

La recepción de los discursos: *el oyente, el lector y el espectador*

Editores:

José Antonio Hernández Guerrero. M^a del Carmen García Tejera

Isabel Morales Sánchez. Fátima Coca Ramírez



SERVICIO DE
PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD
DE CÁDIZ

Ayuntamiento de Cádiz
Fundación Municipal de Cultura

La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador

José Antonio Hernández Guerrero
M^a del Carmen García Tejera
Isabel Morales Sánchez
Fátima Coca Ramírez
(eds.)

SEMINARIO EMILIO CASTELAR (3º. 2002. Cádiz)

La recepción de los discursos : el oyente, el lector y el espectador /
actas del III seminario Emilio Castelar, Cádiz, Diciembre de 2002;
José Antonio Hernández Guerrero... [et al.] (ed). -- Cádiz: Universidad,
Servicio de Publicaciones, 2003. -- 392 pp.

ISBN 84-7786-478-0

1.Oratoria política-Congresos. 2. Discursos parlamentarios-
Congresos. 3. Castelar, Emilio, 1832-1899-Congresos. I. Hernández
Guerrero, José Antonio, ed. lit. II. Universidad de Cádiz. Servicio de
Publicaciones, ed. III. Título

82.085 : 061.3

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz
José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera,
Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.)

Editan: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
C/ Doctor Marañón 3. 11002 Cádiz
www.uca.es/serv/publicaciones
Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz

Motivos de portada:

Grabado de la comedia de Molière *El enfermo imaginario*, representada
en Versalles (Francia) ©IGDA/M. SEEMULLER
Fotografía del escritor ruso Antón Chéjov leyendo su obra *La gaviota* a
los artistas del Teatro Artístico de Moscú ©IGDA

ISBN: 84-7786-478-0

Depósito Legal: CA-651/03

Diseño: Cadigrafía

Maquetación y fotomecánica: Produce

Imprime: Essan Graphic

La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador

*Actas del III Seminario Emilio Castelar
Cádiz, diciembre de 2002*

José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera,
Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.)

Editan:

Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Colaboran:

Grupo de Investigación ERA (Estudios de Retórica Actual)
Consejo Social de la Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo Tecnológico
e Innovación de la Universidad de Cádiz
Ministerio de Ciencia y Tecnología
Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía



Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones
2003



AYUNTAMIENTO DE CÁDIZ
Fundación Municipal de Cultura

ÍNDICE

PRÓLOGO, José Antonio Hernández Guerrero	13
I. LA RECEPCIÓN ORATORIA	
Tomás Albaladejo Mayordomo, La lectura del discurso oral	17
José Antonio Hernández Guerrero, La recepción de los discursos oratorios	31
Antonio de Gracia Mainé, Hablar en público: consideraciones sobre el emisor, el miedo y los receptores	39
Ulpiano Lada Ferreras, El componente pragmático-comunicativo del discurso retórico: la <i>actio</i>	49
Iván Martín Cerezo, Contribución de las operaciones no constituyentes de discurso para el equilibrio y la actualidad de la Retórica	55
David Pujante Sánchez, Hacia una caracterización retórica del discurso persuasivo empresarial.	61
Carlos Sanguino Fernández, La persuasión en el debate parlamentario: el caso de la Ley de Partidos Políticos	69
II. LA RECEPCIÓN SEMIÓTICA	
Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consideraciones necesarias para una semiótica desde la recepción	79
Genara Pulido Tirado, El destinatario de la retórica de Bartolomé de las Casas	95
Mercedes Rodríguez Pequeño, El oyente y el lector del discurso histórico-literario	109
Luis Albuquerque García, Sobre el <i>De consultatione</i> de Juan Luis Vives: algunas consideraciones acerca de la instancia de la recepción	121
M ^a José García Rufo, La recepción literaria de <i>Cien años de soledad</i> de Gabriel García Márquez: una cuestión de persuasión	131
Isabel Morales Sánchez, Lectura y lectoras	137
María Mercedes Pons Ballesteros, ¡Acércate al libro! Propuestas para el fomento de la lectura en niños y jóvenes	143
Armando Pego Puigbó, El lector moderno ante los conceptos de imitación e intertexto	153

M ^a José Rodrigo Delgado, La lectura como base para el desarrollo de las aptitudes creativas	163
Fernando Romo Feito, La construcción del lector: las columnas de <i>El País</i>	173

III. LA RECEPCIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

María Rubio Martín, Los silencios de la Retórica. (Una nueva revisión de la Retórica ante el Tercer Entorno)	183
Manuel de la Fuente Soler, Los boletines de noticias de radio en España: relaciones comunicativas entre emisor y receptor	191
José Luis García Barrientos, Retórica del anacronismo en <i>Las tres edades</i> de Buster Keaton	197
Germán Llorca Abad, Mentiras visuales	207
M ^a Carmen Merino Ferradá, Introducción al procesamiento de información en publicidad	213
Rosanna Mestre Pérez, Ver, oír y no callar: relaciones verboicónicas en los telediarios	225
Ismael Piñera Tarque, De lo visible y lo invisible: algunos juegos contemporáneos en torno a la autenticación filmica	235
M ^a Ángels Torras Francés, Doctor Frankenstein ante el teclado: la lectura intertextual o la autoría hecha pedazos	245

IV. LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA

Esteban Torre Serrano, La teoría del verso de Eduardo Benot	255
M ^a Teresa Caro Valverde, Luis Cernuda, lector de André Gide: aporías del hombre libre	261
José Cenizo Jiménez, Recepción del surrealismo en la poética de Rafael Porlán, poeta del 27	271
Ángel Luis Luján Atienza, Apóstrofe y recepción del poema. Notas para una pragmática de la lírica	281
Carmen Ruiz de la Cierva, La conciencia lectora en la poesía de Pablo Neruda . . .	291

Consuelo Salvago Lobato, La lectura como elemento esencial en la comunicación poética de Ángel González	301
---	-----

V. LA RECEPCIÓN DE CASTELAR Y SU ÉPOCA

M ^a Carmen García Tejera, Algunas reflexiones sobre la recepción de los discursos de Emilio Castelar	311
Isabel Paraíso Almansa, Castelar, Núñez de Arce y Clarín ante Zorrilla: la recepción de un discurso	319
Gregorio Alonso García, Republicano y abolicionista. La esclavitud en el discurso y la acción política de Emilio Castelar	329
José Checa Beltrán, Una nueva sensibilidad lectora: censura y política en <i>Varietades</i> (1803-1805)	339
Fátima Coca Ramírez, La recepción del movimiento romántico en la Poética española del siglo XIX	351
Jorge Fernández López, Las ideas sobre la Oratoria de Niceto Alcalá-Zamora	361
M ^a Amelia Fernández Rodríguez, Emilio Castelar y Benito Pérez Galdós. La imagen romántica	369
Manuel Romero Luque, Visión galdosiana del discurso: el orador y su público . . .	377

Prólogo

PRÓLOGO

En esta obra incluimos los trabajos presentados y debatidos en la tercera edición del Seminario Emilio Castelar, en la que nos propusimos propiciar un acercamiento a las respuestas que sus discursos obtuvieron por parte de sus correligionarios, de sus adversarios políticos y de sus oyentes en general. Como se podrá suponer, en los análisis de los textos se han aplicado los presupuestos, los principios y los criterios de la Teoría Literaria y de la Retórica actuales.

Tras la celebración de los seminarios anteriores, hemos llegado a la conclusión de que el éxito de sus discursos, su influencia, su valoración e, incluso, su rechazo, tienen su fundamento en una serie de factores y de elementos que deben ser estudiados y valorados.

A pesar de que, en diversas ocasiones, algunos estudiosos han insistido en la necesidad de que se investiguen las claves de sus logros oratorios (véanse, por ejemplo, Azorín, 1944, *De Granada a Castelar*, Madrid, Austral, o Arturo Souto Alabarce en su edición de *Discursos. Recuerdos de Italia*, 1980, Méjico, Porrúa), en la actualidad muchas cuestiones permanecen aún sin estudiar.

Partiendo del interés que suscitó Castelar en su época, de la condición polifacética de su trayectoria y de los resultados parciales obtenidos en las investigaciones ya emprendidas, pretendemos, además, descubrir y dar a conocer el significado que, en la actualidad, tienen las fórmulas retóricas de Castelar. Intentamos, asimismo, deshacer el tópico según el cual la obra castelariana -especialmente sus discursos- era excesivamente brillante en la forma pero estaba vacía de contenido. Ciertamente, la riqueza y la variedad de los recursos expresivos que desplegó Castelar -sobre todo en su actividad como orador- son dignos de estudio, pero es innegable que, pese a su facilidad de improvisación y a su fácil manejo de la lengua, Castelar desarrolló a lo largo de su vida una interesante tarea como pensador, como defensor y/o detractor de diversas corrientes filosóficas, de tendencias estéticas y literarias; como conocedor de la historia universal y de la española; de la cultura de civilizaciones próximas y lejanas; de toda la geografía española y de numerosos países de Europa y de América; de personalidades pertenecientes a distintos ámbitos (pensamiento, política, ciencia y literatura).

El análisis de su obra tan variada, extensa, controvertida, contradictoria y dispersa, nos exigirá que continuemos nuestro trabajo colectivo en las próximas ediciones del Seminario. Esperamos que su desarrollo nos permita dar a conocer la vigencia de numerosos planteamientos de Emilio Castelar.

Hemos de advertir, sin embargo, que el estudio de la obra de Castelar es un estímulo para que desarrollemos una reflexión sobre todas las cuestiones que, en la actualidad, se plantean la Retórica y la Poética más modernas desde perspectivas semióticas y pragmáti-

cas, como, por ejemplo, la intertextualidad, el procesamiento de la información y de la comunicación, la construcción del lector, etc.

Utilizamos el término “recepción” en un sentido amplio: designamos con él, en primer lugar, el grado de conocimiento (y, en el supuesto de que se dé, a la aceptación o al rechazo) que se tiene de la obra de Emilio Castelar. Pero nos referiremos también al éxito que alcanzó en su época. En el apartado dedicado a Castelar, la mayoría de los trabajos adoptan inicialmente una perspectiva histórica que facilita el establecimiento de diversas hipótesis acerca de las causas del éxito; no obstante, otros estudios indagan también las razones que, años después, lo hicieran caer en el olvido.

Entendemos, finalmente, que la labor de rescate y de revisión de esta importante parcela de nuestro legado histórico y cultural, nos permitirá enriquecer nuestra visión de los dos últimos siglos.

Los trabajos presentados en este tercer Seminario se han centrado en la recepción, en la importancia del oyente, del lector y del espectador en los diferentes tipos de discursos. En un primer apartado se recogen aquellas ponencias y comunicaciones dedicadas al discurso oratorio. Seguidamente, se estudia la consideración semiótica de la lectura y de la recepción, tanto de los discursos retóricos como literarios. La recepción de los discursos que se reciben a través de los distintos medios de comunicación, así como de los que se construyen a partir de las nuevas tecnologías, es objeto de atención por parte de especialistas de distintas universidades. El tercer apartado nos acerca a la reflexión teórica y crítica sobre la recepción de la poesía y desde la poesía. Por último, la recepción de los discursos de Emilio Castelar, así como de la crítica literaria y periodística de su época, nos sitúa en el final del camino recorrido a lo largo de estas páginas.

Cada una de las secciones recoge la ponencia o ponencias que nos adentran en los distintos temas abordados durante la celebración del Seminario, seguidas de las comunicaciones que pudieron ser oídas y debatidas el pasado mes de diciembre de 2002.

José Antonio Hernández Guerrero

I. La recepción oratoria

LA LECTURA DEL DISCURSO ORAL

Tomás Albaladejo Mayordomo
Universidad Autónoma de Madrid

1. La retórica está vinculada a la oralidad desde sus orígenes. Surgió como técnica de la comunicación oral y hasta hoy mantiene su función al servicio de esta comunicación (Ong, 1996; Albaladejo, 1999a; López Eire, 2001). A la oralidad de la pronunciación del discurso retórico corresponde la auralidad de su interpretación por los oyentes. Sin embargo, como ciencia textual de la comunicación persuasiva, la retórica ha servido también para la producción y explicación de discursos retóricos escritos, como sucede con las *artes dictaminis*, que constituyen la retórica de la carta dentro del conjunto de las *artes* medievales, dentro del cual las *artes praedicandi* mantienen el lugar predominante, en tanto en cuanto se refieren al discurso retórico oral (Albaladejo, 2001a), o como sucede con las aplicaciones de la retórica al ensayo (Arenas Cruz, 1997) y a otros géneros discursivos escritos. La retórica mantiene una doble relación oral y escrita con el discurso (Chico Rico, 1987: 111-113). El desarrollo de la escritura no podía dejar de influir en la retórica, tanto en el paso de ésta a relacionarse con discursos escritos (Ong, 1996: 115-116) como en la importancia que la escritura tuvo para la elaboración de los tratados de retórica (Ong, 1996: 109-110; Kennedy, 1994: 28).

Pero, además de esta conexión de la retórica con la escritura, nos encontramos con otra forma de relación, la que supone el hecho de que discursos orales sean comunicados también por escrito, dentro de la relación entre lo oral y lo escrito (Jiménez Cano, 1983). Los autores clásicos publicaron muchos de sus discursos, constituyéndose un inapreciable corpus discursivo del género oratorio que ha servido de modelo estilístico y textual durante siglos; es el caso de los discursos de Cicerón. En la actualidad, por el importante papel que tienen en nuestra sociedad los medios de comunicación (Martínez Arnaldos, 1990), no es extraño que algunos discursos que son pronunciados en determinadas ocasiones sean reproducidos por la prensa, muchas veces en su totalidad, literalmente; por ejemplo, algunos discursos que se pronuncian en la entrega de los Premios Príncipe de Asturias o el discurso de Adolfo Suárez sobre la reforma política pronunciado por televisión el 10 de septiembre de 1976 y publicado al día siguiente en la prensa. Los discursos retóricos orales no son, por tanto, ajenos a la escritura.

Volveré sobre estos discursos pronunciados que son reproducidos por escrito, que hasta ahora solamente han aparecido en este trabajo como ejemplo representativo de un fenómeno discursivo que tiene una gran complejidad y diferentes formas de realización. Paso ahora a ocuparme de algunos de los principios generales de la representación escrita del discurso oral, que es la que hace posible lo que podría parecer una paradoja: la lectura del discurso oral.

2. En primer lugar hay que tener en cuenta el canal de la comunicación retórica como especialización de la comunicación lingüística. El canal es parte del hecho retórico (Albaladejo, 1989: 43 y ss.). En la comunicación del discurso oral, el canal está situado sobre el eje de la oralidad, el eje acústico-momentáneo (Heilmann, 1975: 14), mientras que en la comunicación escrita, y por tanto también en la del discurso oral por escrito, el canal se sitúa sobre el eje de la escritura, el eje visivo-estable (Heilmann, 1975: 14). Cuando un discurso retórico oral es reproducido por escrito, hay un cambio de canal, que pasa del eje acústico-momentáneo al visivo-estable.

2.1. La primera atención a la comunicación escrita de discursos orales ha de centrarse en los discursos retóricos que, habiendo sido comunicados de manera oral, lo son también de manera escrita. Como sucede con la recepción de las obras teatrales, muchas de las cuales son conocidas por medio de la lectura y no en su representación en un escenario, la lectura del discurso oral tiene una gran importancia en la comunicación de éste. La comunicación escrita de discursos orales implica la ampliación del número de sus receptores con respecto al número de éstos que son oyentes de dichos discursos en su comunicación oral. Es éste el caso de los discursos oratorios de Cicerón, que fueron recibidos en su comunicación oral por muchos oyentes, pero que han sido recibidos en su comunicación escrita por generaciones de lectores. El siguiente pasaje es de las *Verrinas*, está tomado de la *Segunda acción contra Verres* “*La pretura urbana*”, en la excelente traducción del profesor mexicano Rafael Salinas:

¡Oh dioses inmortales, y qué increíble y singular osadía! ¿Te has tú atrevido a vender una embarcación de la armada del pueblo romano que te había sido proporcionada por la comunidad milesia, para que te siguiese como escolta? Si la enormidad de tu atentado, si la estima de los hombres no te impresionaba, ¿no te dabas cuenta de que tan ilustre, tan noble comunidad habría de ser testigo de este ruin hurto, por no decir de esta ignominiosa rapiña? (Cicerón, *Verrinas*, *Segunda acción*: XXXIV, 87).

La interpretación que hace el lector de este discurso oral no es ajena a su conocimiento de que se trata de un discurso que fue pronunciado por Cicerón como acusador en el juicio a Verres. El lector imagina la situación retórica (López Eire, 1995: 155 y ss.) original del discurso y su emisión oral comunicativamente directa ante los oyentes en el contexto en el que fue pronunciado. Parte importante del proceso de lectura consiste en la reconstrucción del contexto de la comunicación original del discurso, que el lector lee como un discurso que le es ofrecido como discurso escrito, pero que ha sido comunicado anteriormente como discurso oral. Es indisoluble de la interpretación del discurso en su construcción lingüística la interpretación de una *actio* o *pronuntiatio* imaginada, que, como operación retórica asociada a la oralidad, el lector se representa. En su interpretación, el lector tiene en cuenta la actividad lingüística y gestual del orador al pronunciar el discurso (Hernández Guerrero, 1998) y también los efectos que éste produce en los oyentes, así como las reacciones de éstos. En cuanto al fragmento de Cicerón citado, ante la exclamación «¡Oh dioses inmortales...» y ante las preguntas «¿Te has tú atrevido a vender...?» y «¿no te dabas cuenta...?», se produce, por parte del lector, una representación interpretativa del orador al pro-

nunciarlas y de los oyentes al oírlas. Como en la lectura de obras teatrales, el lector no puede dejar de representarse, junto a su interpretación de la construcción lingüística del texto, la actuación que implica la comunicación y sus efectos en los receptores.

El discurso oral pronunciado por Suárez antes mencionado fue también comunicado de manera escrita con su publicación íntegra en la prensa del día siguiente (Diario *ABC*, 11 de septiembre de 1976). Este discurso no había sido pronunciado ante un auditorio de presencia directa, sino que había sido transmitido por Radiotelevisión Española, por lo que su comunicación escrita supone una sustitución del medio de comunicación inicial con cambio del canal oral al escrito.

La comunicación escrita de discursos orales permite que el número de receptores de éstos se amplíe de un modo importante. No queda restringida así la recepción e interpretación de los discursos orales a los receptores que los han oído en el momento de ser comunicados por el canal de la oralidad, sino que pueden tener acceso interpretativo a tales discursos quienes los lean en su comunicación por el canal de la escritura. La publicación escrita de estos discursos se produce de tal modo que permanecen como discursos exentos en el caso de la publicación de los discursos de Cicerón. En la publicación del discurso de Suárez hay una introducción que no impide el carácter exento de su discurso, ya que en esa introducción no se expresa «Suárez dijo», sino que se presenta el texto del discurso:

[...] El texto del discurso, que no estuvo ultimado hasta las veinte horas, minutos antes de que se iniciara la grabación, es el siguiente: [...] (Diario *ABC*, 11 de septiembre de 1976).

2.2. Es interesante examinar los discursos orales que hay en *Ab urbe condita* de Tito Livio. Son discursos que fueron pronunciados históricamente, aunque su textualidad pueda proceder en parte de una hipótesis de dicho autor. No son discursos exentos, puesto que se publican insertos en un marco narrativo en el que es situada la enunciación de los mismos, como el siguiente discurso del rey Perseo de Macedonia:

A esto replicó el rey: «Mi causa, que sería buena en caso de ser defendida ante unos jueces imparciales, la tendré que defender ante quienes son a la vez acusadores y jueces. [...] recurrís a las armas y declaráis la guerra a reyes aliados».

Como estas palabras fueron acogidas con muestras de aprobación, Marcio propuso el envío de embajadores a Roma. (Livio, Historia de Roma desde su fundación, XLII, 41.1-43.1).

En *Ab urbe condita* hay, además de los discursos referidos literalmente, discursos que son resumidos y aparecen en estilo indirecto. Es el caso de un discurso del rey Perseo ante sus tropas:

Él se colocó de pie en el estrado, teniendo a los lados a sus dos hijos; el mayor de ellos, Filippo, era hermano suyo por nacimiento e hijo por adopción, y el menor, llamado Alejandro, era hijo suyo por nacimiento. Exhortó a los soldados a la guerra; les recordó las afrentas hechas por los romanos a su padre y a él mismo [...].

