia a establecer relaciones sintagmáticas o se tiende hacia las relaciones paradigmáticas; aunque, en realidad, ambas relaciones se complementan y, por eso, se dan simultáneamente:

> "Les segments linguistiques peuvent entretenir deux types de rapports mutuels. Ou bien ils forment un tout nouveau, de dimensions supérieures; ils se combinent, pour aboutir a une construction qui attire sur elle-même notre attention. C'est ce que nous appellerons, en généralisant le terme rhétorique, un travail de *figuration*. Ou bien l'un d'entre eux ne se limite pas a être porteur d'un sens mais en évoque plusieurs, selon telle ou telle modalité: ce segment résulte donc d'un travail de *condensation* et repose sur la possibilité d'un symbolisme linguistique. Si je juxtapose á l'intérieur d'un phrase 'chaud' et 'froid', je forme une antithése: figuration. Si je dis 'chaud' pour faire entendre 'froid', je procéde par antiphrase: condensation, et donc symbolisation." (TODOROV 1974: 243).

Podría confirmarse, siempre con las imprecisiones indicadas, o sea, de forma abstracta, la existencia de un grupo de procedimientos metonímicos, más inclinados hacia lo sintagmático, y de un grupo de procedimientos metafóricos, más tendentes a lo paradigmático.

Evidentemente, la *función literaria* no se limita al uso de las "figuras literarias".

Hay un estudio que permite ratificar lo expuesto hasta ahora y que supone un paso más en la investigación de la creatividad literaria. Me refiero al ensayo de Roman Jakobson *Lingüística y poética.*

En la poesía, como creación literaria, se ha de suponer también la existencia de la *función literaria*; pero tendrá que utilizarse de forma diferente. Algo ha de diferenciar la poesía de otros textos literarios.

Según Roman Jakobson:

> "La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.*" (JAKOBSON 1984: 360).

Es decir, este autor basa su fórmula en la actuación de las relaciones que determinan el valor de un signo, explicadas por Ferdinand de Saussure: las relaciones sintagmáticas y las relaciones paradigmáticas.

En poesía, efectivamente, hay varios elementos que manifiestan esa proyección de relaciones paradigmáticas sobre lo sintagmático: el ritmo, la rima, etc.

Pero, teniendo en cuenta, por un lado, que ambas relaciones han de darse complementariamente, y, por otro, que existen recursos poéticos que no parece que establezcan equivalencias, sino combinaciones, como el verso, la estrofa, etc., invitando a realizar contigüidades no habituales, propongo, a partir de la formulación de Roman Jakobson, la siguiente definición de la *función poética*:

"*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al*

eje de combinación" (JAKOBSON 1984: 360) *y el principio de la contigüidad del eje de combinación al eje de selección.*

O, citando a Antonio Machado: "la poesía (es) palabra (esencial) en el tiempo" (MACHADO 1989: 1937).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE SAUSSURE, Ferdinand *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, "A.U.", 1991.

JAKOBSON, Roman *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, "Letras e Ideas", 1984.

MACHADO, Antonio *Poesías completas/Prosas completas*, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, "Clásicos Castellanos", 1989.

TODOROV, Tzvetan "Recherches sur le symbolisme linguistique. I. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique"; en: *Poétique*, N° 18, París, Seuil, 1974. Págs. 215-245.

RETÓRICA E IDEOLOGÍA: ANTICICERONIANISMO Y CONTRARREFORMA EN CENTROEUROPA A FINES DEL S. XVI

Mª ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

0. Introducción.

La división de Europa en la segunda mitad del s. XVI es una circunstancia histórica de gran trascendencia cultural. El mundo de la Reforma emprende una huída hacia adelante, buscando el establecimiento de todas las instituciones sociales y culturales sobre la base de la nueva fe. Sin embargo, mientras la constitución política y social necesita todavía algo más de siglo y medio para estabilizarse[1], pocos intelectuales eluden el compromiso de intentar adaptar la visión del mundo de sus contemporáneos a la nueva situación.

1. Educación en la Centroeuropa reformada.

En Alemania, Wittenberg se convierte en un enclave fundamental para los reformistas. Allí Melanchton, "praeceptor Germaniae"[2], (1497-1560) se entrega a una incansable e insaciable actividad, tanto para fijar las tesis luteranas definitivamente, incluso a pesar del propio Lutero, como para renovar las bases de la literatura, la filosofía y la ciencia. La reforma escolar tuvo también una faceta administrativa, con la distinción entre escuelas estatales y nobiliarias, "escuelas alemanas" y "triviales", y por su parte, la enseñanza universitaria. Dentro de esta distribución, la retórica era la vía hacia la Universidad. A su vez, el conocimiento de la retórica en la versión de los reformados era preceptivo para cualquier estudio superior, coherente con la subordinación del conocimiento filosófico a esta retórica.

El modelo que se extendió por Alemania no fue sólo el de Wittenberg, sino también la escuela reformada de Lüttich cuya reordenación se debió a Rodolfo Agrícola. El *Gymnasium* de Estrasburgo, después academia, fue modelado de esta suerte por obra de un discípulo de P. Ramus llamado Johannes Sturm[3] (1507-1589). Según el modelo escolar de Sturm, se dispusieron las enseñanzas de Königsberg, Halle, Leipzig, Nuremberg, Breslau (Institutos Magdalena y Elisabeth[4]) y Dantzig.

La enseñanza práctica luterana estaba constituída sobre todo por *exempla* e *imitatio* entendida ésta como parte de la *exercitatio*). Los *exempla* estaban cuidadosamente seleccionados en cada nivel de enseñanza[5], y conforme a ellos se realizaba entonces la

1. Algunos aspectos concretos fueron señalados por W. Barner (1970,135-141): se impone un nuevo estilo de corte, a la que va a colaborar la política educativa elitista, tanto entre los católicos como en los centros reformados (ibd. 367-368).

2. Cf. K. Hartfelder 1889.

3. *De amissa dicendi ratione et quomodo ea recuperanda sit.* 1538 y *Linguae Latinae resolvendae ratio.* Estrasburgo, 1581.

4. Cf. G. Bauch, 1911.

5. El modelo dista mucho de ser exclusivamente ciceroniano, y tampoco se propone la imitación de las obras de Cicerón en general, sino sólo de algunas determinadas. En este ambiente, los Diálogos de Vives se preferirán en el modelo protestante del XVII a los tratados filosóficos de Cicerón.

imitatio. A partir de 1550, David Chytraeus (1531-1600) participó activamente en la reforma de los estudios de la Universidad de Rostock, adaptándola al modelo reformado de Wittenberg.

La actividad de Reinhard Lorich Hadamarius es un buen exponente de las directrices propuestas por Johannes Sturm en Estrasburgo. Por su identificación con las ideas de su maestro, llegó a coeditar con él un manual escolar publicado en Frankfurt en 1584. Otro representante de la escuela de Estrasburgo es Valentin Erythraeus (1521-1576); escribe *De elocutione libri tres*. Melchior Junius (1545-1604), llegó a rector de la academia; su impulso ideológico le llevó más lejos que su maestro y además de un manual ecléctico para los estudiantes (*Artis dicendi praecepta*. Estrasburgo, 1590) escribió *Animorum conciliandorum et movendorum ratio*, en el que hace su propia interpretación de las funciones atribuídas a la retórica, para la evolución de la convivencia y el orden social.

Por otra parte, la enseñanza de la retórica está estrechamente relacionada con el cuidado del estilo, y las primeras escuelas reformadas distinguieron ambas disciplinas. A este respecto se comprende que en el mundo protestante continental la *imitatio* de un autor o *corpus* de autores y el ejercicio de las figuras no fuera la parte sustancial de la enseñanza, sino que se diera preferencia a la *inventio*, a la *dispositio* y a los *loci* oratorios a finales del XVI. Estos eran realmente los verdaderos móviles capaces de cambiar una visión de la realidad.

La tradición alemana que se va constituyendo se ve reflejada en la obra de Johannes Thomas Freigius (1543-1583), editor de las cartas de J.C. Escalígero; menciona como autoridades a Melanchton, Erasmo, Sturm, Chytraeus y La Ramée. Estos autores se constituyen en campeones indiscutibles de las nuevas tendencias, que rápidamente demuestran su funcionalidad educativa y propagandística. De entre todos los tratados protestantes del final del siglo XVI no se impuso ninguno, de manera uniforme en todo el territorio universitario; sólo en el transcurso del siglo XVII se fue generalizando el de Gerhard Johannes Vossius (1577-1649) procedente de los Países Bajos[6]. Sin embargo, existe una gran diferencia con los tratados que defendieron las conquistas protestantes a finales del siglo anterior. El "color poético" se introduce con propósito exornativo y los recursos antaño propios del drama, se eligen para la prosa. En este sentido le fue de gran ayuda la poética de Escalígero. La implantación de este modelo fue gradual en el ámbito centroeuropeo. El propósito de frenar esta expansión fue asumido por los jesuitas.

2. El sistema de los jesuitas frente a la tradición centroeuropea.

En el mundo católico, la historia se reproduce a la inversa: la retórica de Cipriano Suárez se generaliza rápidamente y es después cuando acuden en apoyo de esta iniciativa pedagógica otros tratadistas de la orden. Destaca entre ellos Antonio Possevino (1533 o 34-1611). En su '*Bibliotheca*' (Roma, 1593) se propuso una vez más, a la manera de los primeros autores del cristianismo, poner todo el saber de la

6. *Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum libri quinque* cuya primera edición salió de la imprenta en Leiden en 1606.

Antigüedad al servicio de la Iglesia. Rivalizó con David Kochhafe (Chytraeus). Possevino editó por separado en Colonia un libro sobre Cicerón en el que queda patente su preferencia por la tradición griega en detrimento del modelo que le ofrecía el autor latino. Por tanto, observamos que la decadencia del sistema ciceroniano de la retórica se produce en ambos bloques ideológicos.

En Ingolstadt tuvo lugar una de las primeras fundaciones de colegios en Alemania. Corría el año 1556. Poco después se fundó uno en Munich (1559) y otro en Dillingen (1563), pero el puente de mando de los jesuitas alemanes se situó en Colonia, donde en 1556 se fundó también el *Gymnasium Tricoronatum*[7]. El jesuita Benedykt Herbest (1548-1598) nos muestra el método que se seguía en la práctica de comentario escolar de su tiempo. Contamos con una edición de 1560 en Cracovia. En general, los jesuitas dan un mayor valor a las *concertationes* y *disputationes* en la *exercitatio*, mientras que en el *curriculum* protestante ideado por Sturm, se concede más tiempo a otros géneros compositivos[8].

Italiano, como Possevino, era también el jesuita Juan Antonio Viperano, consejero de Felipe II, que escribió *De componenda oratione libri III* (1581). Entre sus compañeros de orden, Jacob Pontanus destaca en la preocupación por la pedagogía.

A diferencia de lo que se puede suponer, la separación religiosa no supuso un aislamiento total entre los dos mundos. El jesuita Andreas Escoto (1552-1629) no duda en citar entre los comentaristas de Cicerón a algún autor protestante, como Mich. Toxites (Schütz; 1515-1581) y F. Hotmann (1524-1590); pero, aunque no demostrada[9] la influencia de Sturm sobre el plan de estudios de los jesuitas y de éste sobre Vossius, es posible que el olvido de Cicerón como tratadista se estuviera forjando precisamente en esa competencia.

3. Conclusión.

Se ha observado cómo la enseñanza de se orienta al ejercicio práctico y para ello no basta el sistema de Cicerón y Quintiliano. La separación en bloques fue determinante para esta evolución, en la que este sistema ciceroniano decae al tiempo que languidecen las primeras escuelas protestantes.

Queda planteada la cuestión de la diferencia entre *imitatio* de un estilo y presupuestos teóricos: en el momento en que el ejercicio práctico toma cierto protagonismo en la enseñanza, el análisis y la imitación del estilo de Cicerón resultan más importantes que la exposición completa y coherente del arte retórica que él resumió. La labor de análisis de las escuelas centroeuropeas reformadas contribuyó al debate acerca del replanteamiento del arte retórica sobre base diferente a la recibida por tradición.

7. Son también importantes las fundaciones del Rin, Molsheim, Worms, Aachen y Emmerich. Pronto tuvieron también escuelas catedralicias en el centro de Alemania (Münster, Osnabrück, Paderborn y Hildesheim); para esta zona fue fundamental el enclave de Mainz.

8. Con el tiempo, tal como podemos ver en el manual de Vossius, la carta y el género epistolar en general van a tener un papel importante en el ejercicio práctico de los protestantes.

9. Cf. W. Barner 1970, 261.

Bibliografía

AKKERMAN, F.-VANDERJAGT, A.J. *Rodolphus Agricola Phrisius 1444-1485. Proceedings of the International Conference at the University of Groningen 28-30 October 1985*. Leiden, 1988.

BARNER, W. *Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtliche Grundlagen*. Tübingen, 1970.

BAUCH, G. *Geschichte der Breslauer Schulwesens in der Zeit der Reformation*, Breslau, 1911.

CLASSEN, C.J. *Rhetorica. Ausstellung aus Anlass der 7. Zweijahrestagung der Internationales Gesellschaft für die Geschichte der Rhetorik vom 26.-29 Juli 1989 in Göttingen*. Göttingen, 1992.

HARTFELDER, K. *Philipp Melanchton als Praeceptor Germaniae*. Berlin, 1889.

MACK, P. *Renaissance argument. Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*. Leiden, 1993.

MEERHOFF, C.G. *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France*. Leiden, 1986.

MONFASANI, J. *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*. Leiden, 1976.

MOUCHEL, Chr. *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*. Marburg, 1990.

MURPHY, J.J. *Renaissance rhetoric: a short-title catalogue of works on rhetorical theory from the beginnig of printing to A.D. 1700, with special attention to the holdings of the Bodleian Library, Oxford*. New York, 1981.

MURPHY, J.J. (ed.) *Renaissance Eloquence. Studies in the theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley, 1983.

PLETT, H.F. (ed.) *Renaissance-Rhetorik* Berlin, 1993.

SCHANZE, H. (ed.) *Rhetorik: Beitr. zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16. -20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1979.

VASOLI, C. *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. 'Invenzione' e 'methodo' nella cultura del XV e XVI secolo*. Milan, 1968.

WOODWARD, W.H. *Studies in Education during the Age of Renaissance (1400-1600)*. Cambridge, 1924.

JUAN RUIZ Y LOS CUENTOS POPULARES. DOS EJEMPLOS DE INTERTEXTUALIDAD

Mª LOURDES SÁNCHEZ VERA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Las confluencias entre la literatura oral y la literatura escrita han sido numerosas a lo largo de los siglos. Muchos son los casos en que la literatura escrita ha bebido de las fuentes orales ya que los escritores han aprovechado estas fuentes para incorporar, total o parcialmente, diverso material a sus textos. Asimismo, la tradición oral se ha inspirado, aunque, eso sí, en menor medida, en obras escritas. De un modo u otro se han producido frecuentes casos de intertextualidad.

Durante la Edad Media es muy habitual la incorporación de relatos orales a obras escritas. Esta inclusión se puede realizar por dos caminos, uno directo y otro indirecto; por el primero, un texto que vive en la oralidad es recogido e incorporado a la obra escrita, pasando directamente de la tradición oral a la obra de autor; por el segundo camino el texto oral es recopilado junto con otros de su misma naturaleza en colecciones escritas y el escritor toma el material folclórico de esa recopilación. López Estrada[1] señala que el relato oral folclórico cuando se incorpora a la obra literaria medieval lo hace sobre todo siguiendo este segundo camino. Hay que añadir, además que tal incorporación se hace, en la mayoría de los casos, con una intención eminentemente didáctica, dejándose de lado el aspecto puramente lúdico.

De sobra es conocido por todos que Juan Ruiz incluye en su obra una amplia colección de "enxiemplos" -cuentos y fábulas- que había oído o leído. Todos ellos se insertan como conclusión de una aventura, fundamento de una enseñanza o argumento de discusión entre los personajes. Las fábulas y cuentos proceden, en su mayoría, de la tradición esópica medieval conocida a través de numerosas compilaciones entre las que destaca la obra *Romulus* de Walter el Inglés; con todo, también está presente el influjo de la literatura romance hispánica y ultrapirenaica (francesa sobre todo) y la tradición oriental (semítica e hindú).

Muchas son las fuentes utilizadas por el Arcipreste, fenómeno, por otro lado, muy usual en la época, y muchos han sido los críticos que se han dedicado a su estudio[2]. En la presente comunicación no vamos a hablar de esas fuentes, sino que vamos a señalar el punto de unión entre dos de los muchos enxiemplos del *Libro de Buen Amor*[3] y dos relatos de la tradición oral moderna; para ello acudiremos a la colección de cuentos populares de Aurelio M. Espinosa, hijo,[4] donde encontraremos el material necesario.

1. LÓPEZ ESTRADA, F. (1980): "Introducción a la Edad Media", en AA.VV. *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, vol. I; Madrid: Ed. Orgaz; p. 18.

2. Debemos destacar, en este sentido, la obra de Félix Lecoy *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, 1938.

3. La edición que manejamos es la realizada por Lidia Pons y Joaquín Rafel en 1976; Barcelona: Clásicos y Ensayos Aubí.

4. ESPINOSA, Aurelio M. (hijo) (1987): *Cuentos populares de Castilla y León*; 2 vols. Madrid: C.S.I.C.

CORDEROS SE HAN DE HACER CARNEROS.

1.- El pintor Pitas Payas.[5]

Para nuestro propósito bien nos viene el relato, tan conocido del pintor de Bretaña, aquél que cuando todavía no había cumplido un mes de casado y antes de irse de viaje "pintol [a su joven esposa] so el ombligo un pequeño cordero". Era de esperar que si "tardó allá dos años, mucho fue tardinero", la mujer no le esperase tanto:

"tomó un entendedor e pobló la posada;
desfízose el cordero, que dél non finca nada."

Tampoco nos sorprende la prisa con que la joven llama a su amante al conocer el regreso de su marido y la petición que le hace a éste con el fin de ocultar su aventura:

"díxole que le pintasse como podiesse mejor
en aquel logar mesmo un cordero menor;
pintole con la grand priessa un eguado carnero,
complido de cabeça, con todo su apero."

La sorpresa del marido al contemplar el cambio del tierno cordero por el bien armado carnero se debió quedar pequeña ante la aguda respuesta de su joven esposa:

"...¿Cómo, monseñer,
en dos años petid corder non se fazer carner?"

2.- Dios era un manso cordero.

Éste es el título que lleva el cuento 419 de la anteriormente citada colección de Espinosa.[6] Recogido el 30 de abril de 1936 en Mota del Marqués (Valladolid).