A lo largo de todo el discurso se habían producido frecuentes interrupciones con gritos de aprobación, pero al llegar a este punto se originó tal vocerío de indignación y de amenaza al mismo tiempo, y en parte de invitación al rey a que tuviera confianza, que dio por concluida su arenga limitándose a ordenar que se preparasen para la marcha [...]. (Livio, Historia de Roma desde su fundación, XLII, 52.5-53.2).

El lector de *Ab urbe condita* lee, en este y en otros casos de discursos no literales, la narración del discurso como acontecimiento comunicativo que hace Tito Livio. Tanto en estos casos como en los de discursos literales, la narración abarca también las reacciones de los oyentes de los discursos como parte fundamental de la situación retórica en la que éstos son pronunciados. Se trata de discursos pronunciados por personajes históricos que son incluidos en un texto histórico.

Discursos como los pronunciados en el Congreso de los Diputados en el debate sobre el estado de la Nación, son reproducidos, en parte literalmente y en parte de manera resumida o con paráfrasis, por los medios de comunicación escritos. En la prensa del 15 de julio de 2002, a propósito del discurso de José Luis Rodríguez Zapatero, se lee una noticia cuyo titular principal, en tipo de letra más grande, es: «Zapatero ofrece al Gobierno el apoyo de los socialistas para defender la libertad en el País Vasco» (Diario *La Verdad*, 15 de julio de 2002). Los dos primeros párrafos de la noticia son:

El secretario general del PSOE, José Luis Rodríguez Zapatero, ofreció hoy en el Congreso el apoyo de los socialistas para defender la libertad en el País Vasco, algo que a su juicio debiera ser la prioridad de las Administraciones y de todos los que se consideren demócratas.

«Todos los que se sienten demócratas tenían que tener como objetivo esencial poner toda la energía en la defensa de la vida, la libertad y la seguridad de los concejales del PP y del PSOE, y de todos los ciudadanos que sufren amenaza y chantaje», proclamó al inicio de su intervención en el Debate sobre el estado de la Nación. (Diario *La Verdad*, 15 de julio de 2002).

Un fragmento del discurso oral de Rodríguez Zapatero es, en su comunicación escrita en la noticia de *La Verdad*, reproducido literalmente, mientras que es resumida la mayor parte del mismo. En el segundo párrafo hay un marco comunicativo con la forma verbal «proclamó», del que depende lo expresado en estilo directo: «Todos los que [...] y chantaje».

2.3. Están enmarcados narrativamente los discursos creados como discursos ficticiales que son pronunciados en obras ficcionales. Se trata de discursos cuya pronunciación oral forma parte de la ficción, son pronunciados por personajes ficticios en situaciones retóricas también ficticias, como parte de una construcción ficcional. En el *Quijote* el discurso de la edad de oro y el discurso de las armas y las letras son pronunciados por el protagonista. En el capítulo XI de la primera parte de la novela de Cervantes, Don Quijote pronuncia el discurso de la edad dorada, que opone al presente, edad de hierro:

Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, [...] Que, aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra.

Toda esta arenga —que se pudiera muy bien escusar— dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. Sancho asimesmo callaba [...]. (Cervantes, *Don Quijote*: 113-115).

Don Quijote pronuncia este discurso antes sus oyentes, que son los cabreros y Sancho Panza, cuya reacción ante el discurso también aparece en la narración. El lector del *Quijote* lee este discurso y la representación de la situación retórica que hace Cervantes. La ficcionalidad del *Quijote* se extiende también por los discursos retóricos orales que son incluidos en la escritura de la novela.

El discurso de las armas y las letras, que es referido literalmente en los capítulos XXXVII y XXXVIII de la primera parte del *Quijote*, es pronunciado ante un auditorio cuyas reacciones ante el discurso son también objeto de atención en la narración (Cervantes, *Don Quijote*: 418-424). Como el discurso de la edad de oro, éste es un discurso ficcional cuyo acto de pronunciación forma parte de la ficción narrativa. La oralidad de estos discursos forma parte de la ficción, es una oralidad ficcional que es representada en la escritura de la obra literaria narrativa. Esta oralidad ficcional es parte de una enunciación ficcional que es incorporada al enunciado de la novela. Del mismo modo que la pronunciación de estos discursos es ficcional, también lo es su audición. Los oyentes son ficcionales y ficcional es el acto de recepción que realizan, como también lo son sus reacciones ante el discurso. El lector de la obra literaria de la que forman parte los discursos interpreta tanto los propios discursos como el acto de pronunciación y el acto de recepción de los mismos, dándose a propósito de éste una interesante situación metainterpretativa en la que el lector interpreta la interpretación que los oyentes llevan a cabo en el ámbito de la auralidad de su recepción.

Una de las formas de construir la ficción es la de combinar elementos reales y elementos ficcionales, es decir, elementos contruidos semánticamente de acuerdo con un modelo de mundo de lo verdadero y elementos que siguen un modelo de mundo de lo ficcional verosímil o de lo ficcional inverosímil (Albadalejo, 1982: 52 y ss.). Por la ley de máximos semánticos (Albadalejo, 1982: 54), estas combinaciones son globalmente ficcionales, produciéndose la atracción de lo real hacia lo ficcional. Esta unión de lo real y de lo ficcional que da como resultado una construcción literaria ficcional se produce cuando en una obra literaria ficcional son referidos discursos efectivamente pronunciados, discursos reales, que generalmente no son reproducidos en su integridad, sino parcialmente. Es lo que sucede en *España sin rey*, de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, donde par-

tes del discurso pronunciado por Emilio Castelar en favor de la libertad religiosa son reproducidas literalmente y donde las diferentes reacciones de los oyentes son representadas en la narración (Pérez Galdós, *España sin rey*: 282). La reproducción de fragmentos fundamentales de este discurso, como su famosa *peroratio*: «Grande es Dios en el Sinaí; el trueno le precede; el rayo le acompaña...» (Pérez Galdós, *España sin rey*: 282) intensifica, por la presencia de discurso históricamente existente, la sensación de realidad en la obra narrativa, pero se engloba en la ficcionalidad de ésta. El lector de *España sin rey* es lector de los fragmentos de discursos orales que aparecen insertos en situaciones comunicativas que en su conjunto son ficcionales por estar en ellas, junto a personajes históricos como Castelar y Manterola, personajes de ficción como don Wifredo de Romarate.

En *El amigo Manso* la oratoria tiene una amplia presencia (Caudet, 2001: 100 y ss.). En esta novela de Galdós escrita en primera persona, el protagonista, Máximo Manso, relata la pronunciación de discursos que forman parte de la ficción, como los oradores que los pronuncian, uno de los cuales es el propio narrador. Hay alguna representación literal de discurso oral, como es el caso de los fragmentos —siendo alguno de ellos el título mismo del capítulo XVIII— de un discurso de José María, hermano del protagonista, que están narrativamente enmarcados:

XVIII

«Verdaderamente, señores...»

Dijo mi hermano; y atascado en su exordio por la obstrucción mental que padeció en los momentos críticos, repitió al poco rato:

—Verdaderamente...

Pudo al fin formular un premioso discursejo, cuyas cláusulas iban saliendo a golpecitos, como el agua de una fuente, en cuyo caño se hubiese atragantado una piedra. Acerqueme un poco y oí frases sueltas, como:

—Yo no quiero salir de mis cuatro paredes... porque también se puede servir al país desde el rincón de una casa... Pero estos señores se empeñan... A la benevolencia de estos señores debo... En fin, esto es para mí un verdadero sacrificio; pero estoy verdaderamente dispuesto a defender los sagrados intereses... (Pérez Galdós, *El amigo Manso*: 245-246).

La presencia de fragmentos de discursos orales que son incluidos como discurso referido (Voloshinov, 1992: 182 y ss.) en la escritura constituye una contribución en la construcción literaria a la participación de los personajes en el discurso de la novela con sus propias voces (Bajtin, 1968; 1987: 83 y ss.; Baquero Goyanes, 1975: 49 y ss.; García Berrio, 1994: 226 y ss., 631).

Sin embargo, es normal en *El amigo Manso* que los discursos orales aparezcan representados por medio de una interesante técnica consistente en la narración con resumen y en algún momento paráfrasis de la comunicación del discurso que es pronunciado y con repre-

sentación de la situación retórica, en la que están incluidos el orador y los oyentes, a lo que se une una crítica retórica del discurso. Aparece incluso el miedo escénico del orador (Hernández Guerrero, 2002: 45 y ss.); antes de pronunciar un discurso, Manuel Peña, personaje de *El amigo Manso*, dialoga con su maestro, Máximo Manso:

—Maestro, dichoso usted que está tranquilo.

—Y tú, ¿tienes miedo?...

—¿Miedo?... Estoy como el reo en capilla. (Pérez Galdós, *El amigo Manso*: 290).

El discurso oral de Manuel Peña y la reacción del auditorio son representados así en la narración en primera persona que hace Máximo Manso:

Verdad es que pocas veces he visto mayor ni más brillante ejemplo de la elocuencia humana. Fascinado y sorprendido estaba el público. Un joven con su palabra arrebatadora, don semidivino en que concurrían la elegancia de los conceptos, la audacia de las imágenes y el encanto físico de la voz robusta y flexible, había cautivado y como prendido en una red de simpatía la heterogénea masa de personas diversas, y en una misma exclamación de gozo se confundían el necio y el sabio, la mujer y el hombre, los frívolos y los graves. Él despertaba, con la vibración celestial de las cuerdas de su noble espíritu, los sentimientos cardinales del alma humana, y no había un solo espectador que no respondiese a invocación tan admirable. (Pérez Galdós, *El amigo Manso*: 298-299)

El narrador-protagonista presta atención al auditorio heterogéneo y al efecto en éste del discurso de Peña. Pero su crítica retórica le lleva a plantearse la vacuidad de este discurso (Mora, 1998: 192), llegando a hacer incluso una reflexión sobre su propia función de analista o crítico retórico:

¿Y de qué hablaba? No lo sé fijamente. Hablaba de todo y de nada. No concretaba, y sus elocuentes digresiones eran como una escapatoria del espíritu y un paseo por regiones fantásticas. [...] Mi entusiasmo no embotaba en mí el don de análisis, y, temblando de gozo, hacía yo la disección del esqueleto lógico, vestido con la carne de tan opulentas galas... Pero ¿qué importaba esto si el principal objeto del orador era conmover, y esto lo conseguía plenamente hasta el último grado? [...]

Cuando concluyó, parecía que se desplomaba el teatro, y que todo su maderamen crujía y se desarmaba con la vibración de las palmadas. (Pérez Galdós, *El amigo Manso*: 299-300).

La doble función del narrador-protagonista como oyente del discurso y como analista o crítico del mismo es incorporada por Galdós en su planteamiento literario de la retórica y de la pronunciación de los discursos orales, pronunciación que él refiere narrativamente por escrito. El efecto que el discurso produce en Máximo Manso no le impide ejercer el análisis retórico, su crítica del discurso como construcción retórica emitida en una situación retórica.

El papel amplio e intenso de la oratoria en *El amigo Manso* se refleja en la atención que se presta a la instancia del oyente y a la del orador. El narrador-protagonista no sólo relata la comunicación del discurso del que es oyente, sino también la del discurso que él mismo pronuncia, en el que apenas hay concesiones a la búsqueda del efecto en el auditorio. Representa también la situación retórica y la recepción del discurso por los oyentes:

¿Qué diré de mi discurso? Copiarlo aquí sería impertinente. Una de las muchas revistas que tenemos y que se distinguen por su vano empeño de hacer suscripciones, lo publicó íntegro, y allí puede verlo el curioso. [...] En esta parte logré poner en mi discurso una nota de sentimiento que levantó lisonjeros murmullos. Pero lo demás fue severo, correcto, frío y exacto. [...] Todo allí era sólido; el orden lógico reinaba en las varias partes de mi obra, y no holgaban en ella frase ni vocablo. La precisión y la verdad la informaban, y las amplificaciones y golpes de efecto faltaban en absoluto. Hago estos elogios de mí mismo sin reparo alguno, porque me autoriza a ello la franqueza con que declaro que no había en mi oración ni chispa de brillantez oratoria. [...] y observaba que en muchos palcos las damas y caballeros charlaban olvidados de mí y haciendo tanto caso de lo que decía como de las nubes de antaño. En cambio vi un par de catedráticos en primera fila de butacas que me flechaban con el reflejo de sus gafas, y con movimientos de cabeza apoyaban mis apreciaciones...

[...] Baste por ahora decir que terminé, cosa que yo deseaba ardientemente, y parte del público también. Un aplauso mecánico, oficial, sin entusiasmo, pero con bastante simpatía y respeto, me despidió. (Pérez Galdós, *El amigo Manso*: 293-294).

El narrador opone a su discurso el de Manuel Peña, en el que, a diferencia del suyo, no importa el contenido del discurso sino la elocuente pronunciación y las brillantes palabras. Aparecen así en contraste dos formas de oratoria, que resultan caricaturizadas en *El amigo Manso* por la intensificación de sus rasgos característicos, principalmente en el caso de la que representa el discurso de Peña. La reacción del público al terminar el discurso de Manso contrasta con la que tiene en relación con el discurso de Peña. Ante dos discursos tan diferentes, son distintas las reacciones del auditorio.

El lector de *El amigo Manso*, que no tiene acceso al texto de los discursos, sino a unos breves trazos de resumen de los mismos, puede, gracias a la representación que hace Galdós de lo fundamental de estos dos discursos y de las situaciones retóricas correspondientes a la comunicación de cada uno de ellos, hacerse una idea adecuada de cómo son y de lo que significan y representan estos discursos.

2.4. La lectura de los discursos orales es consecuencia de la comunicación escrita de los mismos, la cual hace posible la actuación interpretativa de los lectores. En esta reflexión sobre la lectura de discursos inicialmente comunicados por un canal oral, no podemos dejar de tener en cuenta la función y las características de internet en la prolongación de la comunicación (Albaladejo, 2001b). Por su condición multimedial (Petöfi, Vitacolonna, a cura di, 1996; Fernández, 2002), internet permite la reproducción escrita de discursos orales, pero también la reproducción oral de los discursos y la reproducción visual de su pronunciación.

Discursos retóricos orales que son considerados fundamentales por quienes organizan la web de una cámara de representación política, de un partido político, de un periódico convencional que se publica también en internet, de un periódico exclusivamente digital o incluso de un grupo de investigación, son puestos a disposición de los lectores, pero también de los lectores-oyentes, por este medio.

2.5. La comunicación escrita de los discursos orales constituye una forma de prolongación de su comunicación, que no se restringe al canal inicialmente utilizado al comunicar oralmente el discurso, sino que se proyecta en el canal propio de la escritura (o, como en el caso de internet, en un canal multimedial, que incluye la escritura y mantiene, o puede mantener, la oralidad con todos los aspectos visuales de la pronunciación retórica). Esta proyección comunicativa, que es prolongación de la comunicación inicial, tiene una importante consecuencia en el ámbito de la recepción, como es la ampliación del conjunto de receptores, al añadirse a los oyentes los lectores (y los lectores-oyentes de internet a los que antes me he referido). Esta ampliación implica un aumento de la poliacroasis (Albadalejo, 1998; 2001c), que es la audición e interpretación múltiple del discurso retórico. Si el número de receptores de un discurso es mayor, aumentan las posibilidades de un mayor grado de poliacroasis, aunque muchos de los nuevos receptores del discurso ya sean lectores. La poliacroasis aparece en muchas de las representaciones literarias de discursos reales o ficticiales, como sucede en la recepción por los oyentes del discurso de Castelar sobre la libertad religiosa o del discurso de Máximo Manso. La poliacroasis se da, por tanto, en la situación retórica inicial de la comunicación oral del discurso y se transfiere a la nueva situación retórica que se crea con la representación, de distintas formas, del discurso ante los lectores.

3. Muchos de los discursos orales que son también comunicados por escrito son objeto de transducción (Dolezel, 1986: 28 y ss.; 1990: 167-175), es decir, son sometidos a una transformación el resultado de la cual es comunicado. Se produce transducción cuando un discurso es resumido o parafraseado, cuando de él se reproducen solamente algunos fragmentos literales o cuando unas partes son resumidas o parafraseadas y otras son expuestas literalmente. En lo que respecta a la cuestión que nos ocupa, el transductor interpreta como receptor el discurso oral, al cual él ha tenido acceso como oyente o como lector, y lo ofrece comunicativamente, transformado de una u otra manera, a los lectores. Los periodistas autores de la noticia antes citada de *La Verdad* de 15 de julio de 2002 han llevado a cabo una transducción del discurso oral de Rodríguez Zapatero en el Congreso de los Diputados, que es presentado por escrito, en parte resumido y en parte en cita literal. Pérez Galdós, al escribir *España sin rey*, realizó una transducción del discurso oral de Castelar, al que el narrador se refiere y del que reproduce literalmente algunos de los fragmentos más importantes.

La transducción, como recepción de un texto y producción de nuevo texto o parte de texto a partir del texto original, incluye también un mecanismo de focalización, por el que el transductor presta una mayor atención a determinadas partes del texto que resume o de las que toma pasajes literales, y presta una atención menor, e incluso no presta atención, a otras partes de dicho texto. Así, por esta *focalización transductiva*, el autor o autores de la noticia de *La Verdad* extraen y exponen determinadas ideas y transcriben determinados fragmentos

del discurso oral de Rodríguez Zapatero. También por esta focalización, Galdós selecciona del discurso oral de Castelar los pasajes que reproduce.

En el estudio de la relación del discurso oral con la escritura, así como en la reflexión sobre la transducción y sobre la ficcionalidad, ofrece gran interés la que podemos llamar *transducción ficcional*, que consiste en la representación resumida en la escritura de la novela de un discurso cuya pronunciación se sitúa en el ámbito de la ficción. Es el caso del discurso de Manuel Peña o el del discurso del propio narrador-protagonista de *El amigo Manso*. Ambos son discursos cuya pronunciación es ficcional, como lo es su propia oralidad; se trata de discursos que son pronunciados por personajes de ficción y que son objeto de una transducción que lleva a cabo en la propia ficción un personaje ficcional, como es el narrador-protagonista, Máximo Manso. Los discursos a partir de los cuales se hacen las respectivas operaciones de transducción no tienen una existencia real, son tan ficcionales como los oradores que los pronuncian y como los oyentes que los reciben y que reaccionan como tales ante ellos. La transducción ficcional tiene en la representación de estos discursos una realización que merece ser tenida en cuenta dentro de la comunicación en la ficción. Esta forma de transducción dentro de la ficción incluye una cuestión tan importante como la traducción dentro de la ficción, que tanto interés tiene en la literatura.

4. Puede hacerse un ensayo de tipología de los lectores del discurso oral, que se plantearía como sigue:

- 1) Por un lado estaría el lector del discurso oral efectivamente pronunciado, tipo en el que hay que distinguir:
 - 1.a) El lector del discurso oral pronunciado exclusivamente a través de los medios de comunicación oral o audiovisual y que es reproducido por los medios de comunicación escrita.
 - 1.b) El lector del discurso oral que es pronunciado ante un auditorio y es publicado también por escrito.
- 2) Por otro lado estaría el lector del discurso oral de ficción.

En cada uno de estos tipos hay que distinguir:

- I) El lector del discurso completo, del discurso oral reproducido íntegramente por escrito.
- II) El lector del discurso transformado, del discurso oral que es reproducido parcialmente por escrito o que es resumido para la comunicación escrita.

5. La representación escrita de los discursos orales de los distintos tipos tenidos en cuenta en este estudio es el fundamento de la actividad del receptor que interpreta tales discursos, el lector del discurso oral. Este lector, que tiene acceso interpretativo a un discurso oral por medio de la escritura en relación con la cual ejerce su función de lector, es consciente de que se encuentra ante una representación de un discurso oral, de una comunicación oral, de una situación retórica de carácter oral, e intenta llegar a ella, representársela

como tal construcción oral para su interpretación. La llegada del lector al discurso oral representado se produce en el conjunto de éste, con todos sus rasgos y componentes, con todo lo que de construcción lingüística tiene el discurso retórico y con todo lo que de oralidad y visualidad hay en él y en su comunicación. La función del lector del discurso oral es acceder interpretativamente a éste como construcción oral, pero también forma parte de su función ante el discurso oral que lee el detenerse en las características de su representación escrita y en las transformaciones que, tanto en sí mismo como por su inserción en una estructura comunicativa de escritura, el discurso oral experimenta para que pueda ser leído.

El lector del discurso oral forma parte de una cadena comunicativa en la que oralidad y escritura están dinámicamente conectadas y son activamente puestas al servicio de una comunicación que se hace más compleja por la incorporación del canal escrito sobre el canal oral, a la vez que se amplía al ser accesible el discurso a la interpretación de otros receptores en la escritura. Esta accesibilidad, que puede ser real pero también ficcional, se produce contando con las posibilidades que ofrece la escritura, pero sin renunciar a las peculiaridades de la oralidad, que, en la medida de lo posible, se reflejan en la propia representación escrita.