El relato oral nos presenta a un zagal enviado a misa por el mayoral. El chico escucha en la iglesia "un sermón adecuado a que Dios era un manso cordero". Las referencias bíblicas al profeta Isaías o al evangelista Juan[7] no podían ser entendidas por el joven y éste, en su ignorancia "se suponía que Dios era el manso cordero que tenía en su rebaño".

A los dos años, y en tiempo de Cuaresma, el mayoral manda al zagal a que se examine de la doctrina."Y él fue, y claro, como natural, le preguntó el cura que qué era Dios. Y le contestó que un carnero. Claro, el señor cura le dijo que cómo decía esas cosas, que no pue ser...

- Pues, sí, señor -le decía el zagal-. ¿Se acuerda usted, hace dos años, que vine a misa (...) y mangoneaba usted diciendo que Dios era un manso cordero? Pues le teníamos nosotros en el rebaño. Y claro, hace dos años era cordero, y el año pasado cancín. Y este año ¡ya es carnero!"

Inmediatamente nos viene un posible "si no hubiese usted tardado tanto en preguntarme, aún sería cordero", mucho más ingenuo, sin duda, que el pronunciado por la esposa de Pitas Payas.

5. "Enxiemplo de lo que aconteció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña", en *Libro de Buen Amor*; estrofas 474 a 489; pp. 176 a 180 de la edición citada.

6. ESPINOSA, Aurelio M. (hijo): op. cit; vol II; p. 349.

7. Is. 53: 6-7; Juan 1: 29-36; Apoc. 5: 6 y 13: 8.

DOS QUE PIERDEN HASTA EL PELLEJO.

1.- La zorra encerrada. [8]

En este otro relato del *Libro de Buen Amor* nos cuenta Juan Ruiz cómo una avispada zorra se dedicaba a robar gallinas en un poblado. Cuando los vecinos la descubren, cierran todas las puertas y no le queda más remedio a ésta que hacerse la muerta; hasta que para su desgracia acierta a pasar por allí un zapatero:

"¡O!-diz-, ¡qué buena cola! Más vale que un dinero,
faré trainel della para calçar ligero.
Cortóla e estudo más queda que un cordero."

De modo similar actuaron el barbero, una vieja y un médico, quitándole un colmillo, un ojo y las orejas, todo ello sin que la zorra se traicionase con el más leve movimiento o la más leve queja. Pero no tuvo tanta paciencia cuando el mismo médico que le había quitado las orejas se acordó de que:

"El coraçón del raposo
al tremor del coraçón es mucho provechoso."

Ante la intención del médico de arrancarle el corazón la sufrida zorra no pudo más que reaccionar y huir.

2.- La raposa y el sardinero [9]

Éste es el primer cuento que figura en la colección de Espinosa, hijo. Fue recogido en Astudillo (Palencia) el 13 de mayo de 1936. Relata la historia de un sardinero que encuentra una zorra en su camino a la que cree muerta, para vender su piel la echa encima de las banastas, lo cual aprovecha ésta para ir tirando las sardinas al camino y después escapar con el botín. El lobo quiso aprovecharse del ingenio de la raposa y al día siguiente se tendió en mitad del camino haciéndose el muerto. Pero el sardinero escarmentado dice:

"- Pues, no me fastidias a mí. No va a pasar lo mismo que ayer. Y sacó la navaja y se puso a quitarle el pellejo. Le quitó el pellejo vivo, claro, dejándole con lo de las patas nada más, y la cabeza, y le dejó en el camino medio muerto."

Después de lo expuesto, si comparamos los relatos, vemos que en los dos casos referidos el elemento central de la historia es el mismo: el cordero que se convierte en carnero, en el primer caso y el animal que pierde el pellejo, en el segundo. Estos motivos, anteriores al relato de Juan Ruiz, y de amplia circulación, han pervivido durante siglos dando lugar a los cuentos recogidos por Espinosa. No podemos decir que exista una relación directa entre los relatos del Arcipreste y los de la tradición oral, sino, más bien, una coincidencia en la elección del elemento central, coincidencia que nos permite establecer relaciones intertextuales.

8. "Enxiemplo de la raposa que come las gallinas en la aldea" en *Libro de Buen Amor;* estrofas 1412 a 1424; pp. 378-380 de la edición citada.

9. ESPINOSA, Aurelio M. (hijo); op. cit.; vol. I; p. 25.

LA *HYPÓKRISIS* EN LA EVOLUCIÓN DE LA ORATORIA Y EL TEATRO GRIEGOS DEL SIGLO IV A. C.

JORGE L. SANCHIS LLOPIS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1.- El sustantivo griego *hypókrisis* lo encontramos en el dialecto ático, y en un autor tan significativo como Aristóteles, con referencia ya a dos esferas muy concretas, la de la representación teatral y la de la ejecución oratoria.

Aplicado a la representación escénica aparece atestiguado por primera vez en la *Ética a Nicómaco* (1118 a 8), aunque el uso de *hypokrités* para designar propiamente al actor es muy anterior.[1]

Por su parte, la aplicación *hypókrisis* a la esfera de la oratoria está bien atestiguada en la *Retórica* de Aristóteles (1386 a 32), donde es prescrita con el fin de excitar más la compasión. En otro lugar de la *Retórica* (1404 a 18), Aristóteles habla de oradores *katà tèn hypókrisin*, en oposición a aquellos otros autores de discursos escritos. Más adelante (1413 b 18) el estagirita se referirá a los discursos *tà hypokritá*.

La representación es, en realidad, elemento común a toda ejecución literaria de carácter oral. Para Aristóteles tiene que ver no sólo con el teatro y la oratoria, sino también con el gran género de la épica. Así lo vemos en la *Retórica* (1403 b 22) y en la *Poética* (1461 a 4 ss.), donde la *hypókrisis* de la retórica encuentra su correspondencia literaria en la recitación épica, lírica y dramática.

2.- Al abordar la cuestión de la *hypókrisis*, *pronuntiatio* o *actio* para los latinos, la retórica tendía un puente entre teatro y oratoria. Esa relación es explícita al comienzo del libro III de la *Retórica* de Aristóteles. La acción cuando se aplica actúa igual que en el arte teatral (*tò hypokritikón*) que es propio de la naturaleza y carente de arte, al contrario de lo que sucede con la dicción (1404 a 13 ss.).[2]

Por destacar tan sólo algún texto posterior que sigue destacando esta relación, recordemos lo que nos dice, en el siglo I a. C, Dioniso de Halicarnaso a propósito del orador Demóstenes: "(La acción oratoria) constituye uno de los adornos del estilo de Demóstenes. (...) Se puede juzgar cuánta fuerza tiene este elemento fundamental comprendiendo cuánto se diferencian entre sí los actores tanto de tragedia como de comedia." (53, 1-2).

Sin embargo, las dificultades de Demóstenes con respecto a la *hypókrisis* no parecen haber sido pocas, según las noticias de la antigüedad, que coinciden en destacar que fueron superadas gracias a la ayuda precisamente de los actores. Nos cuenta Plutarco (*Vida de Demóstenes*, 7.6.4) que el actor Sátiro ofreció lecciones a Demóstenes, en la primera de las cuales, proponía como ejercicio la declamación de un pasaje de Eurípides o de Sófocles. El mismo orador pagó cien minas a otro actor,

1. Véase Aristófanes, *Las avispas*,v. 1279.

2. Dionisio Tracio (ss. II-I a. C.) afirma que a partir de la acción oratoria se descubre la *areté* del orador (629, 15).

Neoptólemo, para aprender a recitar los períodos enteros sin perder el aliento (*Vida de los X Oradores* 844 f). Un tercer actor, Andrónico, decía de Demóstenes que sus discursos eran buenos y que lo único que le faltaba era el arte de la interpretación (*idem* 845 a 8). Muy conocida era en la antigüedad la anécdota de que Demóstenes, al ser preguntado sobre qué era lo primero en el arte de la oratoria, respondió que la acción (*hypókrisis*) y también ésta lo segundo más importante y lo tercero (845 b 4).[3]

Se trata, pues, de una serie de noticias que, 1. al tiempo que subrayan las similitudes entre el arte del actor y el arte del orador, 2. muestran al actor como punto de referencia de los oradores respecto a la acción oratoria, es decir, como maestros de *hypókrisis*.

Dión Crisóstomo (*Discurso* XIX 4-5), ya en época imperial romana, comparaba el arte de los oradores y el de los actores, destacando a los segundos sobre los primeros, porque sus voces son más claras y mejor moduladas.

3.- Sin embargo, que el actor alcanzara un nivel de prestigio tan elevado no fue sino el resultado de un proceso que tiene su culminación a lo largo del siglo IV a. C., precisamente el siglo de los grandes oradores griegos.

Son Demóstenes y Esquines,[4] además de otras fuentes, quienes nos informan de la notable influencia de los actores en la sociedad de su época, así como de sus interferencias en los asuntos políticos.

En otro lugar me he ocupado de la estrecha relación entre la importancia progresivamente mayor de los actores y las transformaciones experimentadas en la evolución del teatro griego.[5] Estas apuntan, en resumen, a un cambio de énfasis, que recae ahora sobre la representación: se trata, en fin, de un paso del *mélos*, poesía, a la *hypókrisis*, representación. Tal cambio de énfasis se observa en un doble y progresivo desplazamiento: del poeta autor en favor del *hypokrités* o actor[6] y del coro al actor. El actor del siglo IV es, sobre todo, un declamador, especializado cada vez más tanto en arias como en recitados.

Todas estas circunstancias favorecieron, pues, un acercamiento de actor y orador, sobre la base de cuanto había de común a ambos. Sabemos de oradores que habían sido previamente actores. El más conocido, gracias a Demóstenes, es Esquines, un tercer actor de escaso éxito, a pesar de sus habilidades como orador, reconocidas por su mismo adversario.

Pues bien, el énfasis sobre la *hypókrisis*, en manos de actores dispuestos a toda costa al lucimiento personal, dentro del teatro del siglo IV a. C. llevó, sln embargo, a excesos polémicos y censurados por la preceptiva. Según Aristóteles (*Poética* 1461 b 34), los actores primeros se consideraban superiores a su sucesores, porque estos últimos exageraban mucho.

3. Cf. Longino, *T.R.* en *Rhet. graeci* I pp. 310-1; Cicerón, *Brutus* 142; *Sobre el orador* 3. 213; Quintiliano 11, 3, 6-7.

4. Especialmente interesante para el tema que nos ocupa es Demóstenes, *Sobre la paz* 7. Para noticias sobre los actores en el mundo griego, véase la monografía de P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Antique*, París, 1976.

5. "La consideración artística y social del actor en la Grecia del siglo IV a. C.", *IV Sesiones de Teatro Clásico y Europeo*, Universidad de Burgos, 1994 (en prensa).

6. Véase Aristóteles en la *Retórica* III 1403 b 33 y en la *Poética* 1451 b 33 ss.

4.- Como hemos visto, ya Aristóteles no evitaba la comparación entre el oficio de actor y el de orador, probablemente porque en su época tal comparación era ya inevitable.

Pues bien, es posible detectar una evolución semejante en la oratoria, es decir, una tendencia durante el siglo IV a. C. a poner el énfasis especialmente sobre la representación, es decir, sobre la voz, los gestos y los movimientos del orador.

A partir de la *Retórica* de Aristóteles, la importancia de esta parte en el modo de hablar fue destacada por todas las retóricas. Baste recordar, por ejemplo, que Teofrasto fue autor de un manual *Sobre la acción oratoria.*[7]

Con todo, así como hemos destacado las consideraciones y críticas levantadas en la esfera del teatro contra los actores de esta época que exageraban su *hypókrisis*, también es posible advertir la misma actitud crítica contra oradores que caían en exageraciones semejantes.

A Demóstenes se atribuye, en la *Vida de los X Oradores* (848 b), la afirmación de que los actores deberían ser juzgados por sus voces y los políticos (es decir, los oradores) por su sabiduría. Unas palabras que, de ser ciertas, no contradicen la importancia atribuida por el gran orador a la *hypókrisis*, pero parecen querer salir al paso de excesos que no debieron ser infrecuentes en el siglo IV a. C.

En efecto, uno de los ataques de Demóstenes a Esquines consiste en la acusación de abusar de los recursos de la representación y valorarlos por sí mismos, sin ninguna pretensión noble. En el discurso *Sobre la corona* leemos: "Me parece, Esquines, que elegiste este proceso porque deseabas hacer una exhibición y prácticas declamatorias, no por castigar ningún delito. Pero no es la palabra del orador, Esquines, lo valioso, ni tampoco la altura de su voz." (280)

Otro testimonio más concreto procede precisamente de Esquines, que en el discurso *Contra Timarco* afirma: "En la actualidad todos tenemos la costumbre de tener la mano fuera de las vestiduras cuando hablamos. Ahora bien, nuestros antiguos oradores, Pericles, Temístocles y este Arístides, que llevaba un nombre opuesto a nuestro Timarco, mostraban tanta reserva que este uso, en la época en que ellos vivían, parecía tener algo de inconveniente y ellos se guardaban de practicarlo" (25). Tras estas palabras, Esquines invitaba a sus oyentes a ver la estatua de Solón en Salamina, en la que el legislador era representado con las manos bajo el manto.[8] Esta cuestión sobre la postura de los oradores parece haberse convertido en un tópico de la oratoria latina.[9]

En este último contexto, Cicerón criticaba los mismos excesos en la *hypókrisis* oratoria. Después de destacar la importancia de la voz, los gestos y los semblantes en un buen orador, desea dejar claro la superioridad de la *eloquentia* sobre la *actio*: "Que (el orador) por esto únicamente sobresale, esto es, por la elocución, y que las restantes condiciones en estos quedan ocultas, lo indica el nombre mismo; pues no ha sido

7. Según Diógenes Laercio (*Vida de los Diez Oradores* V 48. 12).

8. *Cf.* Demóstenes, *Sobre la embajada fraudulenta.* 251 y Plutarco, *Vida de Foción* IV 3.

9. *Cf.* Cicerón, *En favor de Celio* 11.5, Quintiliano XI 3.138, Séneca el rétor V 6.

llamado inventor o compositor o actor quien ha abarcado todas estas cosas, sino *rétor* en griego y elocuente en latín, que viene del verbo hablar." (*El orador* 19.61). Protestas reiteradas contra la degración de la pura elocuencia en arte de canto y danza pueden leerse también en, por ejemplo, Quintiliano (XI 3).[10]

5.- Así pues, creemos haber demostrado, con la máxima brevedad posible, en qué medida la *hypókrisis*, elemento común a toda ejecución oral de una obra poética griega (épica, lírica, teatro), alcanzó una importancia especial durante el siglo IV a. C., en dos géneros que continuaban siendo orales en su ejecución, el teatro y la oratoria.

Semejante evolución paralela, sustentada sobre la base de lo que había de común en la práctica de oradores y actores, fue favorecida por la evolución del teatro y el progresivo prestigio de los primeros actores, algunos de los cuales completaron la formación de los oradores con la enseñanza de aquéllo por lo que precisamente recibían entre los griegos el nombre de *hypokritaí*.

10. *Cf.* Tácito: *oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur* (*Diálogo de oradores* 26.3.5).

LA RETÓRICA FILOSÓFICA DE GORGIAS DE LEONTINI

ANTONIO MIGUEL SEOANE PARDO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Suele admitirse que es Aristóteles el primero que establece un estatuto filosófico para la retórica, diseñando un programa en el que ambas disciplinas tienen cabida sin que se produzcan enfrentamientos insalvables. Pero antes del proyecto aristotélico, Gorgias de Leontini había propuesto un modelo en cierta manera inverso al del estagirita, porque, en efecto, presenta una concepción de la filosofía basada en una determinada visión de la retórica que la condiciona totalmente. Esto implica, como veremos, una concepción totalmente nueva del lenguaje, el conocimiento, la realidad, en fin, una revolución filosófica que nunca se le ha reconocido suficientemente al viejo leontino y que quizá sólo hoy puede ser comprendida en toda su magnitud.

Vamos a analizar, siquiera brevemente, en qué consiste este modelo retórico-filosófico que podemos rastrear en los fragmentos del sofista siciliano, a través de la explicación de la postura gorgiana ante cinco cuestiones íntimamente relacionadas con la filosofía, poniendo de manifiesto en qué medida la retórica influye en todas ellas.

Primera cuestión: la sociedad. Aunque se trate de un tópico, no deja de ser cierto que el pensamiento de los sofistas constituye una filosofía indisolublemente relacionada con la democracia. Y nada sienta mejor a esta forma de gobierno que una concepción de la sociedad en la cual las relaciones que se establecen son fruto de una convención entre los hombres, un acuerdo al que se llega por deliberación pública. La naturaleza no opera en este tipo de cuestiones. Por eso, a no ser que concibamos la retórica como una teoría del estilo, y fundamentalmente del estilo literario, que es en lo que se convertirá siglos después y casi hasta nuestros días, no puede concebirse su existencia si no es en un tipo de sociedad basada en las libertades individuales y en la participación activa de los ciudadanos en la vida política. Es ahí verdaderamente donde la retórica cumple su función originaria: la persuasión.

Y la retórica, como la sofística, es producto de una sociedad democrática. Porque la palabra no convence violentamente[1], no coacciona al oyente, sino que le persuade si encuentra en ella razones convincentes o queda embelesado por su mágico poder. Cuán difícil resultaría ser engañado por las malas artes retóricas de un demagogo si todos conocieran sus métodos, su técnica, y pudieran reconocer dónde se oculta el engaño en su discurso. Y cuán poca retórica sabemos en realidad, si los políticos nos convencen empleando no sólo premisas falsas, sino también argumentaciones falaces, y ni siquiera nos hechizan ni conmueven[2].

Segunda cuestión: la moral. Casi siempre se ha censurado más a la retórica por

1. Como muestra esta mención a Gorgias en el *Filebo* platónico, 58:*"Por mi parte yo, Sócrates, he oído muchas veces a Gorgias reiterar que el arte de la persuasión aventaja con mucho a todas las técnicas -consigue, en efecto, que todo se le someta voluntariamente, y no por la fuerza"*. Traducción de Mª Angeles Durán en Gredos: Madrid, 1.992.

2. Gorgias: *Elogio de Helena,* 11: *"Pues cuántos a cuántos y sobre cuánto han persuadido e incluso persuaden construyendo sin embargo un discurso falso"*

inmoral que por inútil, como si ella misma fuera perniciosa y malvada, o por sí sola produjera tales efectos. Una de las acusaciones más comunes resulta de su capacidad para defender tesis contrapuestas. Tal acusación, en cuanto censura moral, supone la existencia de una verdad determinada. Pero Gorgias entiende que existe un hiato entre la verdad (suponiendo que exista y que sea cognoscible) y su expresión por medio de las palabras. No sólo se trata de un problema de conocimiento; es también una cuestión moral. En efecto, si no podemos afirmar que existe una verdad que comunicar o simplemente no puede expresarse, no podemos acusar a la retórica de mentir, porque ésta tiene que ver con las palabras, que son totalmente distintas de las substancias y los seres[3] y, por lo tanto, no cabe arrojar sobre ella 'en abstracto' la culpa de la supuesta mentira.