La atención al lector del discurso oral forma parte de una atención general a una comunicación integrada y compleja basada en la combinación de canales, soportes y códigos que, si bien ha alcanzado en la sociedad actual un grado nunca antes conocido, comenzó a existir cuando un discurso comunicado oralmente fue puesto por escrito para su mayor difusión y conocimiento o cuando el oyente de un discurso contó por escrito de qué trataba un discurso a alguien que no había podido oírlo.

Referencias bibliográficas

a) Teoría y crítica.

- Albadalejo, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albadalejo, T. (1999a), «Retórica y oralidad», *Oralia. Análisis del discurso oral*, 2 (1999): 7-25.
- Albadalejo, T. (1998), «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9 (1998): 155-167.
- Albadalejo, T. (2001a), «Sobre la textualidad de *res* y *verba*: las *artes praedicandi*», en: *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad de Granada: 637-648.
- Albadalejo, T. (2001b), «Retórica, tecnologías, receptores», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I, 1 (2001): 9-18.
- Albadalejo, T. (2001c), «La retórica en el umbral del siglo XXI: posibilidades, límites, propuestas», en H. Beristáin (comp.), *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: 329-354.

- Arenas Cruz, E. (1997), *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bajtin, M. (1968), *Dostoevskij. Poética e stilistica*, Turín, Einaudi.
- Bajtin, M. (1987), *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- Baquero Goyanes, M. (1975), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- Caudet, F. (2001), «Introducción» a B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Madrid, Cátedra: 9-140.
- Chico Rico, F. (1987), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Dolezel, L. (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50, n.s., I, 1 (1986): 5-48.
- Dolezel, L. (1990), *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Fernández, A. (2002), «Los nuevos lectores», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4 (2002): <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Ameliafernandez.htm>
- García Berrio, A. (1994), *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- Havelock, E. A. (1996), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- Heilmann, L. (1975), «Premesse storiche», en L. Heilmann, E. Rigotti (a cura di), *La linguística: aspetti e problemi*, Bolonia, Il Mulino: 13-34.
- Hernández Guerrero, J. A. (1998), «Hacia un planteamiento pragmático de los procedimientos retóricos», *Teoría/Crítica*, 5 (Retórica hoy) (1998): 403-425.
- Hernández Guerrero, J. A. (2002), «Las estrategias psicológicas de la Retórica», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, II, 2 (2002): 35-50.
- Jiménez Cano, J. M. (1983), «Presupuestos teóricos para una grafémica textual», en: *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1 (1983): 227-247.
- Kennedy, G. A. (1994), *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press.
- López Eire, A. (1996), *Esencia y objeto de la retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Eire, A. (2001), «Retórica y oralidad», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I, 1 (2001): 109-124.
- Martínez Arnaldos, M. (1990), *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Mora, J. L. (1998), «La novela galdosiana como interlocutora de la pedagogía institucionalista», en J. López Álvarez (ed.), *La Institución Libre de Enseñanza: su influencia en la cultura española*, Cádiz - Málaga, Universidad de Cádiz - Colectivo Cultural «Giner de los Ríos» - Diputación de Málaga: 177-196.

- Ong, W. J. (1996), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Petöfi, J. S., L. Vitacolonna (a cura di) (1996), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 3. La Testologia Semiotica e la comunicazione multimediale*, Macerata, Università di Macerata.
- Voloshinov, V. N. (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Madrid, Alianza.

b) Textos citados.

- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de M. de Riquer, Madrid, Cursa, 1977, 2ª ed.
- Cicerón, M. T., *Verrinas*, introducción, traducción y notas de R. Salinas, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. I, 1987.
- Diario *ABC*, Madrid, 11 de septiembre de 1976.
- Diario *La Verdad*, Murcia, 15 de julio de 2002.
- Livio, T., *Historia de Roma desde su fundación*, Libros XLI-XLV, traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, Gredos, 1994.
- Pérez Galdós, B., *España sin rey*, en B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, Madrid, Aguilar, 1971, Tomo IV.
- Pérez Galdós, B., *El amigo Manso*, edición, introducción y notas de F. Caudet, Madrid, Cátedra, 2001.

LA RECEPCIÓN DE LOS DISCURSOS ORATORIOS

José Antonio Hernández Guerrero

Universidad de Cádiz

Hablar en público no es sólo formular mensajes y emitirlos oralmente sino, sobre todo, transmitírselos a los oyentes y comunicarse con el auditorio. Por eso, los pensadores actuales sitúan la comunicación como la meta suprema de la palabra.

El objetivo del discurso oratorio -la persuasión- se alcanza plenamente, cuando se logra la comunicación, cuando se produce una conexión física, emocional y racional, cuando se logra un verdadero encuentro interpersonal, cuando se crea una corriente en la doble dirección, de ida y vuelta, cuando el orador escucha, atiende, entiende y comprende a los oyentes y cuando los oyentes escuchan atienden, entienden y comprenden al orador, cuando el orador se da a los oyentes y los oyentes aceptan al orador. Cuando el orador asume que los oyentes son distintos a él y, al mismo tiempo, iguales que él; cuando el orador -con su imagen, con sus expresiones, con sus tonos y con sus palabras- demuestra que los oyentes le merecen todos sus respetos.

El discurso oratorio es una acción intersubjetiva que está libre de la superioridad, de la supremacía y, sobre todo, de la dominación; es una acción, es una interacción, es una colaboración en la que intervienen de manera activa el sujeto que habla, el sujeto que escucha y la interesante, compleja y misteriosa comunicación intersubjetiva.

El planteamiento correcto de la comunicación oratoria no podemos focalizarlo en el discurso ni en la figura del orador como el sujeto monológico -como lo llama Habermas- que actúa intencionadamente, sino como una operación recíproca en la que los sujetos desde un principio están asociados entre sí en un mundo vital común, en un ámbito social elaborado históricamente e interpretado lingüísticamente: el que habla ha de reconocer explícitamente al destinatario del discurso como un interlocutor de un diálogo, que puede aceptar sus mensajes o contradecirlos, discutirlos o matizarlos, enriquecerlos o empobrecerlos.

Reconocer a los oyentes como distintos y, al mismo tiempo, como iguales al orador es el punto de partida normal y, al mismo tiempo, la meta y el criterio para la elaboración y para la pronunciación de los discursos¹.

Por eso, el orador antes de reclamar la atención a los oyentes, es él el que ha de atender a los destinatarios. Aunque, a primera vista, nos parezca que es una exageración, hemos

¹J. Habermas, 1985, 1987, *The Theory of Communicative Action*, Boston, Beacon Press, 2 vols.

de afirmar que los oyentes constituyen el factor más importante del proceso comunicativo oratorio. Ellos son los destinatarios del discurso y la razón determinante de su contenido y de su forma: son -si me permiten la comparación- los clientes y, por lo tanto, los reyes y los que mandan². Si queremos decir cosas interesantes, lo primero que hemos de hacer durante la preparación del discurso es estudiar a los oyentes para acomodar los razonamientos, las imágenes y, en general, el lenguaje, no sólo a su capacidad de comprensión, sino también a sus intereses y a sus expectativas.

Hemos de intentar ver el mundo con los ojos de ellos y dejarnos invadir por sus esperanzas y por sus temores, por sus ilusiones y por sus frustraciones. El orador debe simpatizar, sintonizar y sincronizar con los oyentes. Si vamos a hablar, por ejemplo, sobre el amor, sobre la amistad o sobre la libertad, deberemos exponer ideas diferentes y tendremos que emplear palabras, razonamientos e imágenes distintas si nos dirigimos a los jóvenes, a los adultos o a los ancianos, a los creyentes o a los agnósticos, a los artistas o a los científicos, a los hombres o a las mujeres.

Durante todo el proceso de preparación del discurso hemos de tener presentes a los oyentes, y usar sus coordenadas sociológicas como si se tratara de los márgenes y de las pautas del papel sobre el que anotamos las ideas que vamos a exponer y las palabras que vamos a emplear.

Sí, hemos de tener en cuenta el sexo, la edad, la cultura, el lugar de residencia y la profesión. Hemos de usar todos estos datos como criterios de selección de los contenidos y de los procedimientos del discurso y, sobre todo, como claves para identificar sus expectativas.

El sexo

Sin necesidad de caer en sexismo machista o feminista, el orador ha de tener en cuenta que la situación real de los hombres es diferente a la de las mujeres. Ha de advertir que los problemas, las dificultades, las limitaciones, las convenciones sociales, los prejuicios culturales y los hábitos de comportamiento determinan unos modos diferentes de pensar, de sentir y de actuar. De la misma manera que los hombres poseen una forma distinta de hablar que las mujeres, entienden la vida y las palabras también de modo diferente.

² “No hay nada nuevo bajo el sol. Y menos en el proceloso mundo de la economía. (¡A finales de siglo han descubierto que el cliente es el rey!) ¿Y quién si no es, en una sociedad de libre mercado, quien compra, quien consume los productos que están en venta? El cliente -un grado más que el mero consumidor- es quien, efectivamente, manda. Por ello, los nuevos *gurus del management* se apresuran a investigar sus comportamientos, sus secretos mejor guardados”. Enrique Jurado, “Negocios”, *El País*, Domingo, 30 de abril de 1995: 30.

La edad

Nuestra experiencia como oyentes adultos nos atestigua que muchos discursos pierden el interés y la credibilidad cuando recibimos la impresión de que, por el tono, por las expresiones o por los ejemplos, están dirigidos a niños o a jóvenes. Lo mismo ocurre cuando ellos advierten que el lenguaje o las cuestiones se plantean para adultos o para ancianos.

La cultura

Nos referimos a la doble acepción de este término: al nivel y al contenido de sus conocimientos, y al significado de sus esquemas mentales, de sus categorías de valores y de su concepción de la vida.

El lugar de nacimiento y de residencia

El orador no puede perder de vista que la geografía en la que nacieron o viven sus oyentes representa algo más que el escenario de sus actividades. La tierra, el mar y el cielo, igual que las calles y las plazas, están cargados de significados profundos, asociados a las experiencias vitales -positivas y negativas- más importantes.

La profesión

La profesión, como todos sabemos, influye, a veces de manera decisiva, en la manera de ver la vida y en la forma de enfocar los problemas. Los agricultores, por ejemplo, poseen una mentalidad, una actitud y un comportamiento propios, diferentes de los marineros, de los mecánicos, de los administrativos, de los carpinteros, de los profesores o de los médicos. El orador, si quiere interesar a cada uno de estos profesionales, deberá enfocar el discurso de manera adecuada.

En la enseñanza, por ejemplo, las explicaciones a los alumnos no podrán ser las mismas que las que se dirijan a los colegas. Hemos de tener claro que, por muy célebre que sea el profesor o por muy importante que sea la materia que explica, si el alumno no la entiende o no le interesa, la clase constituirá un fracaso más o menos rotundo. La elección, la presentación, la formulación y la organización del tema hemos de hacerlas a partir del alumno: de su nivel de conocimientos, de sus expectativas y prejuicios, de sus intereses y motivaciones. Hemos de tener especial cuidado con algunos términos sobre todo los que poseen valores connotativos, ideológicos o, en general, simbólicos que, como es sabido, poseen significados contradictorios para distintos oyentes. Pensemos, por ejemplo, en “santo”, “bueno”, “izquierda”, “derecha”...

Concluimos afirmando que componer un discurso al margen de estas consideraciones puede constituir una tarea inútil o contraproducente. Las personas no vivimos en estado de

naturaleza pura, sino en estructuras sociales y mentales que determinan, en un grado notable, nuestros pensamientos, nuestras actitudes y nuestros comportamientos³. Cuando preparamos un discurso, por lo tanto, hemos de tener en cuenta la mentalidad ya que nuestras palabras son interpretadas por las claves y por los esquemas de dicha mentalidad que son, como es sabido, los que orientan el pensamiento e, incluso, las valoraciones y las acciones.

La consideración de las anteriores circunstancias serán de suma utilidad para identificar los interrogantes, las demandas y las expectativas con las que los oyentes se disponen a escuchar el discurso. Éstas serán, en última instancia, las claves mediante las cuales se interpretarán, valorarán, se aceptarán o se rechazarán las palabras del orador. Para definir las operaciones que realizan los receptores de los discursos oratorios hemos recurrido, en primer lugar, al análisis de nuestras propias experiencias como oyentes y, en segundo lugar, a las agudas reflexiones de la Retórica y, particularmente, de Cicerón, de la *Retórica ad Herennium* y, sobre todo de Quintiliano.

Todos sabemos que escuchamos el discurso “en cuerpo y alma”

Como es sabido, no es lo mismo “oír” que “escuchar”. Oímos con el oído y escuchamos con todos los sentidos, con la memoria, con el entendimiento y con la voluntad; con la mente y con el corazón. Recordemos que, cuando escuchamos un discurso, observamos la figura del orador, sus expresiones, sus gestos, sus miradas y sus vestidos, y leemos los significados de todos estos datos; y esta lectura matiza o contradice lo que escuchamos con los oídos. Para pensar necesitamos ver, oír, oler, gustar, tocar y, además, amar; para amar necesitamos ver, oír, oler, gustar, tocar y, además, hablar; para hablar necesitamos ver, oír, oler, gustar, tocar y, además, escuchar.

Escuchar es abrirse de par en par, es poner en tensión todas las facultades y poner en funcionamiento todos los sentidos.

El hombre es uno y hay que hablarle al hombre entero.

Frecuentemente, cuando nos referimos a los comportamientos, a las actitudes e, incluso, a los deberes morales, los explicamos aclarando y justificando las convicciones racionales. Hablamos al cerebro y, cuando apelamos a las sensaciones o a las emociones, lo hacemos de una manera marginal. Distinguimos entre ideas, sentimientos, emociones, sensaciones; entre ética, estética, política, religión, etc... Esta dicotomía, tricotomía o politomía entre ideas, convicciones, creencias, sensaciones y sentimientos, teóricamente, está superada

³Las personas, dice Guitton, son el resultado de una comunidad que piensa y actúa en ellas. La comunidad despierta a la persona por medio del lenguaje: no sólo le propone sus palabras, sino también sus concepciones, sus esquemas y sus símbolos. De igual manera que no es posible pensar sin servirse de los signos usuales que nos imponen la comunicación, hay que aceptar también estos instrumentos conceptuales como son las creencias, las costumbres, los dogmas, las tradiciones y los diversos tipos de expresión” (*Jesús*, Madrid, Fax, 1965, 178 y ss.).

pero, en la práctica, sigue siendo utilizada. El orador ha de contemplar al hombre en su totalidad y debe tener en cuenta su dimensión sensitiva, afectiva, racional, social, ética, estética e ideológica.

Es más, podemos decir que hablar es una manera de interpretar, de vivir y de integrar todos los esos aspectos. La palabra condensa todas esas dimensiones humanas: el cuerpo y el espíritu, la razón y la sensibilidad. No podemos dividir al hombre y considerar por separado su inteligencia, su afectividad y su moral. En consecuencia, cuando hablamos en público, hemos de dirigirnos a los sentidos -vista, oído, olfato, gusto y tacto-; a la inteligencia, a la memoria, a la fantasía, a la razón.

Por eso concluimos que “hablar en público es una tarea comprometida”

Hablar en público –insistimos- es algo más que pronunciar un discurso en alta voz. En la oratoria se pone de manifiesto toda la personalidad del orador -sus actitudes, sus traumas personales, sus conocimientos y sus ignorancias.

El orador, con su discurso, con sus expresiones y con sus gestos, con su seguridad o con sus vacilaciones, descubre sus cualidades y sus defectos, y pone en juego múltiples mecanismos y diversas habilidades. El púlpito, la cátedra, el escenario, el micrófono, son focos, espejos y caleidoscopios; son plataformas que elevan la altura del cuerpo y son pantallas que aumentan el volumen de la voz; son instrumentos de expresión y de comunicación, y constituyen, al mismo tiempo, símbolos de poder.

Para comprender las peculiaridades de la recepción de los discursos oratorios, hemos de considerar, al menos, tres datos fundamentales:

El proceso de recepción de los discursos oratorios y el de los textos escritos sigue un orden inverso al orden de su elaboración y de su producción. Como es sabido, el orden que el orador sigue en la elaboración del discurso -el de las operaciones retóricas- está establecido en todas las Retóricas clásicas: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. Los oyentes perciben en primer lugar la *actio* y, en último lugar, interpretan y valoran el significado global del discurso oral.

De esta obviedad, reconocida de manera implícita por todos los tratados, no se suelen extraer, sin embargo, todas las consecuencias prácticas. Hemos de partir del supuesto de que los destinatarios, además de oyentes -o, más que oyentes-, son espectadores de un espectáculo y reciben los primeros mensajes por la vista: las imágenes visuales son las más persistentes, las más profundas y las más persuasivas.

Los receptores perciben e interpretan la escena, la imagen del orador, la situación, los movimientos, la expresión del rostro, la voz y, finalmente, los significados de las palabras.

Hagamos algunas consideraciones elementales sobre cada uno de estos elementos.

El escenario: el discurso oratorio participa de las condiciones del teatro y, por lo tanto, tiene lugar dividido en dos espacios separados y enfrentados. La tribuna corresponde al escenario teatral, es un lugar algo elevado con el fin de que los espectadores contemplen fácilmente al orador quien ha de evitar que esta distancia y desnivel físicos influyan, de manera consciente o inconsciente, en actitudes, gestos y tonos de suficiencia. Aunque su porte y sus palabras inspiren respeto a su autoridad profesional, la “pronunciación” del discurso ha de generar, sobre todo, un clima de confianza.

La sala: ha de poseer la capacidad adecuada y, en caso de duda, es preferible que sea algo insuficiente. La sala excesivamente amplia produce una sensación de cierta desolación en los asistentes y de cierto fracaso en el orador. Un discurso o una conferencia es, sobre todo, un acto social. La mayoría de los asistentes acude, para encontrarse y reunirse con los demás asistentes. Recuerden el dicho popular: “Este acto ha tenido un lleno”. Aunque algunos organizadores de estos actos descuiden estos aspectos por considerarlos secundarios, hemos de reconocer que las condiciones del salón, como, por ejemplo la temperatura agradable, la audición cómoda y la visibilidad, pueden favorecer o impedir una recepción de los discursos.

El orador: es un actor y un intérprete

Actúa en el doble sentido de esta palabra: representa un papel e interviene en la mente y en la vida de los oyentes: acciona y les hace reaccionar, aceptando o rechazando sus propuestas. Su discurso, como ocurre en el teatro, es doble y debe ser complementario: icónico y verbal.

El discurso icónico está constituido por la imagen, la mirada, las posturas, los movimientos, los gestos y las expresiones del rostro.

La imagen

Los oyentes contemplan al orador en la doble calidad de persona y de personaje: de individuo dotado de un nombre y apellidos, poseedor de un perfil psicológico; y de actor y de intérprete que encarna un papel profesional, social, político o religioso. La imagen -el aspecto externo- ha de reflejar el talante personal y los rasgos del personaje al que representa. La imagen ha de ser coherente con los mensajes del discurso oral, apropiada al acto que se celebra y respetuosa con el oyente.

La postura y los movimientos

La oratoria es, en cierta medida danza y, por lo tanto, ha de tener movimiento rítmico. No es lo mismo pronunciar un discurso de pie, sentado o en movimiento. Al oyente le impresiona de una manera especial la expresión del rostro del orador y, sobre todo, su mirada. Advierte si está tenso, crispado o asustado; si está de buen de mal humor; si cree y, sobre todo, si vive el contenido del discurso; si está explicando la sustancia que proporciona fun-

damento y da sentido a su vida o, simplemente; si está repitiendo una lección aprendida en un manual o leída en cualquier libro.

La recepción del discurso oral

Sigue -dicen los técnicos- un orden onomasiológico: los oyentes perciben, en primer lugar, los sonidos y, posteriormente, los significados.

La recepción de los sonidos

No insistiré en la obviedad de que la articulación de los sonidos, para que sea oída y correctamente interpretada ha de ser clara. Pero subrayaré que, además, deberá ser en lo posible agradable, variada, melódica y rítmica. Si hemos indicado que la oratoria es un ejercicio teatral, también tenemos que afirmar que los discursos participan de la naturaleza musical. Pero, hemos de advertir que el ritmo, la melodía y la armonía del discurso oral, no sólo poseen unos valores decorativos, no sólo pretenden hacerlo más agradable, sino que, también, poseen contenidos expresivos y, sobre todo, comunicativos.

La pronunciación del discurso -en el sentido fónico del término- descubre el talante, el perfil psicológico y, en cierta medida, la catadura moral del orador, y facilita o dificulta la aceptación de su persona y de sus mensajes orales. La armonía, el equilibrio, la serenidad, la paz, o, por el contrario, la discordancia, la inestabilidad o la inquietud de orador se trasluce por la manera de pronunciar las palabras. Pero es que, además, esa armonía, equilibrio, serenidad, paz o discordancia, inestabilidad e inquietud son contagiosas, y los oyentes se sienten más impresionado por la manera de pronunciar las palabras que por sus significados semánticos.

La recepción de los significados

Partimos de un supuesto en el que asentamos toda nuestra teoría: que el discurso oratorio es intención y es racionalidad pero, también, posee algo de intuición, de magia y, por lo tanto, de irracionalidad. Para comunicar -para funcionar como tal discurso oratorio, para lograr que vibre y viva- el orador necesita de un público, de unos oyentes que sientan, escuchen, vibren y vivan con los mensajes. Sí: en la elaboración y en la pronunciación del discurso hemos de partir de un supuesto: la escucha de un discurso es también un proceso racional e irracional.

Como ocurre con las experiencias más profundamente humanas -con el amor, con la felicidad, con la paz, con la alegría- suele resultar difícil de explicar por qué vibramos con la escucha de determinados discursos. Aunque es posible que las explicaciones traicionen las experiencias y desfiguren la realidad, en un seminario como éste, estamos obligados a

analizar y a discurrir sobre la reacción de los oyentes con el fin de orientar a los oradores y guiar a los críticos.

El estudioso de la Retórica, aun consciente del factor de seducción que integra todo discurso, está obligado a elaborar este tipo de análisis para comprender y para explicar los mecanismos que el orador pone en funcionamiento y los instrumentos que utiliza: ésta es la explicación de este Seminario y ésta es la tarea que todos ustedes tienen encomendada.

HABLAR EN PÚBLICO: CONSIDERACIONES SOBRE EL EMISOR, EL MIEDO Y LOS RECEPTORES

Antonio de Gracia Mainé
Universidad de Cádiz

En primer lugar diremos que hablar en público es una experiencia hermosa y al mismo tiempo terrible. Hermosa porque somos capaces de comunicarnos con muchas personas que están poniendo su atención en lo que nosotros les queremos hacer llegar, pero al mismo tiempo los hablantes que se colocan delante de un público sufren una sensación de horror que los sociólogos explican como uno de los factores que más nos atemorizan junto a la muerte, la enfermedad, la soledad y los perros. No hay estudios sobre los que no sienten miedo de hablar en público sea porque son unos inconscientes o personas de una ligereza tal que tienen poco que ver con la insoportable levedad del ser. Tengamos en cuenta que el miedo con la cólera, la repugnancia, la felicidad y la tristeza es una de las emociones más comunes. Vamos a referirnos al miedo que se nos puede acercar a las personas normales. No vamos a entrar en ese miedo persistente e irracional a una situación, un miedo fuera de toda proporción respecto de la verdadera amenaza. Es decir, el miedo que implica la fobia o el pánico.

El miedo puede apoderarse de nosotros, cuando hablamos en público, por diversos motivos. Así nuestra propia actitud por tener que hablar ante unos espectadores. Las actitudes de las primeras experiencias son casi siempre negativas y se producen en determinadas personas que llegan a creerse que cuando las desapruaban carecen de valor, por lo que procuran evitar la desaprobación de sus acciones huyendo de ellas. Son seres susceptibles, en exceso, a la crítica y no pueden soportar comentarios que conlleven reprobación hacia sus actos. Son personas obsesionadas por las valoraciones negativas que se les puedan hacer. Otras piensan que hay que hacerlo todo a la perfección, lo cual es casi imposible, y por eso temen hablar en público.

Pero asumiendo los errores de las primeras experiencias se puede vencer la responsabilidad que obliga a hablar en público lo cual nos llevará a mejorar nuestro autodomínio emocional y nuestras posibilidades profesionales. En no pocas ocasiones hay que exponer a los demás en lo que estamos trabajando. Y ofrecer resistencia a hablar en público nos puede llevar a perder oportunidades interesantes de mostrar nuestra actividad profesional.

Cuando hablamos en público se sufren una serie de manifestaciones en nuestra materia corpórea y en nuestro espíritu que no son desdeñables, pero también de las que casi nadie puede sustraerse: los colores nos salen a la cara, las manos se bañan en mares de sudores, el velo del paladar y la faringe se convierten en un desierto en el que nunca ha llovido, el estomago es un nido de víboras, nuestro corazón se revoluciona como un motor con turbo de geometría variable, la angustia que se padece antes de decir la primera palabra desata y ata los nervios: esas fibras que parten del cerebro para distribuirse por todo el cuerpo llenándolo de preocupación. Claro es que estas circunstancias y otras no se reúnen todas en un mismo orador, puesto que de ser así tendríamos más víctimas en los discursos que en las carreteras. Pero de hecho todo el que haya hablado en público y, de algún modo, no sea un cínico, sabrá a lo que nos estamos refiriendo.

En la mayoría de los seres normales, cuando tienen escasa experiencia de hablar en público, aparece voz temblorosa, equivocaciones, repeticiones constantes, risitas nerviosas, movimientos corporales diversos, miradas perdidas en el infinito o miradas puestas, sin recato, en el mejor amigo que haya en la sala. Algunos experimentados en estas cuestiones mantienen que ante una situación de miedo, de descontrol, hay que buscar una o dos caras conocidas y mantenerlas en la mente desde el principio. Pero no es raro descubrir que el que así empieza así acaba, dejando de lado al resto de los oyentes lo cual le va a procurar una mala predisposición de quien no se siente atendido.

También pueden influir de manera determinante en el miedo del orador otros muchos factores como las dimensiones del auditorio, la posición en que se habla, el rango científico de los presentes, las posibles preguntas que no espera, las reacciones que se ven en los asistentes.

Cuando intervenimos ante un auditorio, si nuestra autoestima no está afianzada, el miedo puede reflejarse en nuestra mente como agujas que se clavan, y oímos cosas en nuestro interior como “me voy a quedar en blanco”, “voy a hacer el ridículo”, “se van a reír de mí”. Para poder vencer estos aspectos negativos hay que tener el ego alto. Como dice el actor Antonio Resines “hasta los seres más abyectos tienen una alta consideración de sí mismos, por qué no la voy a tener yo que soy un tipo normal”. Así que me puedo preguntar cosas positivas como ¿no estoy ante un público comprensivo, maravilloso? ¿Acaso no domino el tema mejor que nadie? ¿Por qué les voy a caer mal si soy un tipo encantador?

Hay que huir de los aspectos negativos cuando nos situamos ante el público que nos va a escuchar. Es evidente que podemos cometer errores, pero no es menos cierto que con una correcta preparación previa sobre lo que vamos a hablar, los errores se podrán superar. Ensayar antes lo que vamos a exponer al público nos dará más posibilidades de salir airosos.

El miedo surge, las más de las veces, de nuestra propia inseguridad. Para muchos oradores la presión de las miradas de los que los están escuchando parece artillería de gran calibre presta a disparar sin conmiseración. Para salvar esa situación a muchos conferenciantes les gusta hablar, con los que van a ser sus oyentes, antes de empezar el discurso. Buscando lo que en psicología se entiende por simpatía y proximidad. Nuestra cercanía física con otras

personas es una condición previa importante para la simpatía futura, aunque, a veces, la proximidad no funciona.

Además, aunque creamos lo contrario, los que nos escuchan no están para, de alguna manera, martirizarnos. La mayoría de los asistentes no le dan demasiada importancia a los errores o a las posibles torpezas que estemos manteniendo. Cuando cometamos un error es mejor dejarlo estar. Si se pide perdón o se corrige, el error resalta más. Muchas veces el público, por diversos motivos, no se da cuenta de los errores. Puede ocurrir que por enmendar deterioremos el discurso todavía más.

Otro punto que hay que tener en consideración sobre los que nos oyen es que si se ríen a lo mejor es con nosotros y no de nosotros, aunque siempre puede haber algún ser malvado en la sala. Un oyente con un sentido crítico moderado y razonable es necesario. Pero algunos oyentes, al escuchar a los demás, están siempre atentos a los errores, a las faltas que comete el emisor, a los argumentos que se podrían contraponer, a las repeticiones fastidiosas...No obstante será más beneficioso para el receptor inteligente buscar lo que hay de positivo en lo escuchado, ya que si hay algo demostrado es que los mejores oradores surgen de los que más empatía muestran cuando escuchan.

Todos los que hablamos en público sabemos que una vez que hemos comenzado la disertación los nervios van desapareciendo. Poco a poco nos iremos sintiendo más a gusto. Por otra parte el interés que nosotros le vemos a lo que estamos diciendo genera, con la inestimable ayuda de la adrenalina que nos pone en tensión, la fuerza para continuar; el hígado secreta más glucosa para proporcionarnos energía; nuestras pupilas se dilatan para permitir que pase más luz. Todo lo cual viene en nuestra ayuda, puesto que cierta tensión nerviosa le es necesaria a cualquier persona que tiene que actuar ante una audiencia.

Si la intervención que vayamos a hacer está bien organizada nos llenará de confianza. Asimismo la preparación a fondo, seleccionando lo que consideremos más interesante del tema que vayamos a tratar, así como allegarnos a la mejor información, nos puede llevar a dominar los objetivos de la comunicación de tal manera que el miedo y el nerviosismo desaparecerán como por encanto. Lo cual no quiere decir que nos aprendamos de memoria lo que vamos a decir. Además de que eso no está al alcance de cualquiera, priva al orador de la espontaneidad y de la emotividad del discurso.

Para que la recepción del mensaje sea completa es muy importante que el público perciba la familiaridad del orador con el tema. Se tiene que dar cuenta que forma parte del que habla, de su trabajo, de su actividad profesional. Normalmente los que hablan en público tratan de ejercitar su competencia en su interacción con su medio. Existe un deseo más o menos oculto de mostrar competencia y eficacia. Se trata de llegar a unos logros: superarse, realizar tareas difíciles, alcanzar determinadas metas. Por eso no basta con conocer el tema sobre el que vamos a hablar, tenemos que mostrar a los que nos oyen que forma parte de nuestro interés, de nuestro trabajo, de nuestro entorno. De ahí que cuando hablemos tiene que quedar meridianamente clara la finalidad que pretendemos, precisando su interés y su grado de importancia.

Hablar en público es un género oral formal. Es un tipo de comunicación autogestionada, singular. Por tanto se trata de un discurso planificado y que, en casi todos los casos, se vale de un apoyo escrito para su preparación. Estamos en un discurso que requiere la capacidad de preparación y de autorregulación. Como manifiestan Cros y Vila (1999) los discursos orales formales acostumbran a poseer una mayor peso informativo que los discursos que no han sido preparados, puesto que tratan de temas singularizados con los que el orador pretende convencer o informar. Son discursos que requieren una gramática y un léxico caracterizado por la precisión y la especificidad que debe acercarse al oyente desde la naturalidad. Necesitamos apoyarnos en palabras sencillas, cortas, de mucho uso, para ir introduciendo los términos técnicos que sean indispensables al nivel de la exposición. Morles (1991) se refiere a que la claridad nos impone huir de palabras y oraciones de contenido ambiguo, puesto que es uno de los factores que más negativamente influyen en la comprensibilidad de los textos orales, y, por tanto, más desconciertan a los receptores dando lugar a predisponerlos contra el orador y lo que expresa. Y se lo harán saber mostrando desinterés, lo que puede activar el nerviosismo y el miedo del orador.

A continuación diremos que el hablante se siente disminuido, en ciertas ocasiones, delante de un público porque las palabras que hace llegar a sus receptores manipulan representaciones simbólicas que el público descifra de acuerdo con sus códigos lingüísticos. Nuestros conocimientos y prejuicios pueden chocar con los de los oyentes o podemos estar en la misma onda y alcanzar constantes acuerdos relativos que avanzan hacia un final esperado o no.

Las reglas de inferencia, los modelos mentales de unos y otros, ayudan a atascar, en no pocas ocasiones, la comprensión de lo que se oye. Cuando escuchamos al emisor, nuestras ideas preconcebidas pueden llevarnos a una disposición negativa. Y eso muy posiblemente lo barrunta el orador antes de iniciar su discurso.

Cuando hablamos estamos proponiendo, casi siempre, la determinación de un problema que, posiblemente, tiene solución en la interrelación de pensamientos, pero que para que interese el hablante debe proponerlo de una forma penetrante. En no pocas ocasiones el orador imaginativo inicia su disertación con una introducción del tema, con la colaboración de los oyentes incubando las ideas que van a confirmar o negar determinados aspectos de lo que se está tratando y, en un momento, sin saber muy bien cómo, puede llegar la iluminación de los que están escuchando que, por último, aceptan lo escuchado o lo rechazan.

Además, el público nos va a entender, casi siempre, aunque tengamos un lapsus o cometamos errores en la exposición. Eso es así, en cierta medida, gracias a los esquemas cognitivos que todos poseemos en mayor o menor grado. Si estamos viendo una película en el televisor de casa y nos llaman al teléfono, cuando volvemos a la película, pasados unos minutos, somos capaces, casi siempre, de retomar el guión e interpretar lo que ha podido pasar durante nuestra ausencia de acuerdo con las expectativas contextuales y los factores narrativos que poseemos. Así, también, las elipsis o fallos formales como “tenía problemas

cebrales” en vez de “tenía problemas cerebrales” los recomponen los oyentes - no sin cierta sorna - aprovechando lo que se ha llamado ley de proximidad.

Si al hablar en público pensamos que estamos en conversación con él sería bueno que tratáramos, en todo momento, de aplicar las conocidas máximas de relevancia, manera, cantidad y cualidad (Grice, 1975). Por lo que pondremos considerable atención en que lo que digamos tenga su interés, sea claro y preciso, no intente aportar excesiva información y, por último, cuidar lo que se dice no nos vaya a dejar en evidencia.

Si nos dirigimos a los que nos escuchan de una manera natural se suele caer bien a los oyentes. La naturalidad siempre es una aliada cuando nos situamos ante un público que nos va a oír. Delante de cualquier audiencia hay que mostrarse cortés. Según Leech (1983) podemos manejar una serie de máximas que nos ayudarán a conseguir una mejor comunicación. Cabría destacar entre ellas la máxima de tacto que se evidenciará cuando el orador trate de lograr que lo que dice beneficie, sobre todo, al público; la máxima de unanimidad procurará destacar las posibilidades de conformidad entre lo que se dice y lo que puede pensar la mayoría de los receptores; sin olvidar a la modestia con ayuda de la cual solicitaremos a los asistentes disculpas por los errores formales y de contenido que podamos cometer.

Con seguridad uno de los factores que más influyen en una buena disertación es nuestra capacidad de dominar una correcta respiración. Se aconseja que, antes de iniciar el discurso, se hagan respiraciones profundas durante unos segundos con el fin de reducir la angustia y el nerviosismo. En este punto no podemos dejar de referirnos a la buena utilización de las pausas en el decurso de cualquier exposición oral. No sólo nos atenderemos a las pausas que coinciden con la puntuación que se daría en un texto de procedencia escrita sino que debemos tener en cuenta las pausas fisiológicas que son distintas para cada uno de nosotros, ya que dependen de nuestra necesidad de tomar aire en tiempos que tienen que ver con nuestra capacidad pulmonar, nuestros problemas articulatorios con determinados sonidos, en fin, con la estructura de nuestros órganos fonadores.

Siempre se ha dicho que en una conversación normal, cuando estamos en posesión de la palabra, nos vemos impelidos a tomar aire, por término medio, después de haber emitido dieciséis sílabas, puesto que periodos fónicos más largos nos llevan a tener dificultades en la espiración, con lo cual estamos cercanos a posibles equivocaciones orales. Asimismo romper la disertación en fragmentos discursivos logrará que la comunicación se dé con más facilidad. Gallardo (1996) expone que las pausas suelen explicarse por tres causas generales: necesidad de respiración por parte del emisor, la facilidad de la comprensión por parte del receptor, y la planificación del discurso por parte del hablante.

Butterwort (1990) afirma que los hablantes somos capaces de controlar el proceso de producción oral de tal manera que podemos organizar nuestra respiración para que coincida con los momentos en los que procede hacer una pausa; de esa manera, el oyente, tendrá más tiempo para descodificar, podrá procesar mejor y, por tanto, comprender más acertadamente lo que oye.

Las pausas que hacemos entre oraciones le sirven al orador para tener tiempo de formular la siguiente oración y, por tanto, lograr el propio dominio de las emociones y tranquilizarse, pero, también, ayuda al receptor para que pueda hacer una segmentación sintáctica y significativa del mensaje que le llega. En la psicología actual se sabe que la mayor parte de la comprensión de lo que oímos lo rentabilizamos al término de las oraciones, por lo que las pausas, al final de las mismas, son muy útiles para el receptor. Realizamos las tareas cognitivas aprovechando las pausas que están en la frontera entre cláusulas. Las pausas estilísticas, basadas en el ritmo y en el acento, cuando son homogéneas, colaboran a la comprensión del texto oral porque muestran la seguridad del emisor. Ahora bien las pausas titubeantes, que se producen mayoritariamente en el lenguaje afectivo, y cuando se tiene miedo, dan lugar a que el receptor perciba en el orador ansiedad ante la situación en que se encuentra, y, por tanto, puede llegar a dudar de la significación de lo que escucha.

La voz es la herramienta básica del orador, pero poco podemos hacer para cambiarla debido a que es una peculiaridad personal que nos concede la herencia biológica. Sólo podemos tratar de evitar las características negativas que de por sí pueda tener para tratar de eliminar la ansiedad, el nerviosismo y el miedo al público.

Utilizar un volumen de voz alto le transmite viveza y seguridad a nuestra expresión y logra que los contenidos de la exposición sean mejor percibidos por los oyentes. Las posibilidades de expresión que ofrece el volumen de la voz, con el uso de todas las gamas posibles, desde el más alto al más sostenido, pueden combinarse con la velocidad y los distintos tonos y producir unos efectos magníficos.

La monotonía puede llegar a ser, en la mayoría de los casos, la peor enemiga de la voz. Una voz monótona hace que el espíritu viajero se aposente en los receptores, es decir, en gran parte del público que se va mentalmente de la sala y vuela camino de cualquier parte, que siempre les parecerá más interesante que aguantar a un emisor con un tono nada estimulante.

Hay que variar el tono de la voz durante la exposición oral. El tono debe ser el mejor amigo de los contenidos esenciales del discurso, ayudando con los subrayados fonéticos a alzar la atención de los oyentes en esos momentos fundamentales de toda exposición que se substancian en la introducción, en esos períodos claves en los que se pasa de un punto a otro, y en la conclusión que debe ser convincente y clara.

La pronunciación es un aspecto extraordinario para que la comprensión del mensaje se alcance por los receptores. En este punto sería bueno que cada uno se aplicara el cuento con respecto a la pronunciación del español que le sirve para hacerse entender. Algunas variedades de la expresión española son oscuras por su relajación. Se estrangulan las vocales, las consonantes o las sílabas en su conjunto, por lo que el sonido no se percibe con claridad. Por eso, aunque pasemos por una actuación cercana a lo teatral, trataremos de hablar de una forma más enfática, lo cual puede darnos un timbre de artificialidad, pero la comunicación se producirá más concertada. Sobre todo cuando tenemos receptores que no han trabado demasiado conocimiento con nuestro idiolecto.

La velocidad de nuestra habla es la parte de nuestra emisión que podemos revisar y ajustar mejor. ¿Cuál es la velocidad más apropiada? Los receptores nos lo hacen saber de inmediato. No es necesario que nos lo digan con palabras. Sus gestos de ansiedad, por seguirnos, los delatarán. Dependerá también, por supuesto, de la complicación del tema. De cualquier manera se sabe que, en condiciones normales, el receptor es capaz de descodificar a una velocidad superior al doble de la velocidad de emisión del receptor. Marslen-Wilson, W. y Tyler, L. (1980), en sus estudios sobre las estructuras temporales del lenguaje hablado, han comprobado que palabras que tardamos en emitir 400 mseg. pueden ser reconocidas en 275 mseg. Lo que quiere decir que discriminamos las palabras bastante antes de haber terminado de oírlas. Por lo que si la pausa es pertinente hacerla, si nos alargamos en exceso en su duración puede llegar a ser contraproducentes para la comprensión oral

Aunque hablamos con nuestros órganos vocales transmitimos y conversamos con todo nuestro cuerpo. Se ha escrito bastante sobre esa primera impresión que produce el orador. Parece ser que es muy importante esa inicial toma de contacto. Hay receptores que recrean desde el primer momento de la exposición, en el que les habla, un halo magnífico; pero hay otros que convierten al orador, sin saber muy bien las razones, en un ser insoportable. Nuestra imagen, nuestra forma de vestir, se asocia casi de inmediato a la imagen corporativa que se supone debemos mostrar. No será conveniente desentonar demasiado para tratar de evitar un primer rechazo de parte de los asistentes.