Pero no es esta acusación tan radical la que suele achacársele habitualmente, sino que se la tacha de peligrosa por el mal uso que puede o suele hacerse de ella, hasta el punto de llegar a producirse una identificación entre retórica y lo que podemos considerar un mal uso de la misma. Ahora bien, la retórica es una *techne*, y como tal no es susceptible de juicio moral. Gorgias conoce bien el poder de la palabra, tanto sus efectos positivos como los negativos. Y ponerlos todos de manifiesto no la convierte en culpable, aunque sí nos alerta de sus peligros. Censurable será el mal *rhetor,* como lo es el púgil en el ejemplo del *Gorgias* platónico[4].

Tercera cuestión: la psicología. Uno de los pilares fundamentales de la retórica gorgiana reside en el extraordinario poder de la palabra, un poder que posee una naturaleza de carácter mágico[5]. Esta creencia gozaba de un profundo arraigo en la cultura griega desde muy antiguo, pues a menudo se acompañaba a los remedios para sanar las heridas con ensalmos que potenciaran su efecto curativo. Según Gorgias, la palabra ejerce sobre el espíritu la misma influencia que los fármacos poseen sobre el cuerpo[6], y es igualmente sutil la diferencia entre los efectos curativos y los destructivos: en función de la dosis o la intención respectivamente, así serán sus efectos.

Pero aún hay una cuestión muy interesante en relación con este tema. Gorgias atribuye a la poesía el poder de provocar en quienes la escuchan *"tanto un estremecimiento espantoso como una compasión muy llorosa y un deseo ansioso"*[7], efectos prácticamente idénticos a los que Aristóteles atribuirá más tarde a la Tragedia en la *Poética.* En efecto, las palabras son capaces de provocar el placer alejando la tristeza, como también dice Gorgias, y tanto este poder curativo como la persuasión que puede lograrse por medio del discurso se logran gracias a la propia acción de las

3. Gorgias: *Sobre el no ser o sobre la naturaleza,* 84: *"Pues la palabra es con lo que representamos, pero la palabra no es ni las substancias ni las cosas; por tanto, no representamos a los otros las cosas sino la palabra, que es distinta de las substancias".*

4. Platón: *Gorgias,* 457a:

5. Vid. ROMILLY, J. de: *Magic and Rhetoric in Ancient Greece.* Harvard Univ. Press: Cambridge, 1.975.

6. Gorgias: *Elogio de Helena,* 14: *"Pues la misma relación guardan tanto la fuerza de la palabra con la disposición del espíritu como la disposición de los fármacos con la naturaleza de los cuerpos"*

7. Gorgias: *Elogio de Helena* 9.

palabras no menos que a la disposición del oyente para tal fin[8]. Así pues, al poder intrínseco de carácter mágico-psicológico que poseen las palabras, hay que sumar también la buena disposición del oyente para lograr la curación, el embelesamiento o la persuasión.

Cuarta cuestión: la realidad. Uno de los asuntos más manidos cuando se habla de Gorgias es precisamente el que tiene que ver con su peculiar concepción de la realidad. En nuestra opinión, en el sofista leontino no cabe ver tanto un nihilismo metafísico o un relativismo condenado al solipsismo como un afán por separar los ámbitos de la realidad, el conocimiento y el lenguaje. En efecto, se invierte la relación de los tres infinitivos de Parménides, para quien el conocer y el decir aparecen como subsidiarios del ser, puesto que Gorgias rompe definitivamente esta vinculación otorgando un puesto privilegiado al decir. El pensamiento no es estrictamente comunicable, y ni siquiera es cognoscible el ser, pero que se da una comunicación es un hecho incontrovertible.

Ciertamente, lo que percibimos por el oído no puede ser comunicado a nuestros ojos de manera visual, porque no vemos los sonidos ni oímos las imágenes. De la misma manera, lo que comunicamos a los demás son las palabras, no las cosas, porque palabras y cosas son algo totalmente diferente, y estas últimas son incomunicables en su "ser" esencial[9]. El verdadero valor de este texto gorgiano no está en la efectividad de la demostración sobre la imposibilidad de que algo exista, porque de hecho no es más que un juego del lenguaje el que nos permite demostrar una u otra posibilidad. Lo auténticamente importante es que, lingüísticamente, no existe garantía alguna de que nuestras afirmaciones sobre la realidad puedan ser ciertas, porque no existe razón alguna para identificar ser, pensar y decir.

Quinta cuestión: conocimiento y lenguaje. Como ya se ha dicho, las palabras y las cosas pertenecen a dos universos diferentes, y ni lo que decimos ni lo que pensamos son cosas, sino palabras y pensamientos respectivamente, así que no podemos efectuar una identificación de ambas en el conocimiento. Todo esto presenta una serie de implicaciones de capital importancia. En primer lugar, ya no podemos garantizar la validez de lo que conocemos porque es imposible determinar un concepto absoluto de verdad[10]; si realidad y pensamiento no comparten una misma naturaleza, ¿cómo comprobar que se ha logrado la adecuación entre ambos?, ¿en qué va a fundamentarse ahora la actividad cognoscitiva?. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, el conocimiento al que podemos aspirar ahora habrá de tener forzosamente una estructura retórica, tanto en la argumentación como en el uso del lenguaje empleado para su comunicación. Esto es consecuencia directa de otorgar un papel preponderante a las palabras sobre las cosas en el proceso de conocimiento. Por último,

8. Gorgias: *Elogio de Helena* 10: *"porque la fuerza del encanto, sumada a la opinión del espíritu, fascinó así como persuadió y cambió al mismo con el hechizo".*

9. Gorgias: *Sobre el no-ser o sobre la Naturaleza* 84: *"Pues la palabra es con lo que representamos, pero la palabra no es ni las substancias ni las cosas; por tanto, no representamos a los otros las cosas sino la palabra, que es distinta de las substancias".*

10. Véase el comentario con el propio Sexto Empírico concluye su exposición de *Sobre el no ser o sobre la naturaleza* en *adv. math.* VII 87

el conocimiento implica una buena dosis de ficción, de engaño, pero no de mentira[11]. A este respecto sería necesario poner a Gorgias en relación con Nietzsche y sus hipótesis acerca del conocimiento y la verdad como metáforas, ficciones, en "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Simplemente lo indicamos, porque se acaba nuestro espacio, así que dejaremos este asunto para otra ocasión.

11. Extraemos del fr. 23 este texto, referido a la tragedia. En ella *"el que engaña es más justo que el que no engaña, y el engañado, más sabio que el no engañado"*

EXPRESIONES DE TIEMPO Y ESTRUCTURA DE LA ARGUMENTACIÓN EN EL TRATADO *DE PRISCA MEDICINA* DEL *CORPUS HIPPOCRATICUM*[*]

CRISTINA SIERRA DE GRADO

1. Introducción: Es comúnmente aceptado que el tratado hipocrático *De prisca medicina*, fechable hacia finales del siglo V a.C. o principios del IV[1], es un discurso epidíctico: su fin es ser pronunciado ante un público[2].

Aquí estudiaremos solo la parte del tratado en que el autor defiende la existencia del arte de la medicina y compara el punto de partida y el método antiguos con los de la medicina de su época. Se trata de los capítulos III a VIII[3]; en ellos es llamativo el juego lingüístico usado para contrastar el antes y el ahora.

Hemos de considerar que estos capítulos están en un contexto que concreta el sentido de cada palabra y el valor de cada tiempo[4]. Sigo la teoría estructural de Harald Weinrich: según este autor[5] "todos los tiempos del griego son atemporales", y son las formas verbales que se pueden adscribir a uno de los dos grupos temporales (G.T.) existentes, el G.T.I o del mundo comentado (presente, perfecto, futuro simple y compuesto), y el G.T.II o del mundo narrado (pluscuamperfecto, aoristo e imperfecto), todos de indicativo[6]. Informan sobre: a) La actitud comunicativa -narrativa o comentadora-; b) la perspectiva comunicativa -tiempos de grado cero y tiempos que distinguen la retrospección o prespección-; c) el relieve (narrativo) -1° y 2° planos-[7].

2. El mundo comentado en los c. III - VIII: Al ser un texto científico, en la mayoría de los capítulos de *De prisca medicina* dominan los tiempos del mundo comentado[8],

[*] Este trabajo es parte del proyecto PB93-0462 de la DGCYT.

1. J. JOUANNA, *Hippocrate. De l'ancienne médecine*, Paris 1990, p. 85. Las referencias textuales serán de esta edición.

2. Véase, p. ej. JOUANNA, *op. cit.*, pp. 9-22. A. B. VAN GRÖNINGEN, *La composition littéraire archaïche grecque*, Amsterdam 1960², p. 249. O. WENSKUNS, *Ringkomposition, anaphorisch-rekapitulierende Verbindung und anknüpfende Wiederholung im hippokratischen Corpus*, Frankfurt (Main) 1982, p. 193. W.H.S. JONES, *Philosophy and Medicine in Ancient Greece. Hippocrates, Ancient Medicine*, (Baltimore 1946[1]) reimpr. Chicago 1979, pp. 38-41 y 91-92. W. ALY, *Formprobleme der frühen Griechischen Prosa*, (Leipzig 1929) reimpr. Nueva-York-Londres 1987, p. 60, nota 68. A. J. FESTUGIÈRE, *Hippocrate, L'Ancienne Médecine*, París 1948, pp. XXVIII-XXXI.

3. VAN GRÖNINGEN, *op. cit.* (Amsterdam 1960², p. 249) considera estos capítulos dentro del tratado como una unidad, cerrada con la "cheville rétrospective" (Jouanna 8,127,12-14): Ταῦτα δὴ πάντα τεκμήρια ὅτι αὐτὴ ἡ ἰητρικὴ τῇ αὐτῇ ὁδῷ ζητεομένη εὑρίσκοιτο ἄν.

4. "Un texto es, sin duda, una totalidad en la que todo está relacionado entre sí. Las oraciones se siguen unas a otras en un orden lógico, de forma que cada oración entendida ayuda a la comprensión orgánica de la siguiente. Por otra parte, la oración siguiente, si es entendida, influye a su vez sobre la comprensión de la oración precedente, de forma que se entiende mejor al volver a pensar en ella. Así es como alcanzamos la comprensión de un texto." H. WEINRICH,, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, versión española, Madrid 1968 (1964[1]), p. 265.

5. WEINRICH,, *op. cit.*, p. 366.

6. WEINRICH, *op. cit.*, p. 53 y 366 - 367.

7. WEINRICH, *op. cit.*, p. 349. Subjuntivo, optativo, imperativo, infinitivo y participio son los "semitiempos" del griego, formas verbales dependientes de un verbo rector que informan solo del relieve narrativo (*op. cit.*, p. 360-361, 369).

8. En los capítulos I y II aparecen sobre todo presentes de indicativo, tres perfectos y tres futuros, más otros tres futuros en un período condicional. Los tiempos del G.T.II que aparecen son: un aoristo; como "metáforas temporales", que implican una limitación de la validez de la oración (WEINRICH,, *op. cit.*, pp. 138 - 141), imperfectos y pluscuamperfectos en un período condicional, y un imperfecto en el capítulo I, (1,119,4) (Διὸ οὐκ ἠξίουν αὐτὴν ἔγωγε...) donde el autor narra en segundo plano -le da menos importancia- su propio comentario inicial (1,118,1): Ὁκόσοι μὲν

excepto en los capítulos III al VIII, donde está más equilibrada la proporción: 42 tiempos del G.T.II y 51 del G.T.I. Además, el autor se introduce como comentador - como en el resto del discurso- a través de: 1) Verbos de opinión referidos a la primera persona en presente de indicativo: *pienso, creo, me parece*[9]. 2) Referencias al texto y a la acción narradora del autor -*al principio dije* (ἐν ἀρχῇ εἶπον) (5,124,2)- o comentadora -*ha sido dicho por mí* (μοι εἴρηται) (5,124,11)-. 3) Interrogaciones retóricas[10]. 4) Hipótesis *(passim)*.

2.a. Sobre todo en los capítulos III, IV y V se compara el punto de partida y el método de la medicina antigua con los de la de la época del autor. Los abundantes tiempos del G.T.II se combinan como "metáfora temporal" con los del G.T.I para hablar del antes, del ahora y del porvenir.

Si seguimos a Weinrich, los tiempos verbales no indican tiempo pasado, presente o futuro. Éste va indicado en el texto con expresiones léxicas. En efecto, el autor juega con ellas para avanzar en su argumentación comparando pasado y presente: en el c. III habla siempre antes del pasado, las tres primeras veces con una larga expresión, mientras que el "ahora" se marca con un simple νῦν. Así, tenemos las siguientes parejas oponiendo pasado - presente:

.*Pues en origen* Τὴν γὰρ ἀρχὴν (3, 120, 16)

.*E incluso antes* Ἔτι δὲ ἀνωθεν (3,121,5)

.*Y, en efecto, en el origen* Καί τοι τήν γε ἀρχὴν (3, 121, 12)

.*como tampoco ahora conviene* ὡς οὐδὲ νῦν συμφέρει (3,121,5)

.*que usamos ahora* ᾗ νῦν χρέωνται (3,121,7)

.*y las dietas actuales* τὰ δέ νῦν διαιτήματα (3, 121, 14)

En origen (τὴν... ἀρχὴν) es frontera entre los dos primeros capítulos, que pertenecen al mundo comentado, y una sección narrativa que comienza ahora con los tiempos del G.T.II; éstos son metáforas temporales ya que están en un contexto comentado. Irrumpe en el comentario una oración condicional (3,120,16-3,121,2): *Pues, en origen, el arte de la medicina no se habría descubierto... ni buscado... si a los enfermos... las mismas cosas que los sanos comen... hubieran convenido y no hubiera habido otras mejores que estas* (*Τὴν γὰρ ἀρχὴν* οὔτ' ἂν εὑρέθη... οὔτ' ἂν ἐζητήθη... εἰ... συνέφερεν καὶ μὴ ἦν ἕτερα τούτων βελτίω). La validez de lo dicho se ve limitada al tener aoristos e imperfectos, es "contraria a los hechos"[11]. Nos introduce en la narración, marcada por el aoristo y el imperfecto de la oración siguiente (3,121,2-5): *Ahora bien, la propia necesidad hizo que fuera buscada y descubierta para los hombres, porque a los enfermos no convenía tomar lo mismo que*

ἐπεχείρησαν... λέγειν ἢ γράφειν ὑπόθεσιν αὐτοὶ... εἰσιν ἁμαρτάνοντες).

9. ἀξιῶ (3, 121, 6), δοκέω (3, 121, 13), μοι δοκεῖ (3, 121, 15), μοι δοκέουσι (3, 122, 6), ἐμοὶ...δοκεῖ (5, 124, 2-3), οἶμαι (5, 124, 11), ἐμοὶ...φαίνεται (7, 126, 8-9). Sobre estos verbos en todo el tratado, véase JOUANNA, *op. cit.*, 1990, pp. 10 - 11.

10. 3,123,3-8; 5,124,1-2; 7,126,3-8; 7,126,14-16.

11. Cf. WEINRICH, *op. cit.*, pp. 177 - 178. Weinrich descarta el "modus realis" y el "irrealis", la relación entre condición y resultado se puede narrar o comentar, pero no tiene nada que ver lingüísticamente con la realidad.

a los sanos (Νῦν[12] δὲ... ἐποίησεν... ὅτι... οὐ συνέφερεν). El imperfecto deja en 2º plano narrativo la oración causal, es la situación de fondo a la que se añade un comentario: *como tampoco ahora conviene* (ὡς οὐδὲ νῦν συμφέρει); destaca sobre ella la oración del aoristo (*hizo*: ἐποίησεν), que queda en primer plano.

Volvemos al pasado con un tiempo verbal comentador en *E incluso antes, yo creo* (*Ἔτι δὲ ἄνωθεν ἔγωγε ἀξιῶ*) *que no se habría encontrado la... alimentación* (οὐδ' ἂν τὴν τῶν ὑγιαινόντων... τροφήν,... εὑρεθῆναι), intercala la época presente con un *que usamos ahora* (ἣ νῦν χρέωνται), y torna al pasado *si hubiera bastado al hombre...* (εἰ ἐξήρκει τῷ ἀνθρώπῳ...).

Tras un comentario general sobre el régimen de los animales, de nuevo aparece el pasado -*Y, en efecto, en al principio yo creo que también el hombre hizo uso de tal alimentación* (Καί τοι *τήν γε ἀρχὴν* ἔγωγε δοκέω καὶ τὸν ἄνθρωπον τοιαύτῃ τροφῇ κεχρῆσθαι)- contrastado con el presente -*y la dieta actual, me parece que ha necesitado mucho tiempo para llegar a ser encontrada y elaborada* (τὰ δέ *νῦν* διαιτήματα εὑρημένα καὶ τετεχνημένα ἐν πολλῷ χρόνῳ γεγενῆσθαί μοι δοκεῖ)- (3,121,12-15).

De manera similar se comportan a continuación otras parejas de pasado -presente en una parte narrativa marcada por el imperfecto, seguida de otra comentadora en presente, y una pareja de presente-pasado al final del capítulo:

.*Como sufrían... por la dieta fuerte y de fieras* Ὡς γὰρ ἔπασχον... ὑπὸ *ἰσχυρῆς τε καὶ θηριώδεος διαίτης* (3,121,15-17)-esta dieta ha sido ya atribuida al pasado-

.*en aquel tiempo era natural que sufrieran menos...pero enormemente también entonces* ἦσσον μὲν... *τότε* εἰκὸς ἦν πάσχειν ..., ἰσχυρῶς δὲ καὶ *τότε* (3,121,20-3,122,1)

.*me parece que éstos oὗτοί* μοι δοκέουσι (3,122,6)

.*Pero a este hallazgo* Τῷ δὲ εὑρήματι *τούτῳ* (3,123,3) -presente-

.*-que también ahora... sufrirían* οἷά περ ἂν καὶ *νῦν*... πάσχοιεν (3,121,20)

.*como también ahora... se liberan* ὥσπερ καὶ *νῦν*... ἀπαλλάσσονται (3,122,3-5)

.*que ahora usamos* ἣ *νῦν* χρεώμεθα (3,122,7-8)

.*como sustitución de aquella dieta* (ἄλλαγμα *κείνης* τῆς διαίτης) (3,123,6-8) -pasado-

Al hablar del método en los capítulos IV y V, se da más importancia a la expresión léxica del presente (en el c. III, al hablar de la dieta, aparecía sobre todo en oraciones cortas introducidas por conjunciones o pronombres relativos):

.*Pero fue un gran hallazgo* Ἐπεὶ τό γε εὕρημα μέγα...(ἦν) (4,123,12-13) -pasado por el sentido-

.*¿de qué punto en su día ha partido?* πόθεν *ποτὲ* ἥρκται; (5, 124, 2)

.*y ciertamente incluso también hoy... siguen descubriendo* ἔτι γοῦν καὶ νῦν... αἰεί... προσεξευρίσκουσι (4,123,14-15)

.*y ciertamente incluso también hoy...llevan un régimen* ἔτι γοῦν καὶ νῦν...διαιτέονται (5,124,5)

12. Este νῦν no es temporal.

2.b. En los capítulos VI y VIII no hay menciones del presente o del pasado, los cuales sí se relacionan en el VII. Esta vez está invertido el orden habitual y primero se nombra al médico contemporáneo[13] [14]:

.el que llamamos médico... que descubrió la dieta... para los enfermos (ὁ καλεύμενος ἰητρὸς... ὃς ἐξεῦρε τὴν ἀμφὶ τοὺς κάμνοντας δίαιταν) (7,126,3-5)

.aquel que en el origen encontró... la alimentación que usamos ahora (κεῖνος ὁ ἀπ' ἀρχῆς... τὴν...τροφὴν ἣ νῦν χρεώμεθα... εὑρών...) (7,126,5-8) -pasado y presente-

3. El mundo narrado: Es destacable la actitud narrativa del autor en la descripción del método primitivo de la elaboración del pan y la torta (capítulo III) en aoristo -primer plano-, resaltando de esa manera los distintos pasos para asimilarlo al método actual[15] en que se iba disminuyendo la cantidad y fuerza de los alimentos, narrado con aoristos e imperfectos en el capítulo V.