La postura del orador es muy importante para hacerse con el público. Estemos de pie o sentados no podemos mostrar indolencia. Hay que mantener una postura flexible y cómoda, aunque sin moverse demasiado.

Flusser (1994) nos viene a decir que el gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria. Lo cual nos introduce dentro de la arbitrariedad. No obstante, los gestos acompañan a la expresión de los hablantes casi siempre. Si me quemó un dedo apuro con rapidez la mano de la fuente de calor: existe una causa en el movimiento. El movimiento significa el dolor que se ha experimentado. Pero cuando no hay causa satisfactoria del movimiento entramos en la artificialidad y en el acuerdo, ya que los gestos son algo parecido a una necesidad expresiva que tiene el cuerpo. Muestran, de cierto modo, nuestra personalidad, lo que nos puede ayudar bastante en la comunicación. Cada uno de nosotros tiene una serie de gestos, que utiliza para subrayar lo que dice. Los movimientos de las manos, el cuerpo, la cabeza nos pueden servir para enumerar, señalar, confirmar, hacer dudar... Lo que ocurre es que una gesticulación exagerada produce distracción en los receptores. También, cuando se está ante el público, sería conveniente olvidarse de meter las manos en los bolsillos, cruzarse de brazos, coger una mano con la otra.

Del mismo modo saber mirar al público es fundamental. Se ha dicho que los ojos muestran el alma. Mirar a los ojos es una deferencia que se agradece por parte del receptor siempre que ese mirar no pase de dos o tres segundos, ya que si se insiste en mantener la mirada, se puede comenzar a molestar a quien tiene que soportar la influencia de la misma.

Siempre será bueno repartir la mirada entre todos los asistentes. Para hacerlo bien es necesario que los ojos salten de un lugar a otro, en la misma dirección en la que está la cabeza. Además, no podemos fijar nuestra mirada en dos o tres de los presentes, ya que eso puede ser muy negativo para la efectividad de nuestra comunicación.

Es de interés decir, igualmente, que es muy necesario dominar la situación que se nos presenta al hablar en público. Sería conveniente familiarizarse antes de empezar a hablar, con el espacio en el que vamos a desarrollar nuestra elocución, con la megafonía, con el tiempo que tenemos para nuestra exposición. Eso puede venir en nuestro auxilio para que podamos dominar nuestro miedo y, por tanto, lograr que nos sintamos más confiados del posible éxito de nuestra comunicación.

En definitiva podemos decir que cuando estamos en una situación en la que sentimos miedo nos colocamos ante la posibilidad de huir, pero también ante la posibilidad de pelear. La teoría del proceso oponente de Solomon: (1980) trata de explicar que cualquier estímulo que cause una respuesta emocional provocará otra que es opuesta, u oponente, a la inicial. Así si hablar en público produce miedo, también activará a su oponente, que en este caso será la liberación de ánimo que se produce en el emisor al terminar, sin mayores problemas, la alocución ante una audiencia. Cuando se repiten y, en cierto modo, se sufren este tipo de experiencias, las sensaciones de alivio mitigarán o vencerán al miedo. Y lograrán que la serenidad se convierta en una emoción fuerte, capaz de desbancar a la angustia que se puede producir cuando tenemos que hablar en público.

Bibliografía

- AGUADERO, F. (1997), *El arte de comunicar*. Madrid, *Ciencia 3*.
- BUTTERWORT (1980), "Aportaciones del estudio de las pausas en el habla", en Valle et al. (eds): *Lecturas de psicolingüística*, Vol I, Madrid, Alianza, (pp. 289-309).
- CROS, A Y VILÁ, M.(1999), "Los usos formales de la lengua oral y su enseñanza", en *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, nº 22, Barcelona, Graó., 49-63)
- DARLEY, J.; GLUCKSBERG, S.; KINCHLA, R. (1990), *Psicología*, Méjico, Prentice-Hall Hispanoamericana.
- FLUSSER, V. (1994), *Los gestos*, Barcelona, Herder.
- GALLARDO, B. (1996), *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia, Episteme.
- GRICE, H. (1975), "Logic and Conversation", en Cole, P. y Morgan. (eds), *Syntax and Semantics*. Nueva York, Academic Press, Traducción española: "Lógica y conversación", en *La búsqueda del significado*, (pp 44-58).
- L.M. Valdés, Madrid, Tecnos, 1991.
- LEECH, G. (1983), *Principles of pragmatics*. Londres, Longman.

- MARSLEN-WILSON, W. Y TYLER, L. (1980), "The temporal structure of spoken language understanding", en *Cognition*, 8, 1-71.
- MORLES, A. (1991), "La comprensibilidad de los textos escritos y la acción docentes", en A. Puente (ed.), *Comprensión de la lectura y acción docente*, Madrid, Pirámide, pp. 346-372.
- SOLOMON, R.L. (1980), "The opponent-process theory of acquired motivation: the costs of pleasure and the benefits of pain", *American Psychologist*, 35, 691-712.

EL COMPONENTE PRAGMÁTICO-COMUNICATIVO DEL DISCURSO RETÓRICO: LA *ACTIO*

Ulpiano Lada Ferreras
Universidad Autónoma de Madrid

La Retórica, en su doble vertiente de arte y ciencia, ofrece desde la Antigüedad clásica, siguiendo el punto de vista propuesto por el profesor Albaladejo, una completa sistematización del discurso persuasivo, tanto en el nivel de estructuración interna, de carácter textual como en el nivel de estructuración externa, de naturaleza semántico extensional y contextual-pragmática, lo que permite establecer una diferenciación metodológica entre el hecho retórico y el texto retórico. El hecho retórico engloba todo el proceso comunicativo, incluido el texto retórico (elemento central del hecho retórico), junto con el emisor, el destinatario, el referente del texto retórico y el contexto en el que se desenvuelve, todo ello dotado de un claro contenido contextual-pragmático; por su parte el texto retórico está constituido por la plasmación lingüística que lleva a cabo el emisor del discurso, de naturaleza inequívocamente textual (Albaladejo Mayordomo, 1989: 43-44 y 63).

Las operaciones retóricas (*partes artis*) pueden ser relacionadas con la distinción establecida entre el hecho retórico y el texto retórico; así la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* conforman el texto retórico y por ello reciben el nombre de operaciones constituyentes de discurso, mientras que la *memoria* y la *actio* pertenecen al nivel contextual-pragmático del hecho retórico y se integran, en principio, dentro de las operaciones no constituyentes de discurso, junto con una sexta operación retórica, la *intellectio*. Por tanto, *memoria*, *actio* e *intellectio*, operaciones no constituyentes de discurso, están situadas en el espacio pragmático del hecho retórico, mientras que las operaciones constituyentes de discurso, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, se integran en el hecho retórico a través del texto y de su referente (Albaladejo Mayordomo, 1989: 57-64).

La operación retórica considerada no constituyente de discurso, la *actio* o *pronuntiatio* (en griego *hipócrisis*), consiste en la actualización del texto retórico frente a un público, activando y culminando el proceso comunicativo entre el emisor y el receptor, el orador y su público. Esta operación supone, fundamentalmente, el empleo por parte del orador de la voz y el gesto, lo que es puesto de relieve respectivamente por los términos *pronuntiatio* y *actio*.

El sistema retórico que se ha ido conformando a lo largo de la historia (*Rhetorica recepta*) ha sufrido importantes modificaciones, concediendo distinta importancia a sus componentes en función de las épocas. La *actio* aparece en las retóricas clásicas y su importancia es reconocida por Aristóteles, Demóstenes, Teofrasto, el autor de la *Retórica a Herenio*, Cicerón, Quintiliano, Fortunaciano, Sulpicio Víctor o Marciano, si bien en muchas ocasiones los mismos teóricos reconocen la falta de una adecuada sistematización de la materia. A

lo largo de la Edad Media parece decaer su importancia frente a otras operaciones, aunque no deja de ser estudiada ni dentro de las *artes praedicandi*, como demuestran las obras de Tomás de Salisbury o Tomás Waleys, ni dentro de las *artes poeticae*, como es el caso de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf (Albaladejo Mayordomo, 1989: 170). Durante el Renacimiento y Barroco la *actio* tiene un desarrollo importante dentro de la oratoria sagrada hasta el punto que el profesor García Berrio relaciona este tipo de oratoria con las representaciones teatrales del momento (García Berrio, 1980: 132-133)¹. En las retóricas de los siglos XVIII y XIX apenas aparece tratada esta operación.

Por lo que respecta a la crítica actual, es unánime la consideración de la necesidad de un tratamiento teórico adecuado que partiendo de un riguroso estudio histórico, del que se carece, permita sistematizar esta operación retórica dentro del proceso comunicativo-pragmático. Así, el profesor Pozuelo Yvancos señala, a propósito de la revitalización de la Retórica por medio de la Retórica General, que:

muy relacionado con la necesaria extensión de la *Pragmática* en esa Retórica General, se encuentra la recuperación urgente de las dos partes más desatendidas por todos lo neoretóricos sin excepción: la *Memoria* y la *Actio* (Pozuelo Yvancos, 1988: 201).

García Berrio, por su parte, pone de relieve la necesidad de: “llegar a explicar la *actio* como decisiva posibilidad de orientación pragmática” (García Berrio, 1989: 146). De la misma forma, Albaladejo Mayordomo incide en el olvido que ha sufrido el estudio de la *actio*, junto con el de la *memoria*:

la atención de los estudiosos retóricos se ha dirigido principalmente a las operaciones por medio de las cuales es construido el discurso, por ser estas operaciones fundamentales, ya que de ellas depende la obtención del texto con el que se produce la comunicación retórica. Las dos operaciones restantes [*memoria* y *actio*] han sido menos atendidas porque han sido consideradas complementarias de las anteriores y continuación lógica del proceso retórico una vez que el texto retórico ha sido construido (Albaladejo Mayordomo, 1989: 58)².

¹ A modo de ejemplificación reproducimos la siguiente cita de José Alcázar en su *Ortografía castellana* de finales del siglo XVII: “Arias fue gran representante. Tenía la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva. Dijera lo que dijera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano la musa. Concurrían a oírle excelentísimos predicadores para aprender la perfección de la pronunciación y la dicción” (Alcázar, 1972: 335).

² El profesor Albaladejo incide en esta misma idea al señalar que: “no se ha prestado, sin embargo, la misma atención a cada una de estas operaciones: mientras que las tres primeras, que forman la serie de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, han sido durante extensos períodos objeto de cuidadoso estudio, la *memoria* y la *actio* o *pronuntiatio* han ocupado con frecuencia un puesto secundario con respecto a aquéllas” (Albaladejo Mayordomo, 1989: 57); “como la *memoria*, la *actio* no recibió en la Retórica clásica una atención comparable a la que los tratadistas prestaron al bloque fundamental de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*; el ser una operación que había de ser activada al igual que la *memoria*, después de que el texto retórico estuviera construido, la situaba en una posición final de necesidad obvia o sobreentendida”, (Albaladejo Mayordomo, 1989: 169-170).

Esta falta de atención de que ha sido objeto la *actio* no supone una menor importancia de esta operación, pues como señala el profesor Hernández Guerrero:

todos los elementos del discurso oratorio —verbales, paraverbales y no verbales— son pertinentes, son significativos, poseen una función extralingüística y persiguen una finalidad práctica (Hernández Guerrero, 1998: 403-404).

La metodología que seguimos en el desarrollo de esta investigación es la establecida por la semiótica, puesto que pensamos que la semiótica propone un acercamiento a nuestro objeto de estudio que da cuenta de la totalidad del proceso comunicativo (emisión, mensaje, recepción) en todos sus niveles (sintáctico, semántico, pragmático) y puede, por tanto, abordar el estudio retórico en sus vertientes formal, signifiicante y de uso. La metodología específica que emplearemos en la investigación será la semiología en su nivel pragmático³, definida por Charles Morris como: “la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes” (Morris, 1985: 67) y posteriormente como: “parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos” (Morris, 1946: 241). Los signos tienen una indudable dimensión social, son usados por unos sujetos en un proceso semiótico, dentro de un contexto determinado, por ello estos aspectos no pueden ser obviados a la hora de estudiar los signos. La pragmática se ocupa de las circunstancias en que se produce el proceso de expresión, comunicación e interpretación de los signos en un tiempo, un espacio y una cultura determinada, trascendiendo, de esta forma, el propio texto, al contrario de la sintaxis y en menor grado la semántica, que son aspectos fundamentalmente immanentes al texto. El cambio significativo que introducen las investigaciones pragmáticas reside en el desplazamiento de la atención de los aspectos sistemáticos que estructuran un *corpus*, previamente delimitado para su acomodación al método de estudio, hacia las distintas variantes de uso presentes en los procesos concretos de comunicación, como sostiene la profesora Carmen Bobes al señalar que:

la pragmática ha aclarado definitivamente que el objeto propio de la semiótica no es el signo, sino el signo en situación, es decir, no el producto objetivado en una forma, sino todo el proceso de producción que lo crea y en el que se integra para adquirir sentido (Bobes Naves, 1989: 102).

La metodología semiótico-pragmática, que estamos describiendo, se concretará siguiendo el aspecto comunicativo del texto (*katharsis*), según el modelo lingüístico esta-

³ La fundamentación teórica de los aspectos semióticos en general y pragmáticos en particular se encuentra más ampliamente desarrollada en: Lada Ferreras, 2003: 1-63.

blecido por Karl Bühler⁴ (Bühler, 1985) y desarrollado posteriormente por Roman Jakobson⁵ (Jakobson, 1974: 125-163). Asimismo, a la hora de caracterizar y delimitar la *actio*, tendremos muy en cuenta la teorización actual sobre el proceso comunicativo descrito por la semiótica dramática, por cuanto que la comunicación retórica tiene un evidente componente espectacular, que puede ser estudiado siguiendo los principios metodológicos utilizados para los estudios dramáticos.

El discurso retórico puede individualizarse frente a otros discursos tanto en lo relativo a sus rasgos formales como por la naturaleza de proceso semiótico-comunicativo, específicamente pragmático-comunicativo. La especificidad de la *actio* hace que el discurso retórico comparta, en distinta medida, rasgos propios la narración (el discurso), junto con otras propias del teatro (la representación, es decir, su actualización). Si el objeto de la Semiología del Teatro lo constituye el Texto Dramático⁶ y el objeto de la Semiología de la Narrativa Oral Literaria lo Constituye el Texto Oral Literario Narrativo⁷, proponemos que el objeto de la Semiología de la Retórica lo constituya, por tanto, el Texto Retórico, en su doble vertiente de Texto Narrativo y de Texto Espectacular. Tanto uno como otro, indisolublemente unidos, están destinados a la representación; en ésta existen diferentes procedimientos de creación de sentido que pueden darse en simultaneidad, gracias a la utilización de signos verbales y no verbales en el proceso de comunicación. La actualización del discurso retórico, al igual que el teatro, se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad, la vista y el oído, ya que el narrador cuenta como instrumentos, con la voz y el cuerpo.

Un aspecto muy importante que no debe ser postergado es la importancia que adquiere la presencia del público por cuanto que condiciona y caracteriza este tipo de comunicación. La *actio* exige una comunicación inmediata, *in praesentia*, y además bidireccional. El público, actante englobante- en un extremo del proceso comunicativo se convierte en un ele-

⁴ "Bühler estableció el esquema de la comunicación verbal con tres elementos, el *emisor*, el *receptor* y el *referente*, de donde derivó tres funciones del lenguaje, la función *expresiva* vinculada al *emisor*, la función *apelativa* vinculada al receptor y la función *referencial* vinculada al referente [...] Bühler destacó, además, la polifuncionalidad jerárquica de estas funciones, por cuanto que en un hecho lingüístico normalmente están presentes todas las funciones pero ordenadas jerárquicamente, resultando así que siempre se destaca una de ellas" (Lada Ferreras, 2003: 50-51).

⁵ "Jakobson, por su parte, desarrolla el esquema comunicativo que había sido establecido por Bühler añadiendo tres elementos más. El modelo jakobsoniano se compone de *hablante (emisor)*, *oyente (receptor)*, *mensaje*, *contexto (referente)*, *contacto (canal)*, y *código*, que se corresponden con las funciones *emotiva*, *conativa*, *poética*, *referencial*, *fática* y *metalingüística* [...] Jakobson afirma, al igual que Bühler, la existencia simultánea de diversas funciones en un mensaje lingüístico, siempre ordenadas jerárquicamente. Para Jakobson la función poética se caracteriza por estar centrada en el mensaje como fin propio y se manifiesta en la estructura del texto poético" (Lada Ferreras, 2003: 51-52).

⁶ "El objeto de la semiología dramática es el Texto Dramático en sus dos aspectos de Texto Literario, tal como ya lo hemos definido, y Texto Espectacular, que conducen respectivamente a la lectura (ambos) y a la representación (ambos). La teatralidad está virtualmente en el texto espectacular y está realizada en la representación; el sentido literario está en el texto como virtualidad (la significación como conjunto de todos los sentidos que se den en las diferentes lecturas) y se ofrece en una lectura en la representación" (Bobes Naves, 1987: 111-112).

⁷ "El objeto de la semiología de la literatura oral estaría constituido por el Texto Oral. Al igual que en el Texto Dramático, el Texto Oral tiene una doble vertiente, el Texto Literario y el Texto Espectacular, aunque con distintas características. El Texto Literario está constituido por el discurso narrativo, mientras que el Texto Espectacular está formado por las didascalías implicadas en el discurso y por el paralenguaje, los índices, gestos, movimientos, etc., realizados en una representación" (Lada Ferreras, 2003: 125).

mento decisivo que contribuye, junto con el emisor, a dar unidad de sentido al mensaje. El concepto de *poliacroasis* (audición plural), propuesto por el profesor Albaladejo, resulta de suma utilidad en el desarrollo de esta investigación, ya que frente a la concepción tradicional de uniformidad del público receptor, pone de manifiesto la diversidad existente en un auditorio⁸. Esta diversidad supone la realización de múltiples actos de audición/interpretación, que necesariamente condicionan la elaboración del mensaje por parte del emisor, estableciéndose una relación interactiva, debido al efecto *feedback*, es decir, a la circularidad del proceso de comunicación (del receptor hacia el emisor, una vez culminado el proceso lineal emisor-receptor). Por otra parte, el proceso de *transducción* (transmisión de textos con transformación), propuesto por Lubomír Doležel⁹, presente en la comunicación retórica, incide de manera clara en el aumento del grado de *poliacroasis*.

Una vez convenientemente caracterizada y delimitada podremos indagar con mayor precisión en las relaciones que mantiene la *actio* con las operaciones constituyentes de discurso¹⁰.

Bibliografía citada

- Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica* (1989), Madrid, Síntesis.
 - “Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana”, en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (2000), *Retórica, Política e Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, III vols., Salamanca, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, vol. III, 11-21.
- Alcázar, José, *Ortografía castellana* (1690), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 328-340.

⁸ El término y el concepto de *poliacroasis* son propuestos por el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo: “El discurso retórico está dirigido a unos receptores que se caracterizan por lo que denomino *poliacroasis* (*polyakróasis*), es decir, por su audición plural, por ser un auditorio plural, un conjunto de oyentes diversos que realizan múltiples actos de audición/interpretación del discurso, tantos actos como sujetos de los mismos, es decir, oyentes hay” (Albaladejo Mayordomo, 2000: 15).

⁹ “La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y transferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras. En estos distintos “canales” de transducción, se producen transformaciones textuales que abarcan desde *citas* literales hasta *textos metateóricos* substancialmente diferentes” (Doležel, 1997: 231-232); también puede consultarse: Doležel, 1986: 5-48.

¹⁰ Este aspecto ya ha sido destacado por el profesor Albaladejo Mayordomo al señalar que por lo general las operaciones no constituyentes de discurso (*memoria* y *actio*) “tienen una relación de sucesividad entre sí y con el bloque formado por *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, ya que se realizan cuando estas tres han concluido, con la consiguiente producción de discurso. Existen, sin embargo, casos concretos en que la *actio* es realizada a la vez que el conjunto de las tres operaciones constituyentes de discurso” (Albaladejo Mayordomo, 2000: 62).

- Bobes Naves, M^a del Carmen, *La semiología* (1989), Madrid, Síntesis.
— *Semiología de la obra dramática* (1997), Madrid, Arco-Libros.
- Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje* (1934), Madrid, Alianza, 1985.
- Doležel, Lubomír, “Semiotics of Literary Communication”, *Strumenti Critici*, 1 (1986), 548.
— *Historia breve de la poética* (1990), Madrid, Síntesis, 1997.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la Teoría literaria moderna, II. Teoría poética del Siglo de Oro* (1980), Murcia, Universidad de Murcia.
— *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético* (1989), Madrid, Cátedra.
- Hernández Guerrero, José Antonio, “Hacia un planteamiento pragmático de los recursos teóricos”, *Teoría/Crítica. Retórica hoy*, 5 (1998), 403-425.
- Jakobson, Roman, “La lingüística y la poética” (1960), en *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, 125-173.
- Lada Ferreras, Ulpiano, *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático* (2003), Kassel, Reichenberger/Universidad de Oviedo.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos* (1938), Barcelona, Paidós, 1985.
— *Signos, lenguaje y conducta* (1946), Buenos Aires, Losada, 1962.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Del formalismo a la Neoretórica* (1988), Madrid, Taurus.

CONTRIBUCIÓN DE LAS OPERACIONES NO CONSTITUYENTES DE DISCURSO PARA EL EQUILIBRIO Y LA ACTUALIDAD DE LA RETÓRICA

Iván Martín Cerezo
Universidad Autónoma de Madrid

A lo largo de la historia podemos ver que los tratados retóricos no siempre conceden el mismo tratamiento a las operaciones constituyentes de discurso –*inventio*, *dispositio* y *elocutio*– que a las no constituyentes –*intellectio*, *memoria* y *actio*¹. La causa está en que los tratados retóricos daban mayor importancia a la composición del texto retórico y centraban su atención en el hallazgo de las ideas que iban a soportar la construcción del discurso, su distribución en el mismo y su textualización. Todos los textos retóricos tienen una finalidad persuasiva y se construyen para ser pronunciados ante un auditorio e influir positivamente en el mismo. Es evidente que las Retóricas se han ocupado principalmente de la construcción del texto retórico, y no es menos cierto que el estudio que hacen del análisis del hecho comunicativo, de la memorización del discurso para poder recitarlo ante el auditorio y de la pronunciación del mismo y del lenguaje no verbal utilizado en el momento de la recitación quedan desplazados en beneficio de la construcción textual. Prueba de ello es que la extensión dedicada a las operaciones no constituyentes de discurso es notablemente inferior que la dedicada a las que constituyen el mismo. Es verdad que sin texto no puede haber emisión, pero también, y a la inversa, sin una buena puesta en escena tampoco hay efecto persuasivo en el auditorio². En palabras del profesor Tomás Albaladejo:

¹ Tomás Albaladejo explica de la siguiente manera esta distinción: "...aunque todas las *partes artis* están implicadas en la actividad retórica, sólo la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* son operaciones constituyentes de discurso, puesto que solamente de la actividad correspondiente a las mismas resulta un texto retórico, construido en sus diferentes niveles. Por su parte, la *memoria* y la *actio* son operaciones que consisten en actividades que se realizan sobre el discurso a partir de la elaboración del mismo", en: T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 58.

² Nos parece muy interesante el siguiente comentario de David Pujante: "La eferencia del texto (la *pronuntiatio*) es principalmente emotiva (voz y gestos). Ese acto valida todo lo anterior, envuelve la complejidad estructural del texto -donde lo emotivo era buscado racionalmente: encontrándole lugar propio, los núcleos de desarrollo emocional- en la manifestación actuativa o representativo-accional, toda ella emoción expresiva. Sin esa fuerza emocional-expresiva no se consigue que el texto funcione. El texto marca en su estructura las pautas, los lugares de la emoción; pero es como una partitura sin instrumentos que la toquen: no es música. No cumple su misión. La voz y los gestos del orador son los instrumentos que dan vida a un texto. Una mala partitura, por muy buenos intérpretes que tenga, será siempre mala, aunque el virtuosismo la valorice. Una buena partitura se potenciará con una maravillosa actuación de los instrumentos. Nada son los instrumentos sin partitura. Nada son la voz y los gestos sin texto. Pero nada es la partitura sin unos intérpretes que ofrezcan lo que ella muestra tan sólo como ensueño ante los ojos. La música es en el momento de la interpretación. El discurso es en el momento de la *pronuntiatio*", en: *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, 2ª edición corregida y aumentada, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 289.

La concepción de la Retórica como sistema, a la cual corresponde una actualización integradora de sus aportaciones históricas, no puede prescindir de la orgánica globalidad que forma la serie de las cinco operaciones enumeradas. Quiere esto decir que de ninguna de ellas se puede prescindir para una explicación adecuada y exhaustiva del texto retórico y del hecho retórico, del mismo modo que todas ellas son necesarias para la producción integral y para la comunicación del discurso, esto es, para la construcción de éste plenamente inserta en la estructura pragmática del hecho retórico. No se ha prestado, sin embargo, la misma atención a cada una de estas operaciones; mientras que las tres primeras, que forman la serie de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, han sido durante extensos períodos objeto de cuidadoso estudio, la *memoria* y la *actio* o *pronuntiatio* han ocupado con frecuencia un puesto secundario con respecto a aquéllas. Incluso la mencionada serie se ha visto en un determinado momento reducida a la *elocutio* por la exclusión de las operaciones de *inventio* y *dispositio* del interés de la teorización retórica³.

Aristóteles, en su *Retórica*, hace referencia a la importancia de la representación, en el libro III, cuando dice:

Así, pues, de conformidad con la naturaleza del asunto, al principio investigamos lo que es naturalmente primero, a saber, las materias mismas a partir de las cuales se obtiene la convicción; pero, en segundo lugar, debemos investigar el modo como estas materias predisponen los ánimos mediante la expresión; y, en tercer lugar –cosa que es potencialmente importantísima y de la que, sin embargo, no nos hemos ocupado todavía–, aquello que concierne a la representación⁴.

Y para el estagirita la representación estriba en la voz⁵ y se propone analizar el tono, la armonía y el ritmo. Sin embargo, esta importancia que le da no queda reflejada en un estudio de la representación oratoria (*hypókrisis*), ya que para Aristóteles ésta no es susceptible de arte y es un don natural del orador: “Sin embargo, sobre esta materia todavía no hay un arte establecido, puesto que también lo concerniente a la expresión se desarrolló tardíamente; aparte de que, bien mirado, parece ser éste un asunto fútil”⁶ y más adelante dice “pero el caso es que esta representación oratoria tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral y que, por otra parte, de ella se han ocupado un poco algunos autores, como, por ejemplo, Trasímaco en sus *Conmiseraciones*. Además, la representación teatral es un don de la naturaleza y bastante poco susceptible de arte, mientras que, en lo que concierne a la expresión, queda dentro del arte”⁷. Como vemos, pues, Aristóteles prácticamente no hace referencia alguna a la *memoria* y la *actio* o *pronuntiatio*. Y no dice nada sobre la sexta operación retórica, no constituyente de discurso, que es la *intellectio*⁸, que no apare-

³ T. Albaladejo, *Retórica*, op. cit., p.57.

⁴ Aristóteles, *Retórica*, ed. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1999, p. 480.

⁵ *Ibidem*, p. 481.

⁶ *Ibidem*, p. 482.

⁷ *Ibidem*, p. 483.

⁸ Esta operación ha sido estudiada en profundidad por Francisco Chico Rico, “La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica”, en: *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 1989, pp. 47-55.

cerá estudiada hasta Sulpicio Víctor en sus *Institutiones oratoriae* y de la cual dice en relación con el resto de las operaciones que "...hay que decir cuáles son los oficios del orador. Son efectivamente, según se enseña, tres: intelección, invención, disposición. Y en efecto primero debemos comprender la causa propuesta, de qué modo es la causa, después inventar"⁹ y después señala que "en primer lugar hay que entender si hay tesis o hipótesis, esto es, controversia, habrá que entender si es consistente, después de qué especie es, a continuación de qué modo es, luego de qué estado y por último de qué figura"¹⁰.

La operación retórica de *memoria* viene siendo estudiada ya desde las retóricas clásicas en tratados como la *Rhetorica ad Herennium* en el que es llamada "tesoro de las cosas inventadas" y "guardián de todas las partes de la retórica"¹¹. En *De inventione*, Cicerón solamente hace una definición de la misma: "memoria est firma animi rerum ac verborum perceptio"¹² y en *De oratore* no dice prácticamente nada de esta operación, habla un poco sobre la memoria natural y la memoria artificial haciendo más hincapié en esta última, pero poco más¹³. Quintiliano en su *Institutio oratoria* dedica únicamente el capítulo II del Libro XI a la *memoria* y no dice apenas nada de esta operación y, al igual que Cicerón, hace la distinción entre los dos tipos de memoria mostrando la oposición entre *ingenium (natura)* y *ars (exercitatio y studium)* y concluye diciendo que la única regla que existe es el ejercicio y el trabajo: "*Si quis tamen unam maximamque a me artem memoriae quaerat, exercitatio est et labor*"¹⁴. En todos los *Rhetores latini minores* también se mantiene, aunque entre ellos cobran más importancia los tratados de Fortunaciano (*Artis rhetoricae libri III*), Julio Víctor (*Ars rhetorica*) y Martiani Capellae (*Liber de arte rhetorica*)¹⁵. Y se mantiene en las artes medievales. Sin embargo, en la Edad Media el estudio de esta operación decae, algo que también ocurre en el Renacimiento. Aunque en esta época, como más tarde diremos, la operación de *memoria* adquiere mayor importancia en las retóricas eclesiásticas. Un ejemplo lo podemos encontrar en la *Retórica Cristiana* de Fray Diego Valadés que, aunque su aportación no es novedosa si tenemos en cuenta las citadas anteriormente recopilando lo que en

⁹ La cita completa sería: "*Nunc quoniam ostendisse plene videtur, quid sit rhetorica et in quibus rebus eius opera versetur, dicendum est, quae officia sunt oratoris. Sunt autem, ut traditum est, tria: intellectio, inventio, dispositio. Etenim causa proposita primum intellegere debemus, cuius modi causa sit, deinde invenire, quae apta sunt causae, tum inventa recte et cum ratione disponere.*" Sulpicio Víctor, *Institutiones oratoriae*, 4, en: C. Halm (ed.), *Rhetores Latini minores*, Leipzig, Teubner, 1863, (reimpr., Frankfurt, Minerva, 1964).

¹⁰ "*Intellegendum primo loco est, thesis sit an hypothesis. Cum hypothesin esse intellexerimus, id est controversiam, intellegendum erit an consistat, tum ex qua specie sit, deinde ex quo modo, deinde cuius status, postremo cuius figurae.*" Sulpicio Víctor, *Institutiones oratoriae*, ed. cit., 4.

¹¹ "*Nunc ad thesaurum inventorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam, transeamus.*" *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, edición bilingüe latin-inglés de Harry Caplan, Londres-Cambridge, Mass., Heinemann y Harvard University Press, 1964, III, 16, 28.

¹² Marco Tulio Cicerón, *De inventione*, edición bilingüe latin-inglés de H. M. Hubbell, Londres-Cambridge, Mass., Heinemann y Harvard University Press, 1960, I,VII,9.

¹³ Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, edición bilingüe latin-inglés de E. W. Sutton, Londres-Cambridge, Mass., Heinemann y Harvard University Press, 1959, II, LXXXV, 350-2 y II, LXXXVI, 360.

¹⁴ Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, edición bilingüe latin-inglés de H. E. Butler, Londres-Cambridge, Mass., Heineman y Harvard University Press, 1968, XI,II,40.

¹⁵ En este sentido seguimos el criterio propuesto por H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols., §§ 1083 y 1091.

ellas se dice, incluye la novedad de aplicar esta operación a las Sagradas Escrituras¹⁶. Hemos dicho antes que la *memoria* se estudiaba ya desde las Retóricas clásicas, pero incluso en estos tratados podemos ver que la atención que recibe con respecto a las operaciones constituyentes de discurso es mucho menor. Una de las razones que encontramos para explicar el paulatino abandono de esta operación por parte de los teóricos es que la operación de *memoria* la asociaban a la *actio*, de esta forma podemos ver en la *Institutio oratoria* de Quintiliano, por poner un ejemplo, cómo esta operación sirve para la correcta pronunciación del discurso, ya que serviría para evitar las posibles vacilaciones o silencios del orador causados por el olvido¹⁷.

Al igual que ocurre con la operación retórica de *memoria*, la *actio* no recibió en la Retórica clásica el mismo tratamiento que las operaciones constituyentes de discurso, a pesar del interés que muestran algunos autores como Cicerón, que la considera la operación más importante de todas al decir: “Sed haec ipsa omnia perinde sunt tu aguntur. Actio, imquam, in dicendo una dominatur; sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructus summus saepe superare”¹⁸; la *Rhetorica ad Herennium*, Quintiliano y los *Rhetores latini minores*. En este sentido, Quintiliano puede suponer una excepción por la extensa información que da sobre el lenguaje no verbal, ya que para él los gestos se tienen que adaptar a la pronunciación, cobrando así una importancia fundamental en el éxito del discurso: “Cum sit autem omnis actio, tu dixi, in duas divisa partes, vocem gestumque, quórum alter oculos, altera aures movet, per cuos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accommodatur”¹⁹ y al atribuir a la claridad del discurso un aspecto fundamental, que consiste en que el discurso esté debidamente puntuado para que el orador comience y acabe en el lugar apropiado, es decir, adaptar la puntuación a la pronunciación del discurso: “Secundum est, tu sit oratio distincta, id est, qui dicit, et incipiat ubi oportet et desinat”²⁰ (XI.III.35). Otro caso parecido de desatención ocurre en la Edad Media, tanto en las *artes praedicandi* como en las *artes poeticae*, aunque las primeras prestan más atención a esta operación²¹. En el Renacimiento encontramos el caso de Juan Luis Vives, que no considera la *actio* o *pronuntiatio* como parte de la Retórica y es durante esta época cuando la parte oral del discurso se desplaza hacia los sermones. Es quizá por esta razón por lo que la *actio* o *pronuntiatio* cobra capital importancia en los siglos XVI y XVII en la Retórica sagrada. Aquí encontramos, por ejemplo, la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada, en donde esta operación aparece largamente tratada y con aplicaciones prácticas, ya que propone ejemplos de recitaciones de distintas partes de las Sagradas Escrituras; otro ejemplo lo podemos encontrar en *Instrucción de predicadores* de Francisco Terrones del Caño y en la *Retórica Cristiana* de Fray Diego Valadés. Sin embargo, sigue habiendo un trato preferente por las operaciones constituyentes de discurso tanto en estas

¹⁶ Véase Juan Carlos Gómez Alonso, “La Memoria en la *Rhetorica Cristiana* de Fray Diego Valadés”, *Diacrítica*, 12, 1997, pp. 79-92.

¹⁷ Véase Tomás Albaladejo, *Retórica*, op. cit., pp. 161-3.

¹⁸ Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, op. cit., III,LVI,213.

¹⁹ Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, op. cit., XI,III,14.

²⁰ *Ibidem*, XI,III,35.

²¹ Véase T. Albaladejo, *Retórica*, op. cit., p. 170.

retóricas como en las de los siglos siguientes, y a pesar de la importante *Retórica* de Mayans en el siglo XVIII.

Por este motivo, se produce una hipertrofia en el tratamiento que los distintos tratados hacen de las operaciones retóricas, de modo que hasta mediados del siglo XX la atención que reciben las operaciones no constituyentes de discurso en los tratados retóricos es mínimo o, cuanto menos, muy inferior a la que reciben las operaciones constituyentes de discurso. Diremos que esto supone un desequilibrio entre las diferentes partes de la Retórica. Es cierto también que a partir de esos años, impulsados desde campos como la Psicología, la Psiquiatría, la Sociología, la Antropología, etc., la moderna ciencia del discurso persuasivo desarrolla notablemente todas aquellas cuestiones que tienen que ver principalmente con la comunicación no verbal, pero también con la memoria y con el análisis del proceso comunicativo (características de los receptores, de los medios de comunicación, de las condiciones materiales de lugar donde se producirá la comunicación). De este modo, el siglo XX ve cómo las operaciones no constituyentes de discurso se ponen al nivel de desarrollo de las constituyentes, e incluso y a pesar de trabajos como los de Lausberg²² o Perelman²³, por encima. (No olvidemos que muchos trabajos que se publicaron en el siglo pasado bajo el título de “Cómo hablar en público”, “Curso de técnicas de comunicación”, etc. son de Retórica, son de cómo construir y pronunciar discursos persuasivos, aunque no sean ni tan literarios, tan filosóficos ni tan dialécticos como los tratados clásicos)²⁴.

La Retórica evoluciona con los tiempos (así debe ser si no quiere quedarse enquistada). Así que en el final del siglo XX la Retórica se hipertrofia por el lado de las operaciones no constituyentes de discurso, particularmente por la *actio*. Esto es tan cierto, a pesar de los libros citados anteriormente y otros no menos importantes como los de Albaladejo²⁵ y Mortara Garavelli²⁶, como que esta hipertrofia en realidad viene a equilibrar las partes de la Retórica y a actualizar y dar vigencia a esta arte.

Por otra parte, es importante señalar la influencia que ejercen la *memoria* y la *actio* sobre las operaciones constituyentes de discurso, tanto en la elaboración del texto, como en el texto ya producido²⁷. En la elaboración del texto que va a ser recitado, en la mayoría de los casos, se tendrá constancia de su memorización y su posterior pronunciación. Ya desde la *inventio* se tiene en cuenta la *memoria* en la elección de los temas, subtemas, etc., esto es, de las *res*, ya que la elección de los mismos proporcionará mayor facilidad o complejidad

²² Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, op. cit.

²³ Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L., *Tratado de la argumentación. La nueva Retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

²⁴ Como por ejemplo: Simón Hergueta Garnica, *Todo lo que usted quiso saber sobre aprender a hablar en público*, Madrid, La Palma, 1996; Arturo Merayo, *Curso práctico de técnicas de comunicación oral*, Madrid, Tecnos, 1998; Dale Carnegie, *Cómo hablar bien en público e influir en los hombres de negocios*, Barcelona, Edhasa, 2001; M^a Victoria Reyzábal, *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*, Madrid, La Muralla, 2002.

²⁵ Albaladejo, T., *Retórica*, op. cit.

²⁶ Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

²⁷ Sobre la doble influencia que ejercen las operaciones de *memoria* y *actio* véase Juan Carlos Gómez Alonso, “Influencia de *memoria* y *actio* en la construcción del discurso retórico”, *The canadian journal of rhetorical studies*, Carleton University Centre for Rhetorical Studies, vol. No. 8, september 1997, pp. 129-139.

para su posterior memorización. A su vez, *inventio* y *memoria* tienen en común la necesidad de un elemento externo a su base natural, *ingenium* y memoria natural respectivamente, para darlas coherencia. Esto es, nos referimos al *ars* y a la memoria artificial, compuesta por *loci* e *imagines*. De la misma manera, la *dispositio* se relaciona con la *memoria*, ya que en esta operación constituyente de discurso los elementos encontrados por medio de la *inventio* se ordenarán de tal forma para que la memorización sea lo más lógica y fácil posible, de modo que no haya incoherencias en el discurso que compliquen su posterior memorización y que, a su vez, estropearían su efectividad. Y en la *elocutio* la elección de los distintos elementos fonofonológicos, morfológicos, sintácticos o semánticos también pueden ayudar a la memorización del discurso.

La *actio* también influirá de manera decisiva en la construcción del texto retórico, debido a que las cinco operaciones retóricas están al servicio de la persuasión. Se relaciona con la *inventio* en un doble sentido, ya que las ideas halladas se tienen que adecuar al orador que las va a recitar y, por otro lado, el auditorio condicionará la elección de los temas. De una manera parecida actúa la *actio* sobre la *dispositio* al colocar los ejemplos, figuras, etc. en los lugares apropiados para que en el auditorio no se produzca el hastío y, además, también se tendrá en cuenta al orador que realizará la pronunciación a la hora de llevar a cabo una distribución adecuada a sus propias características como orador concreto. En la *elocutio* se producirá la misma influencia, ya que por una parte el auditorio determinará la verbalización de los distintos elementos del texto en función del deleite y la admiración que puedan causar en el mismo. Por otra parte, también se tendrán en cuenta las construcciones, palabras, fonemas, que se adecuen al orador, ya que puede haber palabras o sonidos que tengan una complicación especial para determinados oradores.