4. Conclusión: - En el discurso científico la función comentadora de los tiempos del G.T.I se ve reforzada aquí por verbos de opinión, referencias intratextuales, preguntas retóricas y períodos hipotéticos.

- Las expresiones léxicas de tiempo se suceden por parejas para hacer avanzar la argumentación: destacan auditivamente (por su extensión, número y posición en la frase) de forma directamente proporcional a la cantidad de texto dedicada al pasado o al presente -gradualmente se pasa de destacar el pasado a destacar el presente, tanto que, en un caso, se llega a indicar el pasado solo por el sentido general (4,123,12-13)-.

- Al final, presente y pasado se imbrican de modo que ninguno domina (c.VII).

- En este juego, los tiempos verbales solo informan de la actitud comunicativa: el presente siempre se comenta (G.T.I), salvo en la narración descriptiva del método de la medicina actual (c.V), paralela a la del método de la medicina primitiva (c.III). Al hablar del pasado aparecen más tiempos narrativos, pero siempre dependientes de otros comentadores, típicos del discurso.

13. Es la tercera y última aparición idéntica de νῦν en este tratado en una oración de relativo con τροφήν como antecedente: τροφήν, ἣ νῦν χρέωνται (3, 121, 7), (3, 122, 7) y (7, 126, 6).

14. No hay más νῦν en el resto del tratado, salvo tres νῦν δὲ no temporales que tienen el sentido de "ahora bien", en 1, 119, 1; 3, 121, 2; y 9, 128, 3.

15. Compárese 3, 122, 9 - 3, 123, 3 con 5, 124, 11 - 5, 125, 4.

LA CIENCIA-FICCIÓN: ¿GÉNERO LITERARIO O SUBLITERATURA?

MÁXIMO JOSÉ TOBÍAS RUBIO

Tradicionalmente, ciertos tipos de "literatura popular" han estadó marginados del estudio científico y sistemático que se ha aplicado a otros libros. En esta especie de "zurrapa" podemos encontrar la novela rosa, negra, oeste, fantasía, terror y ciencia-ficción. En España la ciencia-ficción ha sido ignorada, lastrada por la ausencia de autores nacionales de renombre, pero no ha sido el caso de la crítica literaria anglosajona. En no pocas historias de la literatura se hace referencia, dentro de los siempre confusos capítulos de "literatura actual", a los más destacados autores de ciencia-ficción.

¿Cuál es la causa de este desprecio de la ciencia-ficción, sea justificado o no? No deja de ser revelador que, desde el punto de vista de la lectura, se pueda trazar casi una línea de separación entre los que no leen ciencia-ficción (ni ganas), y los que sí leen ciencia-ficción (con ganas), que además comparten un perfil general bastante definido (adolescentes varones). La teoría que se intentará proponer expone que el olvido crítico de la ciencia-ficción tiene que ver con esta dicotomía, y que tanto los que odian como los que adoran la ciencia-ficción comparten una definición del género, que se intentará rebatir.

1. Definición y Origen.

¿Qué es la ciencia-ficción? D. Pringle ofrece una definición bastante aceptada: "ciencia ficción es una forma de narrativa fantástica que explota las perspectivas imaginativas de la ciencia moderna".

Se considera que la primera obra que comienza a mostrar características de la futura ciencia-ficción es *Frankenstein* (1818), de M. Shelley. La invención de la imprenta y la extensión de la escolaridad a las clases bajas habían provocado que la antigua literatura popular de carácter oral se viera reemplazada por las revistas y folletines dirigidos a un público muy amplio y poco exigente. Al mismo tiempo, los avances científicos producían una sensación de "progreso continuo", y la gente empezaba a plantearse cómo sería el futuro, y si la ciencia estaba cerca de resolver los problemas seculares del hombre. A través de Poe y Verne, todos estos pensamientos culminaron en H.G. Wells, el padre de la ciencia-ficción. Su literatura más que ciencia-ficción es utópica, y pertenece a un período en que se tiene un desmesurado optimismo en las posibilidades redentoras del avance científico. En las dos primeras décadas de este siglo, muchos autores se lanzaron a escribir relatos de ciencia-ficción, bien empleándolos para especulaciones sociopolíticas o como simples historias de aventuras. Este optimismo científico, que ya había sido cuestionado por E.M. Forster en *The Machine Stops* (1909), sufrió su primer golpe con la I Guerra Mundial, demostración de los horrores de la guerra moderna. Sin embargo, pese a libros como *Brave New World* (1932), el clima de optimismo consiguió mantenerse.

En 1926, H. Gernsback fundó la revista *Astounding Magazine* y creó el término "ciencia-ficción" para definir el tipo de literatura que iba a publicar. Es el nacimiento

de la ciencia ficción. En esa revista, y en otras muchas que surgen tras ella, se publicaron historias caracterizadas por una constante atención a la ambientación científica por encima de la calidad literaria (CF "hard"). Bajo dirección de J. Campbell, se centraron en investigar los posibles cambios sociales producidos por los futuros avances tecnológicos. El 6 de Agosto de 1945 la ciencia adelantó definitivamente a la ficción. Cientos de miles de muertos hicieron que nada fuera nunca igual. Apareció el "miedo a la bomba", la literatura de fantasía como evasión (el eterno "beatus ille"), y la ciencia-ficción se hizo oscura y amarga. Irónicamente, la "edad de oro" de la ciencia-ficción se inició con *1984* (1948). Tras Orwell, autores como Bester, Herbert, Dick o Bradbury han continuado los avances de la ciencia-ficción hasta hoy.

2. Origen y Definición.

El punto 1 expresa la opinión generalizada sobre la ciencia-ficción. Pero ya el mismo Pringle se hace un lío al intentar distinguirla de la literatura utópica; argumenta que, mientras ésta alude al futuro, aquélla lo hace al presente, con el futuro como mero recurso estilístico, lo que Suvin recogía al denominarla "literatura del extrañamiento cognitivo". Pero eso no se recoge en la definición de Pringle, y ¿no toda literatura es "extrañamiento cognitivo"?

N. Spinrad, J. Campbell y J. Gunn coinciden en que la ciencia-ficción no tiene ninguna relación con el futuro ni con el progreso científico (meros recursos estilísticos). La ciencia-ficción no es nada de lo que creen los que la desprecian, y casi menos de lo que creen los que la adoran. Siguiendo a Gunn, la ciencia-ficción sería "la literatura que se ocupa de la condición y el destino de la especie humana" como habitantes de un planeta y miembros de una sociedad. Como tal, su libro de arranque es "*On the Origin of Species*" (1859), de C. Darwin. En realidad, todo forma parte del proceso de autoconciencia del ser humano. Gradualmente, más y más individuos fueron dejando de sentirse meros recipientes de acontecimientos fuera de su control y comprensión. Poco a poco, la ciencia fue abriendo ventanas al entendimiento y facilitando herramientas para modificar el entorno, particularmente desde el Renacimiento y culminando en los siglos XVII, XVIII y XIX. Al tiempo, la visión del hombre creció; su horizonte ya no era sólo la aldea, o una extensión feudal. Su horizonte mental y social se amplió a la región primero, al país luego, al planeta con Colón, y al universo con Newton y Galileo. Ante esta revolución de la perspectiva, paralela a la industrial, la literatura tomó un camino de doble articulación: hacia adentro, a lo intimista, personal y sin embargo universalmente humano; y hacia afuera, a lo social y general, pero no menos relativo a la persona. Esa visión del hombre como especie y parte de un planeta (o universo) es lo propio y distintivo de la ciencia-ficción, y ése debe ser el punto de arranque de cualquier estudio.

3. Dioses y Hombres.

Pero, ¿cómo se aplica todo lo anterior a *Luke Skywalker*, a las naves espaciales, los rayos láser y a que la fuerza te acompañe? N. Spinrad, en su artículo *El Emperador de Todas las Cosas*, ofrece un análisis crudo y sincero de las aventuras en la ciencia-ficción. La trama típica es fácilmente identificable: héroe adolescente, de escasas ataduras al pasado y un futuro secreto altamente prometedor, elegido por el Destino (a

la buena de Dios) para, por este orden, ser casi asesinado, encontrar a un gurú, localizar a un mejor-amigo (con una personalidad de papel de fumar), rescatar a una princesa (vestida con botas altas de cuero y poco más), reclutar un ejército revolucionario y popular, a la par que desesperadamente enamorado de su persona por razones un tanto arbitrarias, y derrotar al malo en una pelea espectacular que, fíjense, el "muchachito" iba perdiendo justo hasta el final. Es el "Emperador de Todas las Cosas".

Sin embargo, como observa J. Campbell, ese resumen también se puede aplicar, más o menos, a *El Señor de los Anillos*, *El Lobo Estepario*, *El Conde de Montecristo*, *David Copperfield*, Supermán, Alejandro Magno, Robín Hood, el Rey Arturo, el Cid Campeador, el Libro del Éxodo y hasta al Nuevo Testamento. En realidad, este resumen corresponde a una historia arquetípica intercultural (tal vez la historia arquetípica universal). Es la historia de todo el que comienza siendo ingenuo e inocente, recibe a un guía al que más tarde deberá abandonar para seguir en solitario, y se enfrenta a los monstruos que encarnan a toda esa parte de nosotros mismos que debemos vencer para ser lo que Spinrad llama "Portadores de la Luz", y alcanzar la fusión del yo con el mundo y la trascendencia que le devuelve a la realidad no como emperador de nada, sino como dueño de sí mismo (la recompensa final).

Mientras que la primera es una historia de fantasía de poder para adolescentes acomplejados, la segunda es la historia de todos nosotros; por eso los narradores nos la cuentan una y otra vez, y por eso nos produce la sensación de "iluminación".

Entonces, ¿acaso carece de fundamentos el desprecio de la ciencia-ficción? En absoluto. Hay que ser consciente en todo momento de que la gran mayoría de las novelas de ciencia-ficción están escritas siguiendo el primero de los patrones, y que los lectores enfervorizados desvirtúan o ignoran aquellas obras que intentan introducir escalas de grises en ese desolador panorama en crudo blanco y negro.

No es difícil discernir las causas. El lector arquetípico es el lector adolescente varón de clase media-alta, y como tal se enfrenta a la difícil tarea de lograr la seguridad interior y el reconocimiento exterior justo en el momento en que su atractivo personal y su influencia en el entorno es mínima. Así, el lector recurre a libros cuya fantasía le introduzca, sin problemas ni complicaciones, en la piel de un personaje que es el héroe por definición, al que el lector pueda superponer su historia personal sin demasiadas dificultades.

No sólo los lectores corren el riesgo de una excesiva identificación con el protagonista: también los escritores caen con frecuencia en la tentación de asumir como propios los éxitos de los personajes, y tienden a terminar convirtiéndolos en portavoces de sus propias ideas sociopolíticas. Además, en su caso tienen además la influencia del principio skinneriano de refuerzos positivos y negativos: una nueva versión del supermán inmaduro acumulará siempre premios y ventas millonarias, mientras que cualquier obra que intente introducir un contenido realmente intelectual habrá de conformarse con críticas minoritarias en revistas especializadas.

4. Conclusiones.

Desde los EE.UU. va llegando ahora la tendencia a integrar a la ciencia-ficción en

la corriente crítico-literaria principal, como antaño se integró al folletín, y antes de eso a los romances populares. Pero si ha de llevarse a cabo, no podrá ser ni bajo los conceptos de la crítica tradicional, porque no existen, ni bajo los de dentro de la propia ciencia-ficción, que llevan setenta años discutiendo si la ciencia-ficción es puramente "hard" o "soft", o si la ciencia-ficción se parece a la fantasía. Hasta ahora, casi todos los débiles esfuerzos de la crítica dentro de la propia ciencia-ficción se han dirigido al debate estéril sobre si sus novelas deben ser analizadas como literatura o como ciencia-ficción, si hay que preferir el fondo o la forma. Pocos, poquísimos críticos superan ese estado, que la crítica literaria general dejó de lado (al menos a ese nivel) hace décadas. Es imprescindible reconocer que el término "ciencia-ficción" es una etiqueta actualmente vacía de contenido, sólo útil para la catalogación bibliográfica o para la ordenación de los volúmenes en una librería. Cualquier esfuerzo encaminado a la valoración madura y seria que la ciencia-ficción (digámoslo ya) merece, debe comenzar por una redefinición del término, que lo dote de sentido y lo aleje de los balbuceos intuitivos de quienes son incapaces de abarcar en su mirada toda la narrativa, dentro y fuera de los géneros y subgéneros.

LA FUNCIÓN LÚDICA COMO FUNCIÓN COMUNICATIVA DEL LENGUAJE

Mª ÁNGELES TORRES SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Podríamos pensar que la actividad lúdica y la disposición para hacer juego de lo que habitualmente no lo es constituyen dos características propiamente humanas. El juego es, por un lado, algo gratuito, que se realiza libremente, sin coacción, aunque ello no signifique que no se deba ajustar a ciertas reglas, y, por otro, supone una actividad que se entiende como licencia o escape de los usos y hábitos de la vida cotidiana. Todo ello tiene un alcance psicológico y sociocultural que produce esa sensación placentera que suele acompañar al ejercicio lúdico.

El lenguaje verbal, actividad genéricamente privativa del hombre, presenta también esta posibilidad de facilitar a los hablantes el placer del juego. "El juego es un invernadero en el que poder combinar pensamiento, lenguaje y fantasía" (Bruner, 1984), y, a pesar de que el lenguaje tiene como función básica el llevar a cabo la comunicación humana, esto es, el intercambio de informaciones, sentimientos, emociones o sensaciones entre los interlocutores, a veces el elemento lingüístico pierde gran parte de esta función y se convierte en un juguete en manos de los hablantes, que se divierten con su uso. Es en estos casos cuando consideramos que el lenguaje tiene una eminente función lúdica. Pero veamos más detenidamente en qué consiste esta función dentro del marco de las teorías sobre las funciones del lenguaje aparecidas.

Según el análisis que Karl Bühler (1934) hace sobre el fenómeno de la comunicación lingüística, se producen en ella tres aspectos básicos: expresión, apelación y representación, que se relacionan con el emisor, el receptor y los objetos y relaciones representados en el mensaje transmitido, respectivamente.

Es en los estudios del Círculo de Praga donde encontramos una línea de análisis más ceñida a la naturaleza del lenguaje como medio de comunicación. Así, uno de sus fundadores, J. Mukarowsky (1938), ya propuso en su comunicación presentada en el IV Congreso Internacional de Lingüistas, 1936, en Copenhague, que la función estética del lenguaje es constituyente básico del hecho lingüístico; esto es, el lenguaje como arte, como elemento estético y de placer entre los hablantes, además de como medio de comunicación.

Las teorías del Círculo de Praga serían reestudiadas y depuradas más tarde por R. Jakobson (1958). Este autor presenta el conocido esquema de la comunicación con seis elementos (emisor, receptor, contexto, contacto, código y mensaje), para cada uno de los cuales, el lenguaje responde a una función, respectivamente (emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística, y poética). Es esta última función del lenguaje, la poética, la que nos interesa para nuestro intento de delimitación de la función lúdico-lingüística-comunicativa. Jakobson define "función poética" como "la tendencia hacia el MENSAJE como tal". Esta función se da, especialmente, en la literatura, aunque en ella se combinan también las otras funciones. Por ejemplo, la épica se centra en la tercera persona y en el aspecto referencial; la lírica refleja los sentimientos y emociones

de una primera persona, por ello está ligada a la función emotiva; y la poesía apelativa o exhortativa está subordinada a la función conativa. Pero, por encima de todas esas otras funciones, predomina la función poética del mensaje, pues toda la literatura se interpreta como elaboración artística del lenguaje, aprovechando la doble naturaleza del signo lingüístico como significante (sonoro y visual) y significado para la creación de figuras retóricas diversas (juegos fónicos, rima, métrica, metáforas, prosopopeyas, etc.). El arte verbal literario produce, como todo arte, un placer primero en su creador y después en sus receptores.

Dentro de la corriente lingüístico-textual, desarrollada a partir de los años setenta, Halliday (1973) presenta una triple clasificación de funciones básicas del lenguaje, subdividida una de ellas en dos. Se trata de las funciones ideativa (experiencial y lógica), interpersonal y textual. La última de ellas, la textual, se relaciona con la creación del texto, y, a través de ella, el lenguaje se relaciona consigo mismo y con la situación. Dicha función tiene que ver con la organización interna del elemento lingüístico, así como con el significado que éste tiene como mensaje comunicativo, en relación con el contexto. En principio, aunque esta teoría no incluye las funciones poética y lúdica, intuimos que ambas habrían de integrarse en esa tercera función textual.

Para lo que a nosotros nos interesa determinar, esa función lúdico-artística del lenguaje, es importante revisar la teoría de F. Ynduráin (1974), basada en la de Jakobson. Ynduráin considera el factor mensaje y la función poética como marco en el que se podría incluir la función lúdica, donde se supone una especial atención al lenguaje en cuanto realidad formal. Pero, no obstante, considera esta función lúdica como algo netamente distinto a la función poética, y donde también incide la función emotiva, correspondiente al emisor, inexcusable por definición en cualquier acto de habla y comunicación. Es la función lúdica algo diferente a la función poética del lenguaje, tal como la concibe Jakobson, pues esta función poética no se refiere a aspectos lingüísticos de valor estético, sino a principios formales y funcionales del propio lenguaje. Esto es, ante las dos posibilidades que se ofrecen en el campo del lenguaje, las relaciones de combinación de unos signos con otros formando entidades lingüísticas más complejas o relaciones sintagmáticas, y, en segundo lugar, la posibilidad de poder seleccionar entre signos semejantes y dispares, relaciones paradigmáticas, la función poética supone que en la comunicación prima el eje sintagmático sobre el paradigmático, y así el mensaje, en su realidad formal, predomina sobre los restantes factores de la comunicación. Ynduráin propone la denominación de función lúdica para aquellos textos donde el lenguaje se utiliza como juego, gratuito, libre y a modo de licencia personal del emisor; mensajes donde se resalta el propio lenguaje en sí, formalmente, desprovistos casi o totalmente de sentido. En esto se diferenciaría la función lúdica de la poética de Jakobson, donde no hay ausencia de función referencial.

En conclusión, observamos que Jakobson, y posteriormente autores como J. Cohen (1970), E. Stankiewicz (1974), S. Saporta (1974) o F. Lázaro Carreter (1979), centran su teoría en la idea de que, ya que el arte verbal y particularmente la poesía es un tipo

de lenguaje, el lingüista, cuyo campo es cualquier tipo de lenguaje, puede y debe incluir este aspecto literario en su estudio. Esto es, el lingüista debe estudiar los aspectos lingüísticos de la literatura. Pero en nuestro análisis, lo que pretendemos es justamente lo contrario: estudiar los caracteres de literariedad que se dan en el uso coloquial del lenguaje; ver los aspectos "artísticos" que reflejan esa función poética orientada al mensaje en sí, no en la creación literaria, elaborada conscientemente con un fin artístico para producir placer, sino en nuestras conversaciones cotidianas, donde también los interlocutores gustan del placer de elaborar mensajes, de una u otra forma. Intentamos acercarnos, pues, a lo que nosotros denominaremos el "placer lingüístico", en general, y producido, particularmente, cuando el lenguaje tiene una principal función de tipo lúdico.

En cuanto a la definición de esta "función lúdica", debemos hacer algunas precisiones que distancian nuestro punto de vista respecto al antes expuesto de Ynduráin. Mientras este lingüista reduce la función lúdica a aquella que se da en mensajes donde la función referencial está voluntariamente ausente y cuyo objetivo primordial es el juego gratuito con los elementos formales del lenguaje que codifica dichos mensajes, especialmente los sonoros, nosotros queremos ampliar el marco de acción de la función lúdica ya que en la comunicación humana se emiten otros mensajes con un claro objetivo lúdico, pero en los que el juego no se realiza con los elementos formales de los mismos, esto es, no con los significantes de las palabras, sino con su valor significativo o referencial. Este sería el caso de juegos connotativos, chistes o ironías, con los que también se produce una variante del placer lingüístico, como seguidamente especificaremos. En esta línea, nos hallamos más cerca de lo que L. J. Eguren Gutiérrez (1987) identifica como función lúdica del lenguaje, y del análisis que hace de los juegos de palabras, entendidos estos no sólo como juegos de sonidos, sino como todo tipo de juegos lingüísticos, de significantes, de significados y de sus combinaciones. Además precisa la noción de jitanjáfora de Ynduráin, en cuanto a la ausencia en ésta de significado o referente. El error, dice, proviene de la identificación del significado con lo conceptual. Muchos autores, entre ellos Dámaso Alonso (1971)[1] consideran que el significado no es el concepto, sino "una representación de la realidad" que construimos sobre elementos sensoriales y afectivos, además de conceptuales. Para este autor, tanto el significante como el significado son, respectivamente, complejos de significantes y de significados parciales. Distingue, por tanto, junto a la función conceptual, una función afectiva o expresiva, marcada por rasgos como el tono, la velocidad, la intensidad, la longitud silábica, el matiz vocálico, etc..., y una función pictórica, imaginativa o descriptiva, que adopta recursos poéticos como la aliteración, el simbolismo acústico o la metáfora. El signo, así concebido, corrigiendo a Saussure, no es una relación individual, biunívoca e inmotivada entre un significado y un significante, sino que se configura como un complejo de significantes y significados, conceptuales, expresivos y pictóricos, motivados parcialmente y siempre contextualizados. Ynduráin no especifica claramente a qué se refiere al mencionar esa ausencia de significado en las jitanjáforas. Eguren intuye que éste, en

1. ALONSO, D.(1971), *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 20-33.

su hipótesis, no defiende una ausencia total de significado, porque, en ese caso, estaría aludiendo a hechos no lingüísticos, al romperse la biplanicidad del signo; sin significado no hay lenguaje. De lo que carecen las jitanjáforas es del significado lógico, conceptual o léxico, pero en ellas sí existen significados contextuales, emocionales, rítmicos, simbólicos e incluso ideológicos. El significado conceptual se minimiza, pero al aparecer estas jitanjáforas insertas en contextos de palabras con significado lógico, debemos reconocer en ellas ese significado contextual: o, por ejemplo, en otro sentido, el significado expresivo surge del carácter oral de los juegos de palabras como juegos de sonidos, con variaciones de cantidad, intensidad, tono o timbre. Por su parte, el significado pictórico o simbólico de los sonidos se presenta de manera contextual, también, en fenómenos como la aliteración o, de forma individual, en el posible simbolismo de los sonidos aislados, propios de cada lengua, y que puede cambiar de unas comunidades lingüísticas a otras. Las implicaciones ideológicas suponen ya un nivel contextual más amplio, de tipo cultural, por lo que, aunque algunas palabras lúdicas estén desprovistas total o parcialmente de significado lógico, "significan" aquello que persiguen: en el caso de la jitanjáfora infantil o pura, la diversión, el juego, el placer: y en el de la culta, habitualmente, una trasgresión de lo establecido, una ruptura de la norma idiomática y cultural para buscar una nueva vía de autoexpresión, o también, simplemente el mero placer.

Nosotros vamos un poco más allá al incluir entre estas jitanjáforas o juegos lingüísticos, en general, los juegos de sentidos, como manifestación lúdica de la comunicación en su contexto, lo cual produce placer a los interlocutores de la misma. Es, por tanto, la función lúdica, una de las funciones propias del lenguaje, pero entendido siempre éste como actividad comunicativa verbal entre los hombres: es la función lúdica una función comunicativa, lo cual significa que cualquier acercamiento investigador a ella se ha de llevar a cabo a través del camino de la disciplina pragmática. Jugar con y por medio del lenguaje en la conversación es fuente de placer, en cuanto "descanso" de la fatiga producida por otras actividades, "distracción" que aparta al hombre de los problemas que le preocupan y esclavizan, o "regocijo" como "estado de ingravidez combinada con avasallante despreocupación" (Leif y Brunelle, 1978:17).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, D. (1971), *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

BRUNER, J. (1984), "Juego, pensamiento y lenguaje", en *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Alianza, pp. 211-219.

BÜHLER, K. (1967), *Teoría del Lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid.

COHEN, J.(1970), *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.

EGUREN GUTIÉRREZ, L. J.(1987), *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

GARDINER, A. (1951), *Theory of speech and language*, Oxford.

HALLIDAY, M.A.K. (1973), *Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold. Traducción castellana (1982), *Exploraciones sobre las funciones del lenguaje*, Ed. Médica y Técnica S.A., Barcelona.

JAKOBSON, R. (1958), "La lingüística y la poética", en SEBEOK, T.A. *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, pp.123-173. (ed.1978).

- (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona.

- (1983), *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.

LÁZARO CARRETER, E. (1979), *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus.

MUKAROWSKY, J. (1938), "La dénomination póetique et la fonction esthétique de la langue", en *Actas del IV Congreso Internacional de Lingüistas*, Copenhague, 1936.

MALINOVSKI, (1953), *The meaning of meaning. Supplement I*, 9ª ed., Londres, pp. 315-16.

SAPORTA, S. (1974), "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético", en SEBEOK, T.A. *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, pp. 39-63.

SAUSSURE, F. (1945), *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires.

STANKIEWICZ, E. (1974), "La Lingüística y el estilo del lenguaje poético" SEBEOK, T.A. *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, pp.15-39.

YNDURÁIN HERNÁNDEZ, F. (1974), "Para una función lúdica en el lenguaje", en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Publicaciones de la Fundación Juan March, Rioduero, Madrid, pp. 215-227.

FUENTES RETÓRICAS DE *DE LA ANTIGÜEDAD Y UNIVERSALIDAD DEL BASCUENZE* DEL P. LARRAMENDI

ITZIAR TÚRREZ AGUIRREZÁBAL

Es un lugar común referirse a la preceptiva como una de las claves fundamentales para la comprensión y valoración de las obras literarias anteriores al Romanticismo. También lo es subrayar la importancia que tuvo en la formación intelectual de la mayoría de los escritores, así como recordar su enseñanza y transmisión a través del tiempo[1]. Por todo ello, y a pesar de que siempre se ha defendido la singularidad de la literatura vasca[2], no debemos creer que este hecho implica la exclusión de elementos comunes observados en otras manifestaciones literarias tanto peninsulares como europeas. Entre estos elementos comunes se encuentran los mencionados preceptos retóricos. Y es precisamente esta hipótesis lo que da origen a mi comunicación[3]. Se trata de una pequeña cala para descubrir las fuentes retóricas utilizadas por el P. Larramendi, S.J.[4] en su obra *De la antigüedad (...)*[5] a través de las propias palabras del autor, es decir de sus citas.

Esta obra, dedicada al Excmo. Sr.D. J. de Ydiáquez[6], debe ser interpretada como la primera fase del proyecto diseñado por nuestro autor quien desde la introducción expone claramente sus intenciones[7]. Así, acomodando su estilo no sólo al carácter de las apologías sino más bien al de "un Bascongado amartelado de ſu lengua" adoptando un aire festivo y procurando no ofender a nadie con sus críticas dará a conocer al mundo una lengua "que entre las Lenguas vivas y muertas, no ſolo es de las mas antiguas, ſino tambien de las mas hermoſas, cultas, y elegantes" reivindicando al Bascuence de tantos insultos y agravios que imputa a ciertos historiadores y haciéndolo, además, en una época apropiada puesto que es ahora cuando "todas las Naciones andan muy ſolicitas en pulir sus Lenguas, y depurarlas"[8]. En primer lugar afirma que el Bascuence es la lengua más antigua de España y después, que fue lengua

1. Es conveniente recordar la importancia de la *Ratio Studiorum*. Véase, en este sentido, G. Olmedo, F., *Juan Bonifacio* (1538-1606) y la *Cultura Literaria del Siglo de Oro*, Public. de la Sociedad Menédez y Pelayo, Santander, 1938; Rico Verdú, J., *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, C.S.I.C., Madrid, 1973.

2. Michelena, L., *Historia de la Literatura Vasca*, Erein, Donostia, 2ª ed., (1ª ed. 1960); Villasante, Fr. L., *Historia de la Literatura Vasca*, Aránzazu, 1979, (1ªed.1971).

3. Aunque ya en otras ocasiones he demostrado el uso que de los preceptos retóricos hacen algunos de los escritores vascos; véase, Túrrez, I., "Pautas narrativas en "El Impossible vencido" de Larramendi" en *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, Cádiz, 1992, pp. 217-224.

4. Sobre esta apasionante figura, véase, Michelena, L., *Op.cit.*, pp. 96-107; Villasante, Fr. L., *Op.cit.*, paginas 127-145. Juaristi, J., *Literatura vasca*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 59 y ss.

5. *De la antiguedad y universalidad del Bascuenze en España: de sus perfecciones y ventajas ſobre otras muchas Lenguas, demonstración previa al ARTE,que se dará a luz de ſta Lengua*, Salamanca, 1729.

6. "Caballero del orden de Santiago, Duque de Granada de Ega, Conde de Salazar, Sumiller de Corps del Príncipe N. Señor, Gobernador y Capitán General de los Exercitos de España, Sargento Mayor de las Reales Guardias de Corps de ſu Mag. y Comendador de Yeſte, y Teivilla en la Orden, y Caballeria de Santiago. *Ibidem*, dedicatoria, p. 2.

7. "ESTOI para dar á luz un Arte de la Lengua Baſcongada; y porque preveo criſis, y reſultas, quiero prevenirlas con eſte Eſcrito. Aſi será menor el volumen del Arte, y le vindicaré de onjeciones, y calumnias con mas deſpejo, y liberalidad". *Ibidem*, p. 1.

8. *Ibidem*, pp.3-10.

universal de los antiguos españoles, aunque esta segunda aserción sea negada por A. de Morales y por Mariana. Y es al rebatir los argumentos que aquellos esgrimieron cuando considera que la fuerza que faltaba a los argumentos "la puſo de ſu caſa la paſion que haze mirar las coſas con viſta gorda aun á los que ſaben hilar delgado; ſiendo verdadero lo que dice Cicerón[9].

Para nuestro autor es "imposible no errar infinitamente" al averiguar el nacimiento y origen de las voces Castellanas mientras no se haga caso del Bascuence; y va más lejos puesto que "no ſolo el Romance, ſino tambien el Frances tiene muchas voces con etymologia Baſcongada: y no puede ſer menos, eſtando el Baſcuenze de tantos ſiglos à eſta parte avecindado en ſu distrito. Tambien los tiene el Latin..." Llama la atención tanto a los Académicos como a cualquiera que sabe algo "deſtas materias eſpinoſas" para que no les suceda lo que dice Eſcaligero "ſer muy natural en eſte miſmo punto"[10]. A continuación nos ofrece una lista de etimologías; al llegar a la voz *Burdo*, nos dice lo siguiente: "toſco, y groſſero. Dic.no trae etymologia. Criſ. vien en el Baſcuenze de la afirmacion embebida, y de *urdé* coſa puerca, y de aí por analogia à lo toſco y groſſero *burdo*. Soy de ſentir, que cuando Quintiliano dice, que à los toſcos, y necios llamaban los Eſpañoles *gurdos*, eſtá errada la leccion y que ha de decir *burdos*, lo que haſta aora no ſe ha corregido por ignorarſe el origen de la voz. Aunque el *gurdos* tiene tambien etymologia en el Bascuenze de *gurdí*, que ſignifica carro, que con ſu toſquedad, y el ruido deſapacible ofende, y moleſta, y es lo que haze un groſſero, y necio."[11]. Antes de explicar las perfecciones del Baſcuenze comparado con otras Lenguas, quiere deshacer las objeciones que se hacen contra él aunque opina que solo merecen el desprecio de quien las oye. La primera de ellas –decir que el Bascuence es una lengua bárbara, incapaz de reducirse a método y reglas– aparece en Mariana quien llama al Bascuence "*rudem* et *barbaram Linguam, cultum abborrentem*"[12]. Cree Larramendi que Mariana "no ſupo el Baſcuenze, como es cierto: luego quando ſe pone a cenſurarlo, haze el papel de ciego, que ſe mete à diſtinguir de colores. Si leyere à ambos Eſcaligeros, formara más juſta idea del Baſcuenze. En Julio[13] viera, que haze igual caſo del, que de las demás Lenguas. En Joſeph hallara con elegantes expresiones lo contrario de ſu cenſura[14].

Rebatidas todas las objeciones pasa a ensalzar su idioma enumerando todas sus perfecciones. Entre ellas destacan las que se refieren a pronunciación y ortografía pues se escribe como se habla y cuanto se habla puede escribirse con facilidad. Destaca nuestro autor, que "no haya concurrencia de letras ni de conſonantes, ni de diphtongos,

9. "*plerique malunt errare, eanque ſententiam, quam admaverunt, pugnaci ſimè defendere, quàm ſine pertinacia, quid conſtanti ſimè dicatur exquirere*" Ciceron, *Acad.qq. lib. 2. non longè ab initro.*, en Larramendi, *Op. cit.*, p. 27.

10. "*ergo quae ip ſi non invenerunt nolunt e ſſe ita; doceri enim turpe putant*", Escaligero, *Decau ſ. ling. Lat. lib. I, c. 29.*, en Larramendi, *Op. cit.*, pp.52-52.

11. *Ibidem*, pp. 88-89.

12. *Lib. I. cap. 5.*, en Larramendi, *Op. cit.*, p.106.

13. Escaligero, J., *Op. cit.*, en Larramendi, *Op. cit.*, pp. 106-107.

14. "*Hi ſpani*, dice, *regionem, in qua illa dialectus locum bahet, Baſcuenza vocant: nihil barbari, aut ſtridoris, aut anhelitus habet, leni ſſima e ſi, ſuavi ſsima; e ſique ſine dubio vetu ſtiſsima; ante tempora Romanorum illis finibus in uſu erat*", Escaligero, J., *Tract. de Ling. Europ.*, en Larramnendi, *Op. cit.*, p. 107

ni tritongos que embarazen la pronunciacion. Ay concurrencia de muchas vocales pero no ſe ſyncópa ſu pronunciacion, ni ſe elide por ſinalepha alguna dellas, v.g. *aiei*, ò ſino *aei* à aquellos, ſe pronuncian todas las letras. Las dos concurrencias que parecen dificiles, como *ot ſá*, *otzá*; *at ſó*, *atzó* & c. de ninguna manera lo ſon: hiera ſe la *t* à la *z* y à la *ſ* como sucede Hebreo, y ſale una pronunciacion gracioſa. No tiene el Baſcuenze aquellos ſonidos que llama Quintiliano inenarrables, ni aquellos, que ſe oyen allá en lo profundo de la garganta y en el paladar"[15].

Continúa la ponderación al subrayar que "por lo común es Lengua *leni ſima*, y *ſuavi ſima*, como decia Eſcaligero; ſu pronunciacion muy dulce y gracioſa, con un *ceceo* natural, ſin la aſpereza, que en el Caſtellano, y ſin lo femenil del *ſe ſeo*, una pronunciacion media entre la *z* y *ſ*"[16]. Y concluye que el Bascuence no tiene las tachas de otras lenguas, pues cuando hablan las suyas "los Aſiaticos cantan, los Syros, Chaldeos, Hebreos, pavean de gaznate, los griegos tumban que tamban, los Latinos mugen (*mugientem literam* llama Quintiliano à la en que ſe acaban tantas voces latinas, que es la *m*), los Alemanes ladran, los Ingleſes ſilvan..."[17]. También hace uso de la pronunciación para referirse a otra perfección: la de la cortesía y la discreción. Cree que la pronunciación más suave y dulce es sin duda indicio de más cortesía y atención que la pronunciación áspera y desabrida, "pues aun una miſma formula ſuele hacerſe mas ó menos cortés, ſegun es la aſpereza ò ſuavidad, con que ſe habla. Pues la inflexion que correſponde à la muger es mas ſuave y dulce en el Baſcuenze, que la que correſponde al hombre. Para el hombre ſe acaban las inflexiones en *ac*, *ec*, *ic*, *oc*, *uc*, que en ſu aſpereza eſtán ſignificando menos corteſía, *ecarrí-tzac*, *ecarrí-déc*, *ecarrí-díc ecarrí-dóc*, *ecarrí-dúc*. Para la muger las inflexiones ſe acaban en *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, que ſon finales dulces, y ſuaviſimas como dice Quintiliano hablando de la *ni* Griega, que es nueſtra *n*, y por consiguiente mas corteſes *ecarrí-tzan*, *ecarrí-dén*, *ecarrí-dín*, *ecarrí-dón*, *ecarrí-dún*. Y ſe conoce, que el Baſcuenze haze eſta diferencia de finales, ſolo para hablar con mas corteſia y ſuavidad a la muger"[18].