Como hemos dicho anteriormente, las operaciones de *memoria* y *actio* pueden influir sobre un texto ya escrito. Esta influencia se produce justo en el momento de la memorización y de la pronunciación, ya que lo que hacen estas operaciones es reactivar las operaciones constituyentes de discurso para producir otro discurso sobre la base del que había ya escrito. La reformulación por parte de la *memoria* puede ser de ideas (*inventio*) o de *verba* (*elocutio*), pero también se puede modificar la distribución de los contenidos (*dispositio*). Y lo mismo sucedería con la *actio*, ya que, por ejemplo, el contexto en donde tenga lugar la pronunciación del discurso puede influir en la reformulación del mismo, ya sea modificándolo en ese momento, improvisando, saltando puntos que en ese momento se consideren intrascendentes o añadiendo otros que resulten pertinentes para ese auditorio determinado.

Nosotros, desde la perspectiva más académica de la Retórica, no debemos despreciar los actuales estudios, que sin duda deberíamos incluir dentro de la *intellectio*, de la *memoria* y muy especialmente, sobre todo lo que tiene que ver con el lenguaje no verbal, de la *actio* o *proratiatio*. Es más, creemos que una misión importante es conjugarlos en la manera que acabamos de decir, pues de la misma manera que las operaciones no constituyentes de discurso están encaminadas a fortalecer el propio texto, ese texto será tanto más eficaz cuanto mejor y más atención haya sentido en estas operaciones.

Si la retórica quiere pervivir, y lo hará, debe seguir siendo una disciplina general que integre todas las aportaciones que tienen que ver con la construcción y la comunicación.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN RETÓRICA DEL DISCURSO PERSUASIVO EMPRESARIAL

David Pujante Sánchez
Universidad de Valladolid

1) Retórica y estructura del discurso persuasivo

Resulta innecesario decirle al público lector de este texto que los aspectos retóricos de cualquier acto de comunicación discursiva no consisten en el conjunto de las 'florituras' que se puedan dar en el nivel elocutivo. Pero la experiencia diaria me dice que no está de más insistir en ello siempre que se presenta la ocasión, porque los prejuicios sociales y las concepciones superficiales o estereotipadas con respecto a la retórica siguen estando a la orden del día, incluido el ámbito académico.

Atendiendo a la tradición incluso más filosófica de la interpretación retórica, es decir la que viene de Aristóteles y llega hasta los comentarios de Roland Barthes y Paul Ricoeur, la retórica (más allá del florido juego verbal que lleva como inevitable sambenito) en realidad es la disciplina que nos describe los sistemas de composición de los mensajes comunicativos¹; consiste en el arte de extraer de cada tema su composición². Esto vale igualmente para los tradicionales géneros de causa y para los actuales mensajes persuasivos que se construyen en el ámbito de la empresa moderna, que es el marco en el que se mueve esta reflexión.

Si bien toda composición de un mensaje con intención persuasiva incluye aspectos que no son retóricos, ya sean gramaticales o lógicos, en realidad todos ellos se utilizan con vistas a una última y primordial finalidad que es la construcción de una estructura textual-pragmática que consiga convencer/persuadir³ a sus receptores sobre la certeza o la verosimilitud de la perspectiva con que se aborda el asunto del mensaje.

La estructuración del discurso, para la que resulta básica la segunda operación retórica (es decir, la operación dispositiva), se configurará en virtud de la aplicación de un necesario conjunto de estrategias que consigan el convencimiento o la persuasión de los oyentes/lectores respecto al contenido intencional de dicho mensaje. Ese conjunto de estrategias persuasivas serán de dos tipos:

¹ Cf. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, París, Seuil, 1975.

² Cf. Roland Barthes, "L'Ancienne Rhétorique", *Communications*, 16 (1970).

³ No es este el lugar apropiado para discutir sobre la posible distinción entre 'persuadir' y 'convencer', una distinción que tiene mucho que ver con el desprestigio retórico que propiciaron los filósofos clásicos.

1) el de las estrategias que conduzcan a un sólido y coherente modo de exponer el asunto que se aborda;

2) el de las estrategias que ayuden a convencer/persuadir a los oyentes/lectores de que ese modo de considerar el asunto del mensaje es el único o el más verosímil de los modos posibles de hacerlo, y que, por lo tanto, ninguna de las otras maneras de afrontarlo es mejor que la expuesta.

Hay, pues, una organización de los materiales en el discurso que proporciona un diseño interpretativo, cuya finalidad es mostrar al receptor la mejor perspectiva o el mejor planteamiento posible respecto a la causa en cuestión; y al mecanismo organizador de tal diseño interpretativo lo podemos llamar *disposición interpretativa*. Paralelamente, y de forma integrada, se da una estructuración discursiva cuya finalidad es mostrar a los receptores que las cosas son así como las presenta el intérprete y no pueden ser de otra manera; a cuyo mecanismo organizativo podemos llamarlo *disposición estratégico-persuasiva*. Ambos mecanismos dispositivos, la disposición interpretativa y la disposición estratégico-persuasiva, se tienen que dar en cualquiera de los tipos de presentación discursiva con fines persuasivos.

Podemos asegurar que todos estos rasgos generales de construcción del discurso retórico clásico aparecen en los discursos persuasivos de la empresa moderna y hemos de tenerlos en cuenta a la hora de realizar un análisis de su estructura; por lo que nos parece muy útil, rentable, y nada descabellada, la consideración, desde una perspectiva retórica, del análisis del discurso empresarial. Si algunos de los tópicos del discurso retórico clásico han quedado obsoletos para su aplicación al discurso persuasivo de las sociedades modernas, las reflexiones básicas sobre la construcción de dichos discursos siguen siendo de plena actualidad; y la disciplina retórica, por tanto, un útil instrumental teórico para el actual tratamiento del discurso persuasivo⁴ en general y el empresarial en particular. Afirmada la necesidad de la relación entre retórica y discurso persuasivo empresarial, demos un paso adelante.

2) Caracterización retórica general del mensaje persuasivo en la empresa

Atendiendo a la tradición retórica de los géneros discursivos (proveniente de Aristóteles), el mensaje persuasivo empresarial, sea del tipo que sea y se dé en la circunstancia que se dé, podemos considerarlo similar al discurso deliberativo o suasorio. Recordemos que Aristóteles define el género deliberativo como aquél en el que se toman decisiones futuras (*Rhet.*, 1358b2-4)⁵ (en su caso, políticas; en este caso, relacionadas con una empresa: dar una imagen de la empresa, ofrecer un puesto en ella, comprar un producto de esa empresa, relacionarse de cualquier manera positiva con dicha empresa); el receptor es considerado árbitro, es decir, persona que toma decisiones al respecto; y como dice

⁴ Cf. Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 7.

⁵ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, traducción de Antonio Tovar, 1971, p. 18.

también el *Auctor ad Herennium*, se da el género deliberativo en los temas que comprenden persuasión y disuasión (*Rhet. ad Heren.*, I, 2)⁶.

Ciertamente todos los discursos que intervengan en la configuración de la imagen de la empresa de cara al mundo exterior o al de sus propios empleados, así como todos los discursos que se den en el proceso de selección de personal para dicha empresa, y posteriormente los discursos que se constituyan en los convenios entre tal empresa y los sindicatos, todos ellos serán de una manera o de otra discursos de carácter deliberativo. Igualmente de carácter suasorio serán los discursos destinados a la venta de productos de la empresa.

Al discurso deliberativo le corresponde principalmente el estado⁷ de cualificación, aunque también los otros dos. Efectivamente en la selección de empleados de una empresa o en la venta de un producto de la empresa, así como en la imposición social de una empresa frente a otra en el mercado libre (pensemos en telefónica y sus distintas competidoras actuales, Ono y demás), todos los discursos implicados en tales procesos son principalmente de cualificación. Cómo es un futuro fichaje, cómo es un determinado producto, cuántas ventajas tiene una oferta frente a cualquier otra. Y sobre todo y principalmente cómo es una empresa: la imagen que ofrece a la sociedad, a sus empleados y a sus clientes.

A la hora de persuadir, y dentro del género deliberativo, Quintiliano (en la misma línea marcada por Aristóteles y por Cicerón) considera tres puntos a tener en cuenta: el objeto de deliberación, las personas que deliberan sobre él y la persona del que aconseja (*Inst. or.*, III.8.15)⁸. Sigue siendo en la actualidad una consideración válida a la hora de un mensaje empresarial. Básico es el objeto de la deliberación, pero el modo de presentar el objeto estará en relación con las personas que decidirán sobre dicho objeto (pensemos lo que han cambiado los anuncios sobre electrodomésticos en las últimas décadas, según ha cambiado la figura del ama de casa), e igualmente importante es la autoridad científica, moral o simplemente de fuerza social (cantante, presentador de televisión, persona de moda) del que aconseja.

Un elemento importante en los discursos de este género son los ejemplos. La prosopopeya (*Inst. or.*, III.8.49).

3) Retórica y discurso empresarial. Breve tipologización retórica del mensaje empresarial. El mensaje en su contexto

Lo dicho hasta el momento se fundamenta en la certeza, ya manifiesta pero en la que insistimos, de que los discursos de la persuasión que se construyen en el ámbito empresarial moderno tienen en la retórica clásica un apoyo analítico inestimable; pues nos reafirmamos en definir a la retórica como disciplina de la arquitectura del discurso, tal y como dijimos al

⁶ [Cicerón], *Rhetorica ad Herennium/Retórica a Herenio*, Barcelona, Bosch, 1991, p. 64.

⁷ Cf. J. W. Basore, "Quintilian on the status of the later comic stage", *Trans & Proceedings of the American Philological Association*, XL, pp. 21-22 (1909); A. C. Braet, "Variationen zur Statuslehre von Hermagoras bei Cicero", *Rhetorica*, VII, 3, verano, pp. 239-259 (1989).

⁸ Quintilien, *Institution Oratoire*, II-III, tomo 2, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 200-201.

comienzo de esta exposición: es el arte de extraer de cada tema su composición o la disciplina que describe los sistemas de composición de cada mensaje.

¿Qué discursos con características retóricas se dan en la empresa moderna? En la mecánica empresarial moderna se da toda una larga serie de discursos persuasivos con características retóricas al modo del discurso de la democracia política antigua. El alcance de la empresa moderna, la cantidad de personas con que puede contar, las implicaciones internacionales que puede llegar a tener, hacen de dicha empresa un grupo político-económico que, aun con un régimen jerárquico inatacable, tiene un principio común de interés por la buena marcha de la empresa que la emparenta con los intereses democráticos antiguos. En esta especie de ágora agresiva, neocapitalista, pero que consigue poner de acuerdo a todos sus miembros ejecutivos en el común interés por la buena salud de la sociedad que componen, se dan muchos discursos con utilidad para el funcionamiento del mecanismo empresarial y por tanto recuperan el viejo valor político de los discursos de las democracias ateniense y romana. De los tipos de posibles discursos con poder retórico en el nuevo ámbito de la empresa moderna, hagamos dos bloques fundamentales atendiendo a la relación entre estructura y contexto, y destacando de este último, del contexto, dos ámbitos fundamentales, el ámbito interno y el ámbito externo de la empresa. Dichos dos bloques serán:

1) La serie de discursos de carácter interno, fruto (1.a) bien de las distintas opciones técnicas que los empleados cualificados de una empresa proponen a la cúpula empresarial (discusiones técnico-empresariales); o bien (1.b) de las distintas opciones de organización interna de la empresa (entre las que se encuentran las discusiones y negociaciones de la empresa con los representantes de los empleados); o también los discursos fruto (1.c) de las relaciones de compra-venta o de asociación que distintas empresas establecen entre sí. Y

2) la serie de discursos de carácter externo, que podemos considerar como los distintos tipos de mensaje con los que la empresa manifiesta su presencia social; principalmente el conjunto de discursos publicitarios de las empresas tal y como aparecen en los distintos y variados medios de comunicación de la actualidad.

3.1) El mensaje empresarial publicitario

Dejando aparte el conjunto primero de discursos de carácter intraempresarial, que implican una serie de aspectos argumentativos, emocionales y éticos en los que se encuentran implicados los problemas internos de continuidad y vida de la empresa, los problemas de plantilla, etc.; podemos afrontar una breve tipología del discurso empresarial publicitario, el que es el discurso externo por excelencia de la empresa.

En el grupo de discursos dirigidos a la sociedad en la que se encuentra inserta la empresa, existe en primer lugar una serie de *mensajes publicitarios sobre la propia empresa*, que cada grupo empresarial cuida mucho y de manera muy especial, pues crea la imagen que va a tener la empresa ante la sociedad en general y en particular ante cada uno de los niveles

sociales. La implicación política es muy importante⁹. Pensemos en las multinacionales, que se oponen a las industrias nacionales, que sustituyen los productos autóctonos por otros traídos de lugares remotos. Dichas empresas construyen su predominio, en nuevos entornos político-sociales, creando discursos publicitarios destinados a que el público en general se adhiera a la nueva construcción de realidad ofrecida por ellos, una realidad mejor que la anterior, que la conocida y vivida por los que serán sus nuevos clientes. Quizás todavía con más claridad que en Europa podemos ver la confección de una imagen ideal de las empresas multinacionales en Sudamérica. La empresa *Coca-Cola* aparece en los países del ámbito iberoamericano como promotora del desarrollo de los países en los que se instala. *Shell* utiliza en Brasil la metáfora del inmigrante: ella misma es una empresa inmigrada, que se identifica con la tierra a la que va, en la que es acogida. La multinacional japonesa *Mitsubishi* se presenta como la empresa de nobles principios, profesando lealtad al sistema de libre empresa.

La interacción entre las grandes empresas multinacionales y la sociedad no está exenta de tensiones. No podemos olvidar los conflictos que el mundo está viviendo ante el mal entendimiento de la globalidad. La imposición del discurso empresarial cuenta inevitablemente con estos problemas. Las fronteras que estas multinacionales pretenden romper no tienen nada que ver con el internacionalismo de las decimonónicas posturas de izquierdas, sino con las confrontaciones jurídicas, de valores, normas e ideologías prevalentes en los ámbitos sociales en los que esas empresas empiezan a funcionar.

Cuando una multinacional necesita hacer publicidad de su imagen tiene que ofrecer lo que hemos llamado una *disposición interpretativa* de sí misma que la presente como el mejor modelo empresarial moderno. Para ello cuenta con el criterio de tamaño (tamaño empresarial: volumen de negocio y extensión de las instalaciones de la empresa), también con el de centralización de las política empresarial (una mentalidad internacional que permite dar coherencia a todo un conjunto de entidades subsidiarias). Este planteamiento de expansión geográfica, con una sede central que dicta la política global y con un enorme conjunto de recursos financieros y humanos, da seguridad y atrae a empleados de los nuevos países en los que se instala la empresa.

Esta última reflexión nos lleva a otro tipo de discurso empresarial, el discurso de la *publicidad para la adquisición de empleados*. Muchas personas caen fascinadas en la actualidad ante la ideología del progreso, la eficiencia, la modernización, el avance tecnológico, la prosperidad, el crecimiento económico que representan las empresas multinacionales y que son los términos que componen principalmente los discursos de atracción hacia sus puestos de trabajo de los trabajadores autóctonos de los países en los que instalan sus nuevas filiales.

⁹De ello nos dan idea libros como el de Fraile Balbín respecto a todo un siglo del pasado empresarial de España, en el que se afrontan la oposición entre lo público y lo privado, el problema de los monopolios, la competencia como obstáculo para la riqueza nacional y su incompatibilidad con la moral cristiana. Cf. Pedro Fraile Balbín, *La retórica contra la competencia en España (1875-1975)*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 1998.

El tipo de discurso más conocido y atendido por el mayor número de miembros de cualquier sociedad moderna es el de la *publicidad para la venta de productos de la empresa*. Naturalmente ninguno de los elementos básicos de la construcción de cualquiera de los discursos anteriormente considerados es ajeno a los otros tipos de discursos, sino que se refuerzan mutuamente. La *dispositio interpretativa* de los discursos que muestran la opción de progreso y de avance tecnológico como la mejor, vale por igual para la imagen de la empresa, para la captación de empleados y para la venta de sus productos. En la España moderna es mejor que cada jovencito desayune un bollo industrial con crema, olvidándose de la pringosa tostada de aceite recomendada por la abuela, y que coma una buena hamburguesa de no se sabe qué desecho de carne, y que naturalmente cene con una estupenda pizza de a saber qué masa congelada industrial, desoyendo la machacona cantilena de su madre, riéndose de la vieja costumbre familiar del potaje y el hervido de verduras, de la tortilla de patatas y los huevos fritos con patatas.

La publicidad para la venta de productos de la empresa tiene importantes ramificaciones discursivas, porque a veces se dirige a otra empresa (el deseo de coordinación entre empresas es la base de la multinacional), y la manera de intentar coordinarse con esa otra empresa se realiza por la propia imagen que tiene como empresa o por la calidad del producto que ofrece. Pero lo que más se conoce en los medios comunicativos es la publicidad para venta de productos que va dirigida al cliente de la calle, ya se centre el discurso publicitario en la imagen de la empresa o en la calidad del producto.

PRESENTACIÓN DEL DISCURSO EMPRESARIAL PUBLICITARIO	PUBLICIDAD SOBRE LA PROPIA EMPRESA		
	PUBLICIDAD PARA LA ADQUISICIÓN DE EMPLEADOS		
	PUBLICIDAD PARA LA VENTA DE PRODUCTOS DE LA EMPRESA	DIRIGIDA A OTRA EMPRESA	CENTRADA EN LA IMAGEN DE LA EMPRESA
			CENTRADA EN LA CALIDAD DEL PRODUCTO
		DIRIGIDA AL CLIENTE DE LA CALLE	CENTRADA EN LA IMAGEN DE LA EMPRESA
			CENTRADA EN LA CALIDAD DEL PRODUCTO

TIPOS DE EMPRESA	MULTINACIONAL		
	PEQUEÑA EMPRESA(SIN REPRESENTACIÓN, SALVO LAS EMPRESAS SIMBIÓTICAS: ALICO)		
	UNIPERSONAL (TAROTISTAS, ESTETICA, ETC.)		

4) El nivel elocutivo del mensaje publicitario empresarial

Si bien es cierto que el aspecto estructural es la base de la utilidad del discurso, de su capacidad persuasiva, basada en la buena distribución de los elementos inventivos a través de los dos componentes de disposición, disposición interpretativa y disposición estratégico-persuasiva; si esto es así, no debemos con todo olvidar otro de los principios básicos de la teoría retórica: la interactuación de todas las operaciones retóricas¹⁰. Si la mejor disposición de los elementos acumulados en la *inventio* hacia un perfectamente coherente diseño interpretativo del asunto objeto de discurso, si las estrategias dispositivas utilizadas con el fin de apoyar persuasivamente ese coherente diseño del caso nos proporcionan la mejor formulación posible a que pueden dar lugar las dos primeras operaciones retóricas, es bien cierto que ninguna de ellas vale por sí misma ni las dos conjuntamente sin una igualmente apropiada *elocutio*, igualmente potenciadora de la persuasión final.

Aunque hayamos renegado al comienzo de esta reflexión de la sesgada retórica elocutiva que ha imperado durante siglos, no vamos a caer en el error de hacer lo contrario. La metáfora se ha aposentado recientemente en el discurso empresarial soterrando el viejo discurso de pretensiones científicas. Los antiguos procesos decisorios y de gestión, comparables al científicismo más tradicional, dan lugar en la actualidad a un juego de argumentos no sólo lógicos, sino también emocionales, éticos y estéticos¹¹. En este nuevo estilo del discurso empresarial tiene una capital importancia el tropo y la imagen retórica, y predominantemente lo tiene la metáfora. La necesidad de lidiar con nuevas situaciones a cada momento, las limitaciones de los modelos matemáticos lineales rumbo a modelos complejos, la substitución de la lógica cartesiana por la lógica *fuzzy*, todo conduce al entronamiento de un discurso apropiado a la constante mudanza. Sin duda el discurso de la metáfora, discurso de la movilidad semántica, de la complejidad expresiva hija de Jano, tiene su lugar apropiado en este nuevo mundo que ha hecho de la mudanza continua su principal imagen¹².

¹⁰ Cf. A. García Berrio, "Poética e ideología del discurso clásico", *Revista de Literatura*, XLI, 81, enero-junio, 1979, pp. 5-40, p. 36; A. García Berrio, "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)", *Estudios de Lingüística*, n. 2, 1984, pp. 7-79, p. 27-28; T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, pp. 59 y ss.; F. Chico, *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988, pp. 55-56.

¹¹ Cf. Stewart R. Clegg, Cynthia Hardy y Walter R. Nord, *Handbook of Organization Studies*. London, Sage, 1996.