En la lista de perfecciones incluye la de la propiedad de las voces. No comparte la idea de que todas las lenguas sean iguales en la propiedad de los vocablos porque todos son *ad placitum* de los inventores y carezcan de significado natural. Aplaude las voces onomatopéyicas, más frecuentes según él en Bascuence que en otras lenguas, puesto que ellas " ſignifican con gran propiedad ſus objetos, y muy al natural, como el *rugitus* del Leon, *tinnitus* el zumbido, y lo de aquel verbo *At tuba terribili ſonitu* taratantara *dixit*; y uſsi otras muchas. Pues de la miſma ſuerte pudieron los inventores de una Lengua acomodarſe a los ſignificados, de manera, que los objetos blandos v.g. ſe explicaſſen con ſuavidad en las miſmas voces, y los aſperos con aſpereza; que es lo que bien advirtió Quintiliano, *nam rebus atrocibus verba etiàm ipſo auditu aſpera magis convenient*. Y aſsi como deſpues de inventada una lengua, un Rethorico ò un

15. *Ibidem*, p. 115.

16. *Ibidem*, pp. 115-116.

17. (...) Y que hacen los Eſpañoles, y Franceſes? chitón, que eſtan muy cerca. Pero el Baſcuenze, ni canta, ni gagla, ni tumba que tamba, ni muge, ni ladra, ni ſilva. Muy contentas eſſas Lenguas con que tiene una eſte atributo, y otra otro: pues el Baſcuenze tiene todos los atributos apreciables". *Ibidem*, p. 116.

18. Quintiliano, *Lib.12. Orator. cap.10.*, en Laramendi, *Op. cit.*, p. 133.

Poeta, que practica eſte precepto de Quintiliano, ſe dice que explica con mas naturalidad,y propriedad las materias, que trata: aſsi tambien al mismo inventar las lenguas, aquel Inventor impondria con más propriedad las voces que las acomoda ſ ſe à ſus ſignificados[19].

En cuanto a la división de las voces en simples, derivadas,compuestas se hace eco de las opiniones de Cicerón y Quintiliano, cuyo magisterio asume, y explícitamente nos recomienda que "Oygamos eſta diſtinción de la elocuencia de Quintiliano [...] Pues aunque en las voces ſimples, nativas, y que ſon como raíces de las otras, admitie ſ ſemos, que no avia mas propriedad en una, que en otra; en las compueſtas, y derivadas, eſſo es evidentemente falſo. La razón es, porque aunque las voces ſimples tovieſſen una ſignificacion totalmente arbitraria, y ſin acomodacion à los objetos (lo qual no ſiempre es verdaderò); mas las voces compueſtas, fixa ya la ſignificacion de las nativas, tienen, no ſignificacion puramente arbitraria, ſino natural, y proprii ſsima"[20]. En lo que se refiere a la función denominadora acude al Cratilo, libro en el que Platón establece que poner nombres como conviene a las cosas es empresa que pide mucho hombre[21].

Así llego al final de mi comunicación. Como he dicho al comienzo, Larramendi que en *El impossible vencido* hacía gala de un gran dominio de la técnica retórica[22], en esta ocasión, en su *De la antiguedad* [...] nos demuestra, mediante las abundantes citas comentadas, el conocimiento que de los autores clásicos había ido atesorando. Nos sirve, además, para iniciar un camino: el que nos lleve a conocer mejor la influencia que la preceptiva ha ejercido en la producción literaria vasca. De ello nos seguiremos ocupando.

19. Quintiliano, *Lib. 2. Orator. cap. 3.*, en Larramendi, *Op. cit.*, pp. 120-121.

20. "*nam cum ſint eorum alia, ut dicit Cicero, nativa, id eſt, quae ſignificata ſunt primo ſine ulla reperta, quae ex his facta ſunt: ut jam nobis ponere aliqua, quae illi rudes homines, primiquae fecerunt, fas non ſit; at derivare, flectere conjungere, quod natis poſtea conceſſum eſt, quando de ſit licere?*", Quintiliano, *Lib. 8. cap. 7.*, en Larramendi, *Op. cit.*, p.122. En las siguientes líneas, se refiere a lo que en Lingüística General se considera "arbitrariedad relativa".

21. "*Nominum igitur impoſitio, Hermogenes, haud quequam levis,, aut exigua res eſſe videtur, quemadmodum tu arbitraris, neque humilium, vulgariumque hominum opus. Ac pro indè verum dicit Cratylus, cum affirmat, naturá rebus nomina exiſtere, nec quemlibet hominem nominum eſſe artificem; ſed illum demùm, qui ads illud nomen reſpicit, quod rerum naturae experimendae, atque reprae ſentanda peculiariter quadrat.*", Platón, *Cratilo*, en Larramendi, *Op. cit.*, p. 123.

22. Túrrez, I., *Op. cit.*

VERDAD, FICCIÓN Y VEROSIMILITUD EN EL MUNDO CLÁSICO

Mª VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Generalmente el discurso retórico se distingue del literario, entre otros factores, por la idea de que el primero está fundamentado en la verdad, mientras que el segundo se asienta sobre el mundo de la ficción. La consideración del discurso oratorio como verdadero tiene una sólida base en la opinión, extendida especialmente a partir de Platón, de que la retórica está encaminada a demostrar una verdad única e irrefutable. En este sentido, Platón defendió en *Fedro* la retórica de lo verdadero, emparentada con la filosofía, contra la retórica sofista, considerada desde su sistema filosófico como una retórica opuesta a la ciencia, ya que su campo no era la verdad[1]. En efecto, la retórica sofista basaba sus argumentaciones en lo opinable y lo verosímil, por lo que su preocupación principal se centraba en la apariencia de verdad. En este sentido, Córax de Siracusa no fundamentaba la elaboración del discurso en la veracidad, sino en la probabilidad y la verosimilitud de los argumentos, de ahí su doctrina de la probabilidad general, compartida también por Tisias, Gorgias y Protágoras, por ejemplo[2].

Con ciertas diferencias frente a la postura platónica, Aristóteles también entiende que la retórica puede ser un modo de defensa de la verdad, del bien y de la justicia, aunque acepta plenamente la verosimilitud y la probabilidad en la dialéctica de la argumentación. Fue precisamente Aristóteles quien sistematizó en una teoría completa la argumentación retórica para la composición del discurso, ocupándose del ejemplo y del entimema como principales argumentos probatorios[3]. Con Aristóteles lo común se convierte en estructura básica del argumento, de ahí que éste se sirva de los tópicos, de los lugares y conceptos comunes con preferencia sobre los hechos particulares; de ahí también que lo verosímil pueda ser fácilmente una de las premisas del entimema. La demostración retórica, construida sobre el entimema, es en todo caso una demostración basada en la probabilidad a partir de motivos de credibilidad y de nociones comunes, de tópicos aceptados. De tal manera influyó Aristóteles en la retórica posterior que los ejemplos y las máximas ficticios se convertirían después en recursos de estilo. En esta misma línea, en la que la presencia de la retórica sofista es innegable, se sitúa Cicerón, manteniendo conceptos similares respecto a la verosimilitud y a la argumentación[4], como se aprecia en el libro I de *De inventione*, *De orator* (2, 133-140) y *Orator* (16 y 45), así como Quintiliano, según se observa en el

1. *Cfr.* B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 22-23; J. J. Murphy, "Orígenes y primer desarrollo de la Retórica", en J. J. Murphy (ed), *Sinopsis histórica de la Retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1989, p. 31; K. Spang, *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, EUNSA, 1984, p. 22.

2. *Vid.* J. A. Hernández Guerrero y M. T. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis 1994, pp. 16-20; J. J. Murphy, art. cit., p. 14; D. A. G. Hinks, "Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric", *Classical Quarterly*, 34 (1940), pp. 59-69; Mortara, *op. cit.*, pp. 18-22.

3. *Vide* J. J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 18-21; F. I. Hill, "La *Retórica* de Aristóteles", en J. J. Murphy (ed.), *op. cit.*, pp. 57 y ss.; R. Barthes, "La retórica antigua. Prontuario", en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 95 y ss.

4. *Cfr.* A. Alberte, *Cicerón ante la retórica*, Valladolid, Universidad, 1987, pp. 39-43; D. I. Ochs, "Teoría retórica de Cicerón", en J. J. Murphy (ed.), *op. cit.*, pp. 143-148.

capítulo décimo del libro quinto de su *Institutio Oratoria.*

Sin embargo, la relación entre retórica y verdad, así como entre retórica, filosofía y sabiduría se convierte, sobre todo a partir de Platón, en un factor incuestionable[5]. Como consecuencia, el orador se transforma en un hombre de bien que fundamenta su saber en la filosofía y la ética. El concepto del orador como *uir bonus*, de raíces platónicas y profundamente ligado al principio del *ethos* artistotélico, implica la veracidad del discurso. Para Aristóteles el principio del *ethos* que presidía el arte retórico era una forma de conseguir la benevolencia. De hecho, la mera consideración del orador como *uir bonus* supone, en principio, la mejor *captatio beneuolentiae* frente al público. Pero, como apunta Alberte[6], el concepto de *uir bonus* en Cicerón supone ya la total veracidad de la tesis defendida por el orador (*De oratore* 1, 204), planteamiento que se continúa en la oratòria posterior y llega a Quintiliano como tópico más que repetido[7]. La falsedad es, por tanto, ajena al buen orador, que sólo defiende los pleitos justos y verdaderos (*Institutio Oratoria* 12, 1, 33) y actúa, de acuerdo con su condición, con total sinceridad. Pero la presuposición de que el orador habla siempre según sus ideas y afectos es puramente teórica, pues en la práctica queda desmentida, como puede apreciarse, por ejemplo, en algunos pasajes de la *Institutio Oratoria*, donde el orador se ve obligado a adoptar un determinado comportamiento, cifrado, por ejemplo, en evitar la jactancia, ser afable, avergonzarse ante el halago y conducirse de modo diferente según la edad y la condición, es decir, guardando el decoro, como lo guardan los personajes literarios o los actores. Tanto Cicerón (*De oratore* 2, 182) como Quintiliano están proponiendo una imagen y una conducta morales del orador que no están lejos, como hace ver Quintiliano, del comportamiento ficticio de los actores. En este sentido y en lo referente al deseo de excitar los afectos de los oyentes, Cicerón (*De oratore* 2, 193) y Quintiliano (*Institutio Oratoria* 10, 6, 2) insisten en la necesidad de que antes de poder mover los ánimos de los otros el orador debe conmoverse primero él mismo, como hace también el actor y como aconseja Horacio en su *Epístola a los Pisones* con el ya tópico *si vis me flere*[8]. Ya había dicho Aristóteles que la *actio* producía el mismo efecto que el arte teatral. El buen orador, según la imagen ideal que responde al concepto de *uir bonus*, finge en la *actio* como finge el actor en la representación del drama (*De oratore* 1, 53). Desde tal planteamiento existe una clara y esencial relación con el fingimiento dramático y literario, apartado de la verdad y de la autenticidad que se presuponen en el orador.

Con respecto al discurso, la apariencia de verdad es un requisito indispensable en su elaboración. El hecho de que las razones del buen orador estén siempre basadas en

5. *Vid.* H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, I, pp. 89-90; E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 104.

6. *Cfr.* A. Alberte, *Cicerón ante la retórica*, pp. 15 y ss., "Coincidencias estético-literarias en la obra de Cicerón y Horacio", *Emérita* (Madrid), LVII, fasc. 1° (1989), pp. 53 y ss., "Idealismo y pragmatismo en el tratado ciceroniano *De oratore*", *EClas*, 88 (1984), pp. 306-308, *Historia de la retórica latina*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1992, pp. 4 y ss.

7. *Vide* A. Alberte, *Cicerón ante la retórica*, pp. 49-59, *Historia de la retórica...*, pp. 42-46; G. A. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 509; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, I, pp. 225-227.

8. *Cfr.* A. Garcia Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 119-120.

la verdad no es suficiente para construir el discurso, porque muchas veces las mejores causas se parecen a las malas y los hechos verosímiles se refutan del mismo modo que los verdaderos (*Institutio Oratoria* 12, 1, 45). Importa que la verdad tenga apariencia de verdad, aunque para ello tenga que recurrirse a la mentira (*Institutio Oratoria* 4, 2, 91). En este punto, el discurso se acerca a la ficción literaria, especialmente cuando se aconseja que lo inventado se ordene de modo verosímil para que pueda tener eficacia sobre el ánimo de los jueces.

La verosimilitud, que debe tenerse en cuenta también, como quería Aristóteles, en el decoro del estilo y en el de los personajes, se exige sobre todo en la *narratio*, parte del discurso cuyos criterios de composición evidencian la cercanía entre retórica y poética. La narración retórica comparte con la literaria la necesidad de coherencia lógica y verosímil. Para Aristóteles la *narratio* está regida por la verosimilitud y no por la verdad, al igual que en la narración literaria[9], a la que se refiere como modelo citando a Homero y a Sófocles; paralelismo con la literatura que también destacan Quintiliano y Cicerón en diversos pasajes. Como advierte T. Albaladejo a propósito de Cicerón, al descansar la *res* sobre la *inventio*, "el orador actúa de acuerdo con un modelo de mundo de lo verdadero y toma los elementos referenciales de la realidad afectiva o se sirve de un modelo de mundo de lo verosímil y construye elementos referenciales similares a los de dicha realidad, pero no existentes en ella, elaborando de este modo una construcción ficcional."[10]

La imitación de lo verdadero, que se traduce en el imperativo de la verosimilitud, aproxima el discurso retórico a la poesía, y hace que surjan puntos de unión que, entre otros, darán lugar a la posterior identificación entre retórica y poética. El discurso retórico, por tanto, puede ser considerado, desde las reglas que presiden su elaboración e independientemente de su finalidad y sus relaciones pragmáticas, como discurso afín a la ficción literaria, es decir, elaborado de acuerdo con unas normas prefijadas y, en cuanto arte imitativo, alejado de la verdad y la sincera espontaneidad. La defensa del discurso oratorio como verdadero se debe simplemente al deseo de credibilidad y es algo externo a la construcción del mismo.

9. *Vide* Carmen Bobes *et al.*, *Historia de la teoría literaria. I. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, p. 161; R. Barthes, *op. cit.*, pp. 148-199.

10. A. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 88.

LOS *LOCI* RETÓRICOS EN EL SONETO II DE LOS *SONETOS SACROS* DE QUEVEDO

MÓNICA INÉS VARELA GESTOSO
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como es bien sabido la poesía de Quevedo se publicó póstumamente en dos tomos, *El Parnaso* (1648) y *Las tres musas* (1670) que ofrecen una división del corpus poético quevediano en nueve musas siguiendo criterios temáticos. La musa número nueve, Urania, recoge la poesía religiosa agrupada en varias secciones. La primera de ellas la constituyen los llamados *Sonetos Sacros*, una pequeña colección de cuarenta y dos sonetos en los que nuestro poeta despliega un virtuosismo compositivo a veces al servicio de una enseñanza, pero casi siempre como mera paráfrasis, desarrollo o comentario de conocidos pasajes Bíblicos y de la Patrística. Así se recrean, por ejemplo, el suceso de Balán, la oración en el Huerto, la pasión y muerte de Cristo; y se parafrasean y exponen las palabras de San Pablo, San Pedro Crisólogo, San Marcos, etc. Debido a esto hay en ellos un componente importante de erudición. Los epígrafes que encabezan cada una de las composiciones indican el tema y, aunque de manera poco sistemática, suelen ofrecernos la fuente: la cita en latín y su procedencia. A través de ellos deducimos también el tipo de *locus* que organiza el soneto temáticamente.

Si observamos las retóricas de los siglos XVI y XVII en los capítulos dedicados a la *inventio* veremos diferentes definiciones y clasificaciones de los *loci* y de los *argumenta*. El *Methodus Oratoriae* de Andrés Sempere se publicó por primera vez en Valencia y conoció sucesivas reediciones desde 1568 hasta el siglo XIX.

Sempere en el libro II de su *Methodus* define el *locus* como "indicación o índice de un argumento"[1] y el *argumentum* como "razón probable o verosímil indicada por un lugar, para conseguir credibilidad, esto es, para enseñar o probar"[2]. Para Sempere los *argumenta* son los contenidos, los *loci* sólo etiquetas. Así, mientras que estos son universales, los primeros dependen de la disciplina en que se esté trabajando. A pesar de distinguir claramente estos dos conceptos al final acaba confundiendo los términos y usándolos como sinónimos. Los divide en externos e internos, y dentro de estos últimos diferencia un primer grupo de dieciséis tipos: "etymologia; coniugata; genus; species; similitudo; disimilitudo; contraria, (...); adiuncta; antecedentia; consequentia; repugnantia; caussa; effecta; maiora; minora; paria" (p. 120). A estos los llama *primus* y de su uso surgen dos nuevos tipos, la definición y la enumeración.

Vamos a ver la utilización de estos *loci* en el segundo de los *Sonetos Sacros*, "Adán en paraíso, Vos en huerto". Desde el epígrafe *Refiere cuan diferentes fueron las acciones de Cristo nuestro Señor y de Adán*, ya vemos que se trata de una comparación entre dos elementos en sus distintas cualidades; de una argumentación por disimilitud. La disimilitud, también llamada diferencia, opone dos o más términos a un mismo

1. "Locus (...) est nota vel index argumenti." (p. 119)

2. "Argumentum (...) est ratio probabilis aut verosimilis ad faciendam fidem, hoc est, ad docendum vel probandum, locu indicata." (p. 119)

nivel[3], en este caso Cristo y Adán. Quevedo sigue un proceso de enumeración a través del cual, haciendo uso del *locus a contrariis*, va oponiendo, siempre simétricamente, las características y acciones de ambos. Los contrarios, siguiendo la retórica de Sempere, se definen como "las cosas que no pueden coincidir en el mismo asunto a la vez y por la misma razón"[4] y se dividen en cuatro tipos; "adversa, privantia, relata, negantia" (p. 120).

Dentro de las oposiciones que establece Quevedo en su soneto se dan dos casos: a) que los opuestos lo sean ya en el sistema de la lengua o b) que se produzca una resemantización de los términos para hacerlos entrar en una oposición de uso concreto.

La primera oposición (v.1) se establece entre los escenarios de actuación: Paraíso/Huerto. Se trata de una oposición *adversa*, que opone dos términos comprendidos bajo el mismo género. Del mismo tipo es la que se da en "puesto en honra"/"puesto en agonía"(v.2). Los términos que entran en estas oposiciones no son estrictamente contrarios ya que "huerto" y "paraíso" u "honra" y "agonía" no pertenecen al mismo paradigma, por lo tanto carecen de semas comunes para oponerse. Pero en este contexto se hace una abstracción de sus semas hasta llegar a uno que los pueda conectar; en el primer caso "lugar con vegetación", en el segundo, "estado". El término "honra" para referirse a la situación de Adán hay que entenderlo en el sentido que damos a "honor" : 'obsequio o estimación que se le da a uno por sus virtudes' (*DRAE*), si bien en el caso de Adán sabemos que este obsequio es inmerecido. "Agonía" para referirse al estado de Cristo en principio significa 'sufrimiento', pero al entrar en el juego de oposiciones con "honra" al sema de *sufrimiento* se añade el de *degradación* y el de *no merecido*. Estas dos oposiciones se relacionan entre sí formando un primer subconjunto: especifican la situación de los personajes a través del mismo mecanismo.

La segunda oposición (vv.2-4) se encuadra en el tipo *privantia*[5], lo propio de uno de los elementos es carecer de la cualidad que caracteriza al otro: dormir/velar; y es compleja, ya que en ella se oponen cuatro términos: por una parte, Cristo y Adán; por otra, la compañía de Cristo, los Apóstoles, y la compañía de Adán, Eva. Mientras que Cristo vela, y aquí Quevedo utiliza el verbo "velar" en sus dos acepciones, Adán duerme, y así el sueño de Adán adquiere también, metafóricamente los dos significados por oposición a velar. Por otra parte el sueño de los Apóstoles se opone a la vigilia de Eva; ella "vela mal" donde el adverbio por metonimia hace referencia no al carácter de velar sino a sus consecuencias, ya que induce a Adán al pecado.

El segundo cuarteto lo abren contrarios del tipo *negantia*[6] (vv.5-6), uno de los términos niega al otro: "concertar"/"desconcertar". Se crea un poliptoton, que se repite en "primer"/"primero", que responde a la estructura del *locus a coniugatiis* definido como "las palabras que, salidas de una misma raíz, varían"(p. 123). En los vv.7-8 tenemos una oposición *adversa*: comer/beber, pero usados de manera metonímica y

3. "Disimilitudo (...) est duorum aut plurium in diversa qualitate collatio." (p. 129)

4. "Contraria sunt quae non possunt eidem rei simul eademque ratione convenire." (p. 131)

5. "Privantia sunt quae privationem habitumque rei significant." (p.132)

6. "Negantia (...) sunt quorum unum aut alterum negat rem eandem." (p.133)

metafórica respectivamente. Cristo "bebe" el Cáliz que Dios le envía, la Pasión que nos salva; Adán "come" la manzana que le ofrece Eva: el pecado de inobediencia que nos condena. A través de una metalepsis Quevedo consigue una síntesis expresiva: Adán, por metonimia del efecto por la causa "come inobediencia"[7]. Implícitamente hay una nueva oposición de *negantia*: "obedecer"/"desobedecer". El oximoron "vive muerto", a través de una nueva concentración expresiva, nos indica que la acción de Adán produce la muerte para la vida eterna.

En los tercetos se opone la finalidad del sudor de Adán -que sirve sólo para su propio sustento-y del sudor de Cristo, la sangre que nos salvará en la Cruz. El último terceto opone "dejar memoria"/"dejar horror", otro caso de resemantización de los términos. Cristo será recordado por su Pasión, Adán por el pecado que nos transmite, una memoria positiva y la otra negativa. El soneto se cierra con un epifonema que desde el punto de vista del contenido resume la esencia de la oposición de disimilitud que organiza el poema, "Cuán diferente nos dejais la historia". Según explica Sempere, todos estos *loci* están al servicio de uno de los lugares que podemos llamar segundos, *enumeratio* y *definitio*. Ésta se divide en *enumeratio nominis* y *enumeratio rei*, a su vez la *enumeratio rei* se puede hacer de dos formas, a través de la *divisio* o de la *partitio*. En este caso Quevedo emplea una *enumeratio rei* por *partitio*, esto es, un todo, las conductas de Cristo y Adán, dividido en sus partes. Dichas actitudes pueden considerarse igualmente como pertenecientes al *locus ab adiunctis*, ya que constituyen elementos característicos de los sujetos. Éstos se organizan por los lugares de antecedencia y consecuencia dotando de un desarrollo temporal a la estructura global del poema: el primer cuarteto se sitúa en un antes (paralelamente antes del pecado de Adán y de la oración de Cristo). El segundo durante el pecado y desobediencia de Adán y la aceptación por parte de Cristo de la Pasión ("bebe" el Cáliz y obedece). Los tercetos están ya en un "después".

Hemos visto como Quevedo organiza sus ideas siguiendo los *loci* retóricos que se empleaban en las argumentaciones para probar o enseñar algo. Aquí se trata de un uso poético, más que al servicio de una enseñanza, simplemente para referir unos hechos. Los cuartetos se encuentran casi literalmente formando parte de su homilía *Declamación de Jesucristo, hijo de Dios, a su eterno padre*. Dado que tanto el poema como la obra en prosa están sin fechar, no podemos saber cuál es la fuente; en cualquier caso, esto nos muestra que Quevedo no duda en usar los mismos recursos para la prosa y la poesía.

7. Este mismo procedimiento lo emplea en otras ocasiones, véanse (Bl. 128:4): "porque injurias de Dios, profano, bebas", o (Bl. 64:10, 13): "la enfermedad y la vejez te tragas", "las embrïagueces que vomitas".

SOBRE ALGUNAS FIGURAS RETÓRICAS DEL ÁREA DE LA ANTONIMIA

CARMEN VARO VARO
GRUPO DE INVESTIGACIÓN "SEMAÍNEIN"

0. El conjunto de hechos englobados en la relación léxica *antonimia* ha sido considerado con frecuencia en el ámbito de la lingüística desde una óptica exclusivamente paradigmática. Frente a ello, en el campo de la estilística, comprobamos la presencia de una serie de fenómenos antonímicos de naturaleza discursiva, cuya funcionalidad es de carácter sintagmático. Se trata, pues, de mecanismos basados en la actualización en el enunciado de unidades cuyos significados se hallan vinculados por alguna de las modalidades que abarca esta relación semántica.

Partiendo de estos presupuestos, trataremos de analizar someramente la forma de realización de algunos de estos fenómenos discursivos. Por otro lado, nos detendremos en las posibles repercusiones de dichos recursos estilísticos en el plano de la lengua, dado que gran parte de los hechos semánticos se fundan en hechos estilísticos que han trascendido a un ámbito lingüístico más general[1], evidencia de la que no escapa la antonimia.

1. En primer lugar y como bien apunta R. Lapesa (1981: 39), el término *figura*, acuñado por la vieja retórica, no es sólo aplicable a fenómenos literarios, sino que atañe también al habla espontánea. De ahí la coincidencia, incluso en sus denominaciones, de numerosas figuras con capítulos de la semántica tradicional.

1.1. Desde esta perspectiva, la *antítesis* no es sino el correlato estilístico de la antonimia y, como tal, es susceptible de ser analizada a partir de los elementos sémicos que conforman el semema de cada miembro del par, así como del tipo de oposición resultante de la relación entablada entre ellos. La polaridad antitética se manifiesta en un esquema opositivo bimembre, donde se enfrentan dos elementos opuestos o contrarios (cf. B. Mortara Garavelli 1988: 277), y adquiere tal relevancia que cabe la posibilidad de oponer términos que semánticamente no lo están en lengua (cf. P. Fontanier 1977: 381): "*a batallas de amor campos de pluma*"[2].

1.2. Una de las modalidades más conocidas de antítesis es el *oxímoron*, también llamado *paradojismo* en la tradición retórica francesa (cf. P. Fontanier, op. cit.: 137). Mediante este recurso, consistente en el enfrentamiento de dos unidades ordinariamente de significado contrario e incompatible, con frecuencia yuxtapuestas, éstas en el contexto en que aparecen combinadas, se vuelven compatibles: "*la ceguera de la mirada perdida*". La compatibilidad surgida entre unidades antitéticas nos sirve para demostrar la existencia, frente a una mayoría de elementos diferenciales, de rasgos comunes, que precisamente son los que se ponen de relieve a través del oxímoron.

1.3. El caso de la *paradiástole*, *distinción* o *separación* (cf. H. Lausberg 1984, II:

1. A este respecto nos parece bastante acertada la opinión que manifiesta G. Salvador (1985: 77): "(...)lo que inicialmente es estilístico puede extenderse, puede popularizarse y puede convertirse en un hecho general de lengua"

2. Ejemplo de Góngora citado por A. Marchese y J. Forradellas (1986: 30).

804-805), figura correspondiente al área de la sinonimia y que, sin embargo, se introduce en el marco de la antítesis, supone un proceso que constituye una modalidad contraria al oxímoron, pues consiste en la contraposición de dos elementos que parecen tener significación semejante, con objeto de demostrar precisamente que no son sinónimos: "*Alegría sin risas,/ castidad sin recato* (...)". De este modo, en el contexto creado a partir de la paradiástole se actualizan exclusivamente los semas diferenciales, frente a una mayoría de semas comunes y, no obstante, ausentes en dicho enunciado. Si a través del oxímoron dos elementos antónimos se volvían compatibles, ahora observamos cómo elementos cuasisinónimos, mediante un uso estilístico relacionado con la combinación textual, prácticamente se convierten en antónimos.

1.4. Efecto, en cierto modo, análogo al de la paradiástole, produce la *epanortosis* o *corrección*: "*Ya ha dejado de oír: escucha*", donde, de nuevo, se suceden dos unidades de significación muy próxima (*oír* y *escuchar*), la segunda de las cuales introduce, frente a la primera, un sema diferenciador (en este caso 'intencionalidad'), en el que recae el énfasis del enunciado y que lleva al establecimiento de una oposición privativa entre ambas unidades. Se trata, en suma, de producir un efecto análogo pero a la vez contrario.

1.5. Frente a las figuras anteriores, en las que la contraposición de unidades es patente, *antífrasis* e *ironía* coinciden en plantear una especie de antítesis en ausencia, donde el segundo miembro, aunque ausente en el discurso, está presente en la mente del emisor y del receptor. Ambos usos se manifiestan preferentemente en la lengua hablada, donde el contexto situacional evita la posibilidad de equívoco.

El procedimiento antifrástico, usado a menudo como recurso eufemístico (cf. S. Widłak 1972: 17), supone la forma más explícita de ironía, si bien esta última trasciende lo semántico hacia dimensiones pragmáticas. En un intento de explicación lingüística de la antífrasis, B. Foster (1965: 219-224) distinguía entre *ambivalencia* y *contravalencia*, según estemos ante un hecho de lengua o de habla respectivamente, de forma que lo que en principio es un uso estilístico "contravalente" puede convertirse en un uso de lengua "ambivalente", que no es sino una *enantiosemia*[3] o antonimia tal y como se concebía ésta tradicionalmente[4]: relación establecida entre dos significados contrarios de una misma palabra sobre el fondo de una idea común, caso de términos como esp. *huésped*, fr. *loue* 'el que da hospedaje'/'el que recibe hospedaje' (cf. C. Bally 1965: 174; M. Casas Gómez / Mª. D. Muñoz 1992: 146; E. López Hurtado 1994: 302). Igualmente, un uso estilístico irónico, tras un proceso de generalización en la lengua, bajo una serie de condicionamientos extralingüísticos, puede derivar en un nuevo significado, que convive con el originario, al que se opone, pudiendo llegar a desplazar a posiciones marginales e incluso eliminar a éste.

3. A pesar de ello, no pocos autores han considerado esta figura como una manifestación de la polisemia (véanse entre otros, G. Lepschy 1981: 83). Esta concepción no nos parece acertada desde el momento en que se parte del significante y no de los hechos de significación (los auténticamente relevantes en este caso), reduciendo así el fenómeno a una mera relación dentro de un mismo signo cuando realmente esa relación se establece en el plano de los significados y, por tanto, atañe a distintos signos (cf. M. Casas Gómez y Mª. D. Muñoz Núñez 1992: 146).

4. Esta concepción ha presidido los estudios semánticos históricos y preestructurales (cf. K. Nyrop 1913: 43-49; C. Bally 1965: 174; O. Ducháček 1965: 64; S. Ullmann 1979: 201) y se extiende hasta llegar a la semántica moderna (L. Guilbert 1964: 30).

En este sentido se explica la evolución semántica del adjetivo *valiente*, desde el significado 'excelente' (*Diccionario de Autoridades*, III) al sentido contrario actual patente en expresiones del tipo: "¡*Valiente madre, que ha abandonado a su hijo*!"[5]. Comportamientos de este tipo nos llevan, por una parte, a reconsiderar la relación no siempre bien delimitada entre semántica y pragmática, ya que, a partir de un procedimiento pragmático con repercusiones en el ámbito semántico podemos explicar fenómenos que escapan a una mera explicación estilística; y por otra, al establecimiento de una nueva definición de la enantiosemia (cf. G. Lepschy 1981: 82), que convive con la concepción tradicional, utilizándose además, "to indicate semantic evolution from one meaning to its opposite", caso del latín *minister* 'sirviente', evolucionado al español e italiano *ministro* 'principal miembro de un ministerio'. Mientras que la primera definición supone una convivencia sincrónica de significados opuestos, la segunda atañe a una evolución diacrónica de un significado a su opuesto.

1.6. El recurso estilístico conocido como *lítotes* o *atenuación*, fenómeno de carácter sintáctico (su procedimiento es el de la perífrasis), no es sino un tipo de antífrasis donde la negación aparece marcada explícitamente[6]. Aunque no deja de ser un figura estilística, se conocen también algunos casos de lítotes ya plenamente lexicalizados: *no dudo que, no ignoro que*, etc., así como expresiones más o menos fijas frecuentes en el habla cotidiana: *no tiene un pelo de tonto*.

2. El conjunto de todos estos recursos, cuya afinidad reside, como hemos visto, en la relación de contraste entre elementos, forma parte de un paradigma de la contrariedad, que, sin embargo, actúa dentro de condicionamientos discursivos, es decir, se trata de una serie de procedimientos, presentes tanto en el ámbito literario como en la lengua coloquial, cuya funcionalidad responde en la mayoría de los casos a un contexto, ya sea el lingüístico en el que están insertos, ya sea el extralingüístico o situacional en que se emplean, si bien cada uno de ellos se actualiza de distinta forma en el discurso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLY, C. (1965[4]), *Linguistique générale et linguistique française*, Bern, Francke.

CASAS GÓMEZ, M. (1986), *La interdicción lingüística*, Cádiz, Univ. de Cádiz.

CASAS GÓMEZ, M. y MUÑOZ NUÑEZ, Mª. D. (1992), "La polisemia y la homonimia en el marco de las relaciones léxicas", Wotjak, G. (ed.), *Estudios de lexicología y metalexicografía del español actual*, Tübingen, Niemeyer, pp.134-158.

DUCHAČEK, O. (1965), "Sur quelques problèmes de l'antonymie", *Cahiers de Lexicologie*, 6, 1, pp. 55-66.

5. Podríamos citar otros casos como los del adjetivo *chico*, utilizado con valor de 'grande':"¡*Chico coche te has comprado*!"; *gracioso* en el sentido de 'aguafiestas':"*Un gracioso estropeó la sorpresa*"; por último, el gitanismo *chai* evolucionado por antífrasis de 'niña' a 'prostituta'.

6. *Lítotes* y *antifrasis* constituyen procedimientos estilísticos de actualización de efectos atenuativos a través de los que se forjan los llamados "antónimos" eufemísticos. De este modo, es siempre la situación concreta, el contexto verbal y extraverbal, el que indica el valor semántico actualizado del sustituto eufemístico. Este hecho ha sido reconocido por diversos autores que han tratado el tema, entre otros, S. Widłak 1972: 17-19 y M. Casas Gómez 1986: 236-239.

FONTANIER, P. (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
FOSTER, B. (1965), "La antiphrase. Un principe d'explication linguistique", *Actes du Xe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Strasbourg, 1962, pp. 219-224.
GUILBERT, L. (1964), "Les antonymes. Y a-t-il un système morpholexical del antonymes?", *Cahiers de Lexicologie*, 4, 1, pp. 29-36.
LAPESA, R. (1981[15]), *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.
LAUSBERG, H. (1984[2]), *Manual de Retórica literaria*, 3 vols, Madrid, Gredos.
LEPSCHY, G. (1981), "Enantiosemy and irony in italian lexis", *The Italianist*, 1, pp. 82-88.
LÓPEZ HURTADO, E. (1994), "El concepto de antonimia en los diccionarios de lingüística", *Pragmalingüística*, 2, pp. 301-318.
MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
MORTARA GARAVELLI, B. (1988), *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra.
NYROP, K. (1913), *Grammaire historique de la langue française*, IV, Copenhague, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990, reimpr.), *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Gredos.
SALVADOR, G. (1985), *Semántica y lexicología del español*, Madrid, Paraninfo.
ULLMANN, S. (1974), *Introducción a la semántica francesa*, Madrid, CSIC.
WIDŁAK, S. (1972), *Alcuni aspetti strutturali del funzionamento dell'eufemismo. Antonimia, sinonimia, omonimia e polisemia*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, Accademia Polacca delle Scienze.

LA POESÍA HEROICA DE QUEVEDO Y LA RETÓRICA

Mª DE LA FE VEGA MADROÑERO
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la actualidad, la poesía de elogio, escrita por encargo o para ganar el favor de un protector, suscita escaso interés. A pesar de su importancia y de su intenso cultivo en el Siglo de Oro, este tipo de composiciones no ha recibido la merecida atención. Así ha ocurrido con los poemas recogidos en *Clío*, la primera de las *musas* o secciones en que está organizado *El Parnaso Español* (1648), primera parte de la edición de la poesía de Francisco de Quevedo.

Sin embargo, las obras de carácter encomiástico[1], tanto la poesía como los discursos en prosa, han sido muy apreciadas desde la Antigüedad clásica, pues se suponía que contribuían a la práctica de la virtud por incitar a la imitación de las personas elogiadas. Durante el Renacimiento se consideró que el encomio era inherente a toda la literatura y que el poeta tenía como cometido cantar la virtud e inmortalizar las grandes acciones. Este es el objetivo de los poemas de *Clío*, según expresan los versos que los preceden.

Las piezas de elogio tienen una dimensión política y social también presente en la obra de Quevedo, al estar dirigidas en su mayoría a monarcas españoles y a miembros de la nobleza, como el duque de Osuna, a cuyo servicio estuvo el poeta. La intención política se advierte en las alabanzas a los reyes, en las que se exalta su poder, al igual que en los vituperios al cardenal Richelieu (nº 17, 18 y 20)[2]. La exaltación patriótica destaca en la celebración de la hazaña naval del duque de Pastrana (nº 26) y la jura del príncipe Baltasar Carlos (nº 25).

La poesía encomiástica y de vituperio mantiene desde su origen una estrecha relación con el género epidíctico o demostrativo, que se ocupa de ensalzar la virtud y reprochar el vicio (Aristóteles, *Retórica*, I, 9, 1366a). La retórica epidíctica suministra tópicos y procedimientos a la poesía de elogio, que perviven en el Siglo de Oro, y preceptos a la teoría poética, tal y como muestra Scaligero en los *Poetices Libri Septem* (III, cap. CI-CXXII) o, ya en España, Luis Alfonso de Carballo en el *Cisne de Apolo* (III, cap. XI) o López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poética* (IV).

Según indica el editor de la obra, González de Salas, *Clío* "Canta poesías heroicas. Esto es, elogios y memorias de príncipes y varones ilustres". Por lo tanto, entran en el dominio de la retórica epidíctica y, en efecto, la mayoría de los poemas consisten en encomios de diversos personajes: aunque algunos tienen por objeto un toro (nº 11 y 12), una huerta (nº 15), una custodia (nº 22) o bien un cuadro o estatua (nº 1, 2, 5 y 10), se trata en realidad de la alabanza de quien mató al animal, del dueño de la huerta, del donante del objeto o del modelo de la obra de arte. Las censuras se dirigen al cardenal Richelieu: es especialmente significativo el soneto "Figurada contraposición de dos valimientos" (nº 18), en el que al mismo tiempo se encomia al conde-duque de Olivares.

1. Vid. O.B. Hardison, *The enduring monument*, Westport, 1973.

2. Sigo la numeración dada en *El Parnaso Español*.

Las retóricas aconsejan elogiar a las personas por sus cualidades o sus actos: se suele distinguir entre bienes externos, espirituales y corporales, y acciones en la guerra y en la paz. De acuerdo con ello, Quevedo centra sus encomios en las cualidades y las acciones que las ilustran. En los dedicados a monarcas se destacan los caracteres propios de su rango: la destreza militar y la superioridad moral de Carlos V (nº 4), o la santidad, la "majestad" y el "numen" de Felipe III, rasgos atribuidos a los emperadores en los panegíricos latinos. De Felipe IV, aunque ocasionalmente se alude a su aspecto físico (nº 10), lo principal son las referencias a su poder y su valentía, ilustrada por sus hazañas en los juegos de toros y cañas, que pueden derivar en un encomio de la justicia del rey (nº 12) o en la predicción de sus victorias (nº 23).

Los poemas dirigidos a nobles se centran en su valor: la habilidad y el arrojo del duque de Maqueda se muestran en su dominio del caballo (nº 7), así como la valentía del duque de Osuna (nº 5), del segundo duque de Lerma (nº 14 y 15) y del de Pastrana (nº 26) se reflejan en sus hazañas militares. En la silva que se dedica a este último, el encomio del personaje se une con la narración del combate, de tintes heroicos. A otro noble, don Luis Carrillo (nº 21), se le elogia tanto por sus cualidades de literato como de guerrero, conforme al tópico de las armas y las letras. Del duque de Lerma (nº 28), valido de Felipe III, se celebra su habilidad como político por las paces firmadas con Inglaterra y Francia y las negociaciones con los Países Bajos.

Aunque Quevedo dirige la mayoría de los poemas de *Clío* a personajes vivos contemporáneos, incluye varias alabanzas a héroes antiguos y a personas ya fallecidas. Descuella la "Memoria inmortal" del duque de Osuna (nº 13), construida con elementos de la poesía fúnebre: el lamento de la naturaleza, el llanto hecho diluvio y la pervivencia del difunto en un más allá pagano. No existe, pues, una separación tajante entre estos poemas y los funerarios, recogidos en la *musa* III, adscritos también a la categoría epidíctica.

En la *musa* I están presentes muchos elementos propios de las composiciones encomiásticas. En los elogios de los monarcas, Quevedo emplea motivos frecuentes en los panegíricos latinos, como el poder del nombre del rey, capaz de derrotar ejércitos por sí solo (nº 25, est. XX), o la superioridad de éste sobre la naturaleza: la tempestad aplaude las hazañas de Felipe IV (nº 6), quien hace regresar la primavera (nº 19) y provoca que el sol palidezca de envidia (nº 19 y 25, est. XII). La expresión del deseo de larga vida para el monarca (nº 2 y 25, est. XI y XX) es uno de los lugares del *basilikos logos* o discurso imperial.

La referencia a las armas del héroe, también propia del discurso imperial, aparece en el soneto al retrato de Osuna (nº 5). Asimismo, Quevedo se sirve de uno de los lugares del *propemptikon* (despedida de un amigo), los ruegos al mar para que proteja al viajero (nº 21), y de la alusión a la visita de personajes ilustres, característica de los elogios de fincas y mansiones (nº 15). Para el encomio de Olivares (nº 18) se recurre al tópico de la *fortitudo et sapientia*, con el que se le distingue frente al belicismo de Richelieu, y en la alabanza de Baltasar Carlos se aplica el tópico del *puer senex*, el niño investido de la gravedad del anciano (nº 25, est. XIX). La plasmación de una hazaña en las estrellas (nº 11 y 12) es también un motivo típico de los elogios.

Las referencias mitológicas, muy abundantes en todo el conjunto de poemas, realzan el elogio. Algunas ilustran lugares comunes de las alabanzas de índole político, como la evocación de la Gigantomaquia (nº 8, 24, 25, est. XXI-XXIII y 28, épodo II), la identificación de Felipe IV con Júpiter (nº 9 y 24) o la de Lerma con Hércules relevando a Atlante del peso del mundo (nº 28, *antistrophe* II), alusión encarecedora a la ayuda que el ministro presta al rey.

La retórica prescribe para los encomios la comparación del elogiado con grandes personajes históricos o mitológicos. De esta manera, Quevedo equipara la jura de Baltasar Carlos a la Transfiguración de Cristo, con lo que pone a Felipe IV al nivel de la divinidad (nº 25, est. I-VI). Siguiendo las pautas retóricas, la persona elogiada se considera superior a aquellos con quienes se compara: la hazaña del segundo duque de Lerma excede a otra similar de Julio César (nº 14), los logros del valido de Felipe III sobrepujan a los de Alejandro Magno, César y Augusto (nº 28, *antistrophe* I), y el pintor Morante aventaja a Apeles y Timante (nº 10), comparación habitual en la alabanza de pintores.

La mayoría de los poemas de elogio de esta *musa* son, por lo tanto, de carácter ocasional, y están íntimamente relacionados con su momento de escritura. El porte circunstancial es también propio de la oratoria epidíctica.

Algunos de los poemas de *Clío* guardan relación con otra de las ramas de la retórica, la deliberativa. Así, en los poemas "Escondido debajo de tu armada" y "No siempre tienen paz las siempre hermosas estrellas" (nº 9 y 24) se exhorta a Felipe IV a emprender la guerra contra sus enemigos. Sin embargo, el encomio no está ausente de ellos: el ejemplo que se pone en el segundo para animar al rey es el de la lucha de los gigantes con Júpiter, con quien se le identifica al igual que en el primer poema, donde se elogia también el valor de los soldados españoles. El soneto alegórico "Pequeños jornaleros de la tierra" (nº 16) es una advertencia, posiblemente dirigida al papa Urbano VIII, para que no intervenga en la política italiana. Asimismo, el vituperio que Quevedo realiza del cardenal Richelieu tiene como objetivo persuadir al rey francés de que le destituya.

Así pues, la poesía heroica de Quevedo es tributaria de la retórica, en especial de la epidíctica. Un estudio más amplio, que las limitaciones de este trabajo impiden abordar, confirmaría la factura retórica de las demás *musas*.

DIALOGISMO Y TEMATIZACIÓN: TRATAMIENTO DEL HÉROE. (LA FIGURA DEL CID EN LA CANCIÓN POP Y ROCK)

ELISA CONSTANZA ZAMORA PÉREZ

La literatura refleja al hombre y su destino dentro de un horizonte ideológico, de ahí que la figura del héroe haya sido una constante en la historia textual de todas las culturas, y uno de los elementos más tematizados. El héroe no sólo encarna las virtudes *fortitudo/sapientia* sino que comporta toda una red de valores representantes de la tradición iconológica cargada de significados sacros. En él confluyen todo un repertorio simbólico institucionalizado, por eso se ensalza y recuerda su figura; es expresión de dinamismo, supone el triunfo de las fuerzas del bien y se constituye a través de una serie de atributos, como declara G. Durand (1982:151): "El arma de que se encuentra provisto el héroe es por tanto, a la vez, símbolo de poder y de pureza".

Desde la Edad Media nos llega legendaria y mitificada la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador.

El Cid es el héroe medieval más afortunado y el que ha disfrutado de mayor transcendencia literaria, gran protagonista del *Cantar de Mio Çid*, personaje importante en el *Cantar de Sancho II*, reaparecerá en las *Gestas de las mocedades de Rodrigo* una vez que la épica entra en claro declive. Cobrará vida en el Romancero y en obras como el *Libro de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar.

En el siglo XX serán recreadas algunas anécdotas y episodios de su vida, bajo el palio sensitivo del Modernismo, en textos de gran belleza como "Castilla" de Manuel Machado y "Cosas del Cid" de Rubén Darío. En *Anillos para una dama* de Antonio Gala, su sombra planea sobre las vidas de quienes convivieron con él.

La historia literaria pone una vez más de manifiesto que cuando la épica se agota, sus personajes siguen viviendo, en el romancero, en el teatro y en la música. La figura de este "buen vasallo" reaparece curiosamente en la década de los 80 en el ámbito de la música pop-rock, en la canción titulada "Del color del hollín" del grupo Pistones. A la luz del dialogismo bajtiniano (M. Bajtín 1992) estos textos cobran una renovada significación, todos ellos pertenecen a un espacio dialógico, absorben o destruyen los formantes constructivos de los textos anteriores; todo texto es producido por un movimiento complejo mediante la afirmación o negación simultánea de otro u otros textos.

El Cid del Cantar posee todas las características del héroe: superioridad por sus cualidades físicas, excelentes dotes de mando, vasallaje, astucia, devoción religiosa. El poema rezuma optimismo y nos presenta a un héroe esforzado dispuesto a ganarse el pan, lanzas en ristre. Pero todo héroe es creado por una sociedad y en el horizonte ideológico de cualquier época no existe sólo una verdad; así pues, tras la versión que nos transmite el *Cantar*, hallamos otras como la del romance de la "Jura de Santa Gadea", en la que el personaje es más insolente, más cercano a la audiencia que lo identificará por su veracidad. Una vez que el mundo de valores propiamente medievales empieza a desmoronarse, la sensibilidad literaria alterará el esquema

tipificado del héroe.

El análisis de la figura del héroe desde el punto de vista del dialogismo nos pone de cara a una realidad semiótica interesante, el héroe nace en un mundo concreto y ningún mundo posible es totalmente autónomo respecto del real, literatura y vida están imbricadas, de ahí los cambios operados en los diferentes textos sobre el Cid.

Las marcas del macrocomponente semántico para la construcción del héroe en la música pop, rock y de cantautor no sólo hay que buscarlas en el Romanticismo, cuya relación quizás por cercanía histórica es patente, sino también en el medievo. La figura del Cid cantada por este grupo se convierte en un intertexto de la visión periférica del héroe, la que nos da el romance de la "Jura de Santa Gadea", alejándola del héroe virtuoso y sumiso del Cantar de Gesta.

Resulta llamativo que la figura del Cid ensalzada hasta el hastío desde unos sectores de la sociedad española, denostada por otros en diferentes momentos históricos, olvidada casi por completo en la década de los años 70, vuelva al ámbito de nuestra cultura, y lo haga de la mano de un grupo musical. La sociedad de los 80 resucita a este héroe, del que volvemos a tener noticia a través del oído.

El mundo del rock ha creado sus propios héroes, con unos valores concretos que han apoyado actitudes sociales contraculturales, con la intención de minar los cimientos establecidos por el poder. Estos héroes responden a las inquietudes de su tiempo, por lo que el orden social simbolizado por el héroe medieval se diluye en el olvido de los antiguos cantares épicos y en las novelas de caballerías. Tras la aparición de Don Quijote nacerán criaturas que encarnaran sus características, hasta pergeñar definitivamente la figura del antihéroe, que será reforzado por el universo vital del Romanticismo. En la canción "Del color del hollín" este grupo invierte los valores que conforman la personalidad del héroe castellano, y nos muestra un hombre en plena crisis existencial, cuestionando el orden establecido: " Mi coraza está del color del hollín... viejas cruzadas, sangrientas espadas y estoy/ cansado de ser un soldado cristiano y me voy", el hastío ha horadado el espíritu esforzado del protagonista. El fragor de la batalla deja una amarga huella, se canta la queja, actitud impensable en el héroe medieval. No asistimos a una trayectoria ascendente como en el Cantar de Gesta, ha desaparecido la esperanza y el optimismo que anidaba en el texto del juglar: "Aun todos los duelos en gozos se tornarán", sólo queda desengaño: "ni soy tan rey, ni soy tan fiel/ para dejarme así la piel". Este héroe muestra el rostro del perdedor. Frente al dinamismo elige la pasividad, no domina la realidad, antes bien, ésta lo cerca y asfixia, el héroe en esta canción entra en el intransitable camino hacia su propia desmitificación. El Romanticismo remodela con rebeldía e insatisfacción a sus criaturas, los valores sociales y religiosos entran en crisis. El mundo medieval de los universales es sustituido por otro particular y subjetivo, de este modo los símbolos objetivos de la cultura clásica y medieval van a ser paulatinamente sustituidos. Este texto como hijo de su tiempo es representante de una actitud vital y estética, estudiada con acierto por U. Eco (1988: 227): "Los artistas han estado continuamente intentando (...) introducir equivalentes icónicos de situaciones intelectuales y emotivas. Y así han surgido símbolos del amor, de la pasión, de la gloria, de la lucha política, del poder, de

las insurrecciones populares. Por último, la poesía contemporánea ha señalado el camino para una simbolización cada vez más subjetiva, privada, compartible sólo por el lector que consigue identificarse, por vía de la congenialidad, con la situación interior del artista." Y este grupo lo hace a través de esta canción.

La palabra cantada se vale del oído, para darnos una imagen del Cid, como lo hiciera el juglar que por los pueblos de España cantaba el texto épico, y de este modo provoca el milagro de la resurrección de un texto ancestral: "el oído no solamente indica los aspectos fugitivos del mundo de los sentidos, también permite escuchar el ruido de cada palabra, la impronta de la ajena (el discurso ajeno), convirtiéndola en bivocal, ambivalente, polisémica, transformando así el lenguaje en plurilingüe y en zona de encuentro de valoraciones". Estas valoraciones de las que nos habla en la anterior cita Iris Mª Zavala (1995:13-14) clarifican la permanencia de una figura histórico-literaria que en la antesala del siglo XXI, todavía tiene fuerza y una indiscutible presencia en el imaginario colectivo, aunque haya debilitado las cualidades que lo formaron como un prototipo irascente. Su imagen ha sido modificada, pero se ha humanizado aún más, ha descendido por el tortuoso sendero de su derrota y así cobra mayor fuerza. El héroe, que asiste al sacrificio de su propia desmitificación, se nos presenta inmerso en los conflictos de la psique humana, en donde se encuentra irremediablemente con su otro yo, héroe y antihéroe, unidos en una sola persona, triunfo y caída laten al unísono. Esta unión es un descenso al infierno, a los bajos fondos de una identidad perdida, o por lo menos de una personalidad que ya no se identifica con los valores de otras épocas. Y es que la modernidad reclama como dos caras de una misma moneda el perfil del héroe y del antihéroe. La canción "Del color del hollín" es una seña de identidad de nuestro tiempo, procedente del mundo de la música pop y rock reivindica al perdedor y al rebelde, para que cuestione el orden establecido e incluso los valores de su mundo interior.

Esta canción muestra claramente la dependencia con otros textos de su cultura, dándose el bucle recursivo del que nos hablara E. Morin (1992) por el que el conocimiento es producto-productor. Y nos mostrará una particular visión del Cid, conformada sobre significaciones míticas y proyecciones imaginarias, a la vez que incluye la actitud vital de su momento histórico. De este modo atrae hacia sí una serie de textos que cobran de nuevo vida y son actualizados en un contexto bien distinto, poniendo de manifiesto la grandeza del acto creativo en cualquiera de sus manifestaciones.

TEXTO: Los Pistones: "Del color del hollín" en *Cien veces no*, Twins, 1987: "Mi coraza está del color del hollín,/ negra y oxidada en nombre de Dios,/ viejas cruzadas, sangrientas espadas y estoy/ cansado de ser un soldado cristiano y me voy./ Llevo dos años sin ver una sola mujer, / he cabalgado de día y al anochecer/ y en recompensa mi herida no quiere cerrar, / tantas batallas sin tregua me van a matar./ (Estribillo: Oh, oh, oh, de qué va a servir,/ oh, oh, oh, seguir así,/ ni soy tan rey, ni soy tan fiel/ para dejarme así la piel)./ Vieja Castilla por ti media vida perdí,/ y sin embargo el destierro me aleja de ti/ unos me llaman traidor otros me llaman Çid, / yo ya no sé qué es mejor si vivir o morir,/ (estribillo).

BIBLIOGRAFÍA

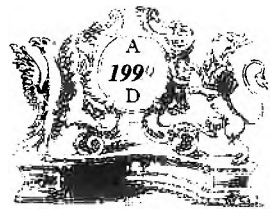
BAJTIN, M. (1992). *Estética de la creación verbal*. Méjico, Siglo XXI, 5ª ed.

DURAND, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.

ECO, U. (1988). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.

MORIN, E. (1992). *El método. Las ideas*. Madrid, Cátedra.

ZAVALA, I. Mª (1995): "Escuchar a Bajtín", en J. Romera Castillo, M. García-Page y F. Gutiérrez Carbayo (Eds): *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros.



Se terminó de componer este libro,
en los talleres del Centro Integrado de
Tecnología de la Información de la
Universidad de Cádiz el día 23 de abril,
festividad de San Jorge, vencedor del dragón
y espejo de la caballería.Forjóse su
leyenda en el siglo IV.

RETÓRICA

Y **TEXTO**





SERVICIO•DE•PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD•DE•CADIZ

ISBN: 84-7786-629-5

9 788477 866295