¹² Cf. Alvaír Silveira Torres Junior, "Retórica organizacional. Lógica, emoção e ética no processo de gestão", <http://www.rae.com.br/artigos/1458.pdf>

Bibliografía

- ADAMS, S. (1996), *The Dilbert Principle*, Harper Business.
- ADIZES, I. (1993), *Gerenciando as mudanças - o poder da confiança e do respeito mútuos*. São Paulo, Pioneira. [*Mastering Change: The Power of Mutual Trust and Respect in Personal Life, Business and Society*]
- ANÓNIMO (1968), *Ad C. Herennium de ratione dicendi*, edición bilingüe de H. Caplan, Londres-Cambridge. Mass., Heinemann y Harvard University Press. Existe traducción castellana con atribución a Cicerón en: Cicerón, *Obras completas*, traducción de Menéndez Pelayo, Madrid, Hernando, vol. I, 1924; y en: Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, Barcelona, Bosch, 1991. La última traducción al castellano, sin asignación de autor, es de Salvador Núñez (Madrid, Gredos, 1997).
- ARISTÓTELES (1971), *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar. Existe nueva traducción de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- BOWER, J. and CHRISTENSEN, C. (1995), "Distributive Technologies: Catching the Wave", *Harvard Business Review*, January-February.
- CHENEY, G. *Rhetoric in an Organizational Society - managing multiple identities*. Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1991.
- CLEGG, S. R., HARDY, Cynthia, NORD, Walter R. (1996), *Handbook of Organization Studies*. London, Sage.
- DRUCKER, P. F. (1989), *The New Realities*, Harper & Roe.
- DRUCKER, P. F. (1993), *Post-capitalist Society*, Harper & Roe.
- DRUCKER, P. F. (1995), "The Information Executives Truly Need", *Harvard Business Review*, January-February.
- FARRELL, C. and MANDEL, M. (1994), Why are we so afraid of growth? *Business Week*, May 16.
- FRAILE BALBÍN, P. (1998), *La retórica de la competencia en España (1875-1975)*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor.
- HALLIDAY, T. J. (2002), *A retórica das multinacionais: a legitimação pela palavra*, São Paulo, Summus.
- MORGAN, G. (1986), *Images of Organization*. Thousand Oaks, California, Sage Publications.
- O'CLEGGETT, B. (1993), *Comunicación oral en la empresa*. Un enfoque retórico, Pamplona, Eunsa.
- QUINTILIANO, M.F. (1970), *Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*, Nueva York, Oxford University Press, vols. I y II. Edición de M. Winterbottom.
- QUINTILIEN, M. F. (1975-1980), *Institution Oratoire*, 7 vols., París, Les Belles Lettres I. Texto establecido y traducido por Jean Cousin.
- REICHHELD, F.E. (1993), Loyalty-based management, *Harvard Business Review*, March-April.
- SPANG, K. (2000-2), "Retórica y empresa", *Revista Empresa y Humanismo*, II, 2.
- YIN, R. K. (1988), *Case Study Research - Design and Methods*. California, Sage Publications.

LA PERSUASIÓN EN EL DEBATE PARLAMENTARIO: EL CASO DE LA LEY DE PARTIDOS POLÍTICOS

Carlos Sanguino Fernández
Universidad de Valladolid

El objeto del presente trabajo de investigación es ofrecer una visión general de algunos de los procedimientos que han estado presentes con gran viveza en el debate público de la sociedad española: la posible ilegalización de Batasuna al amparo de lo establecido en las recientes modificaciones de la Ley de Partidos Políticos. Nos parece interesante en relación con este hecho las recientes líneas teóricas basadas en el Análisis Crítico del Discurso, que establece una inexorable relación dialógica entre nuestro lenguaje y la sociedad que nos rodea. Norman Fairclough, Ruth Wodak o Paul Chilton son algunos representantes ilustres de dicha escuela, marcando una línea muy clara de diferenciación respecto de las visiones anglosajonas, que entienden las diferentes parcelas de la realidad como compartimentos estancos. Bajo esta última interpretación, existe una frontera clara entre lenguaje y sociedad que nos permite analizar cualquiera de los dos campos de forma independiente.

Sin embargo, para los partidarios del Análisis Crítico, la realidad se debe entender como una construcción discursiva en la que nuestro esquema lingüístico tiene un papel fundamental a la hora de conformar lo socialmente aceptado y aquello que es repudiado¹. Lenguaje y sociedad son dos caras de la misma moneda: una condiciona y modifica la manifestación discursiva de la otra. Nosotros aceptaremos este último punto de vista.

Recientemente hemos asistido a un vendaval público sobre el problema del terrorismo y sus actuales manifestaciones políticas. Los dos partidos con mayor representación parlamentaria (PP y PSOE) acometieron el inicio del proceso que podría desembocar en la ilegalización de Batasuna, en la actualidad aún con 7 diputados en el Parlamento vasco. Hoy veremos los procedimientos persuasivos que los portavoces parlamentarios utilizaron en dos contextos diferentes: por un lado la diputación Permanente celebrada el 19 de agosto de 2002, en la que se solicitó formalmente la convocatoria de un pleno extraordinario y dicha reunión, que finalmente tuvo lugar una semana después —el 26 de agosto—. Nuestro estudio se centrará en tratar de mostrar algunos de los mecanismos legitimadores que tanto los dos partidos proponentes como el Partido Nacionalista Vasco utilizaron para defender sus respectivas posiciones. En beneficio de la brevedad no analizaremos otros discursos enormemente interesantes desde el punto de vista retórico, —como pudieron ser el de Convergencia i

¹ Cfr. Wodak (1996) y Fairclough (1989).

Unió o el de Izquierda Unida-, y nos centraremos tan solo en las posturas que han tenido mayor apoyo mediático.

Realizaremos dicho análisis teniendo en cuenta la división clásica en tres niveles, si bien nos centraremos en el aspecto pragmático y haremos tan solo algunas valoraciones de tipo semántico y sintáctico. Comenzaremos estudiando los procedimientos utilizados durante el debate que lograron generar un espacio discursivo propicio a los intereses de una posible ilegalización de Batasuna, y lo haremos visualizando en primer lugar las condiciones previas al debate que configuraron las relaciones de fuerza que más tarde se expresarían de una forma muy determinada en la sesión plenaria. En segundo lugar veremos el papel que tuvieron los pronombres y las estructuras verbales en la configuración de un entorno favorable a los dos partidos mayoritarios. Finalizaremos con algunos apuntes sobre el uso metafórico por parte del PP y del PSOE así como unas consideraciones finales de tipo sintáctico.

El contexto de nuestro estudio se retrotrae al pasado mes de agosto. Previamente al debate parlamentario sobre la posible ilegalización de Batasuna los dos principales partidos políticos ya habían comenzado a tratar de conformar una representación discursiva en la que se podía afirmar que ETA y Batasuna eran sustancialmente parte de lo mismo (ejemplos claros de esto los podemos encontrar en el Debate sobre el Estado de la Nación el pasado junio o en numerosos recortes de prensa). Hoy veremos los procedimientos persuasivos que los portavoces parlamentarios utilizaron en dos contextos diferentes: por un lado la Diputación Permanente celebrada el 19 de agosto de 2002, en la que se solicitó formalmente la convocatoria de un pleno extraordinario y dicho pleno, que finalmente se celebró una semana después (el 26 de agosto del mismo año).

Aspecto Pragmático:

El orador y su posición dentro del discurso. A la hora de analizar las complejas interacciones entre hablante y oyente presentes en el nivel pragmático, encontramos un elemento añadido en el debate parlamentario actual: la difusión mediática que en la actualidad tienen este tipo de eventos hace que el orador parlamentario trabaje en dos planos diferentes de intencionalidad persuasiva. Su discurso posiblemente vaya orientado a la persuasión del ciudadano medio que en un momento puntual pueda escuchar parte de sus declaraciones, al tiempo que tratará de ser efectista para captar la atención del redactor de informativos -que en la mayoría de los casos elegirá determinados fragmentos que considere representativos del conjunto. Sin embargo, el orador parlamentario de nuestra tradición no intentará persuadir a sus contrincantes parlamentarios, ya que en la actualidad existe un debate previo -de carácter interno- que marcará el posicionamiento unitario de la agrupación. A esto debemos añadir el hecho de la escasa importancia que los medios de comunicación de masas otorgan a los encuentros parlamentarios -son retransmitidos en contadas ocasiones-, lo que deriva en una escasa atención por parte de los portavoces parlamentarios hacia la ciudadanía en comparación con los medios de comunicación presentes. De esta forma, las actuaciones parlamentarias en la actualidad se hallan impregnadas por un cierto *carácter mercantilista*, que configura intervenciones públicas orientadas a vender un producto (en forma

de propuesta política) a un posible comprador (en la mayoría de los casos el profesional de prensa).

En el mismo orden de cosas, tiene especial importancia la distribución de relaciones de poder que marcan los diversos turnos en el debate, cuál es el mecanismo por el que existe derecho a réplica y bajo qué condiciones...En el caso que nos ocupa se da la paradoja de que tan sólo existió derecho de réplica en la Diputación Permanente previa al pleno del Congreso. Dicha reunión evidentemente tuvo una incidencia mediática escasa, mientras que el Pleno del día 26 de agosto fue amplísimamente difundido por medios de comunicación -tanto estatales como extranjeros-. Pese a ello, en dicho pleno no existió el derecho de réplica, sino que en su lugar los grupos parlamentarios fijaron su posición y se procedió inmediatamente después a la votación. Así pues, nos encontramos con una situación en la que la reunión de trámite, orientada simplemente a convocar un pleno tiene más posibilidades de argumentación que aquella en la que se decide si finalmente se va a dar el paso de la ilegalización de un partido político. Esta configuración del contexto discursivo, unido al límite de tiempo existente en las intervenciones permitió a los diversos grupos políticos dedicar la totalidad de sus intervenciones del día 26 a delinear argumentativamente su visión de la realidad, dedicando muy poco espacio para replicar al resto de opiniones.

Funciones de legitimación discursiva

1. Uso de las formas verbales. Veremos ahora los mecanismos verbales utilizados por los tres partidos para definir tanto a Batasuna como a ETA. Esto es especialmente interesante si se tiene en cuenta que resultaba imprescindible presentar a Batasuna como mero instrumento de ETA, no sustancialmente diferente de ella. Esto permitiría afrontar la ilegalización con mayores garantías de contar con el apoyo popular. Si vemos las expresiones verbales que los tres partidos utilizan para definir a la organización terrorista y a Batasuna, vemos algunos datos reveladores: por un lado, un predominio de referencias directas a las dos mucho mayor en la sesión del congreso del 26 que en la Diputación Permanente de una semana antes². Ya que las líneas argumentales básicas de los parlamentarios fueron similares en las dos ocasiones, entendemos que esta diferencia obedece más bien a la escasa incidencia mediática en el caso de la Diputación Permanente, unido al hecho de que entre ambas el juez Baltasar Garzón inició el proceso de embargo de bienes por la vía judicial. Su auto supuso un gran elemento de legitimación para la intencionada conexión discursiva entre ETA y Batasuna. Por otra parte, el *tipo* de dichas referencias fue distinto. Si observamos las numerosas alusiones que tanto el PP como el PSOE hacen de Batasuna en el pleno del Congreso, vemos que son del tipo de “acosa y persigue”, “...contribuya a las acciones de desorden, violencia, intimidación...”, “no respeta el derecho a la vida”, “vulnera”, “promete y anuncia mayores sufrimientos”. Todas ellas son muy similares a las utilizadas para definir a la propia ETA. Sin embargo, no apreciamos ningún término similar en la diputación permanente, donde Batasuna es mencionada como alguien que “exculpa”o “justifica”.

² Encontramos 71 referencias en el pleno del congreso frente a tan sólo 28 de la Diputación Permanente.

Al analizar las expresiones utilizadas por el Partido Nacionalista Vasco llama la atención las pocas alusiones directas a Batasuna el día 26 respecto al resto de grupos³. Las dos expresiones utilizadas son propias de cualquier partido democrático: “manifestarse” e “iba a perder las elecciones”.

Dichas construcciones, unidas a determinadas conexiones causales establecidas tanto por el PP –*ETA mata y Batasuna aplaude*- como por el PSOE – *ETA ordena y Batasuna acepta*-, permitieron a dichos grupos establecer en ocasiones la simbiosis discursiva entre las dos estructuras. Pongamos el ejemplo del Partido Popular:

*¿Es que cree el PNV que sería más democrático consentir que una **minoría violenta** siga amenazando y actuando contra quienes no se reconocen como nacionalistas y que el Estado de derecho renunciara al deber de velar por el cumplimiento y la aplicación de la ley para todos por igual? ¿Cree el PNV que sería más democrático olvidarse de todos aquellos a los que Batasuna **acosa y persigue** dándole a esta potestad de hecho para imponer su ley de la fuerza por encima del espíritu y la letra de la legalidad vigente?*

Obsérvese que en la segunda interrogativa se imputa a Batasuna explícitamente el “acosar y perseguir”, algo quizás más propio de ETA. No obstante en la primera interrogación observamos que se habla de una “minoría violenta” que intencionadamente da un tono ambiguo a la expresión. ¿A quién se refiere? ¿a Batasuna o a ETA?

2. Uso de los pronombres. A la hora de analizar el componente de autoridad que emana de las expresiones discursivas parlamentarias, es revelador el uso de los pronombres por parte de los representantes políticos. En este caso concreto, podemos observar que los tres partidos utilizan procedimientos diversos a la hora de definirse a sí mismos, procedimientos que marcan líneas de división claras entre ellos. El Partido Popular define a lo largo de las dos sesiones un predominio claro del “nosotros” y sólo en mínimas ocasiones el portavoz se expresa en primera persona. Resulta interesante observar que cuando esto sucede es para emitir expresiones especialmente beligerantes o con una mayor carga afectiva –acusaciones hacia Batasuna o el PNV normalmente-. Esto permite por un lado salvaguardar al partido como colectivo de posibles ataques posteriores, al tiempo que la primera persona del singular favorece el acercamiento al posible espectador medio. El pronombre “nosotros” conllevará una significación intencionadamente ambigua, ya que tan solo en dos ocasiones quedará claro que se está refiriendo a su partido. En el resto de las ocasiones el Partido Popular se arroga la representación legítima de los valores democráticos fundamentales, encarnados en el pueblo al que ese “nosotros” representa. Sin embargo, el Partido Socialista hará un uso del sujeto dejando claro que es el propio Partido Socialista el que habla y no ninguna colectividad popular⁴. En este caso el portavoz del grupo –el Sr. Caldera-, también se expresará en ocasiones en primera persona, pero en esta ocasión lo utilizará como proce-

³ Dos frente a 22 del PP y 27 del PSOE.

⁴ “El Partido Socialista apostó...”, “El Partido Socialista arrima el hombro...”, “Era una preocupación del Partido Socialista” (En la Diputación Permanente).

dimiento para realizar determinadas preguntas retóricas de una forma más efectista⁵, para insertar un proverbio en un momento determinado. Interesante es la ocasión en la que la utilización del “yo” le sirve para lograr que una acusación directa no comprometa esencialmente al partido. El Partido Nacionalista Vasco también se expresará casi todas las ocasiones en primera persona del plural, omitiendo el sujeto. Sin embargo en este caso quedará claro que el portavoz habla en nombre del partido y no en lugar del Estado de Derecho ni de ninguna colectividad.

El resultado de dicha expresión de posicionamiento por parte de los dos partidos mayoritarios queda muy claro: encontramos una situación en la que más del 90% del Parlamento es favorable a la ilegalización, al tiempo que los partidos mayoritarios se convierten en representantes efectivos de la Democracia con mayúsculas e incluso uno de ellos se convierte en vocero auténtico de la ciudadanía. En el congreso no expresaban su opinión partidos políticos, sino que lo hacía el ciudadano común y el Estado de Derecho. Una vez construida esta realidad, el PP pide a los demás que se pronuncien: *“Es además el momento de que los grupos políticos definamos nuestra situación, es algo que nos reclamamos los ciudadanos”*.

Todo esto evidentemente condicionó el posicionamiento de otros grupos, que pudiendo haber planteado en otras circunstancias un voto negativo de forma legítima tuvieron que modificarlo a una abstención, y además razonarla en base a una supuesta falta de legitimidad del Parlamento para iniciar el proceso⁶.

Aspecto Semántico:

Los aspectos semánticos conforman el significado, la estructura del léxico. Contra la opinión común de que el vocabulario es fiel reflejo de lo real, nosotros consideraremos que resulta mucho más acertado entender que son reflejo de los modos sociales de una comunidad determinada, emanación de los intereses de un discurso dado.

Tradicionalmente, dentro de este campo han tenido y siguen teniendo gran importancia las metáforas. Dentro del discurso parlamentario, la metáfora es muy comúnmente utilizada y sirve en algunos casos para configurar una visión colectiva de un determinado suceso –sirva como ejemplo un caso reciente; las “manchas” de Mariano Rajoy contra la “marea negra” de Zapatero- .

Durante el debate sobre la ilegalización de Batasuna, los dos partidos proponentes –el PP y el PSOE- utilizaron diversas metáforas tanto para definir a Batasuna y ETA como para delimitar el problema vasco. De esta forma el PP definirá numerosas veces a Batasuna como “instrumento” o “herramienta”. En otra ocasión demarcará a los miembros de Batasuna con

⁵ “...hago la siguiente pregunta. Una organización política que no respeta el derecho a la vida [...] ¿ha de ser legal? (En el Pleno del día 26).

⁶ Por ejemplo Izquierda Unida, que votó en contra de la Ley de Partidos y posteriormente se abstuvo el día 26 alegando que existían cuestiones de forma que impedían que el proceso lo iniciara el Parlamento.

términos relacionados comúnmente con lo sacro: “permanentes apologetas” y “oráculos infalibles de su bajeza sanguinaria”. Sirva también como ejemplo el siguiente enunciado:

Batasuna es la máscara tras la que se esconde el rostro real de ETA; Batasuna es el yunque sobre el que ETA se hace presente en el día a día de la sociedad vasca para golpearla a su capricho; Batasuna es vivero, ordenanza y refugio de los asesinos.

Por su parte el Partido Socialista recurrirá a una representación del conflicto característicamente bélica –“*Batasuna no ha sido capaz de tirar de ETA hacia la paz, ha sido ETA quien ha tirado de Batasuna hacia la guerra; la guerra contra la democracia, la guerra contra la libertad, una guerra que no vamos a consentir que ganen...*”-. Este tipo de metáforas están muy presentes en el discurso político y son definidas por Chilton y Schäffner como *la disputa es la guerra*. Durante la comparecencia en la Diputación Permanente, el portavoz del PSOE se referirá a la necesidad de “*derrotar definitivamente a la serpiente, al monstruo y al terror*” al justificar la ilegalización como elemento imprescindible para acabar con ETA.

Una breve conclusión:

A lo largo de esta breve exposición nuestra intención ha sido la de mostrar en todo momento la intrincada e inevitable relación dialógica entre el lenguaje y las construcciones discursivas que conforman el mundo que creemos conocer. Lenguaje y sociedad conforman un enrevesado tejido que podemos analizar en parte estudiando el uso de nuestro lenguaje, prestando atención a las estructuras sintácticas, semánticas y pragmáticas. Hemos comprobado en un caso reciente, de gran calado en la opinión pública y de gran relevancia política, cómo la estructuración del lenguaje conformaba unas relaciones de tipo pragmático muy determinado, al tiempo que funcionaba como elemento persuasivo, es decir: *contribuía* a generar un conjunto global discursivo favorable a los intereses del orador. En el caso de la ilegalización de Batasuna, los mecanismos verbales y el posicionamiento generado por parte de los oradores condicionó enormemente el desarrollo del debate y forzó al resto de grupos a aceptar implícitamente un orden discursivo tremendamente cerrado y propicio a los intereses de los partidos favorables a la ilegalización. Se construyó un discurso de blancos o negros, en el que o se estaba a favor de la ilegalización o se estaba siendo ambiguo, condescendiente con ETA. Al tiempo se logró generar una conexión causal entre Batasuna y ETA que permitió en algunos momentos acusaciones tremendamente efectivas tanto contra la propia formación abertzale como contra el Partido Nacionalista Vasco.

Bibliografía:

- Albaladejo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Chilton, Paul, *Security metaphors: cold war discourse from containment to common house*, Nueva York, Lang, 1995.

- Dijk, Teun A. van, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Fairclough, Norman, *Critical discourse analysis: the critical study of language*, Harlow, Longman.
-, *Language and Power*. Londres, Longman, 1989.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura: (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Goffman, Erving, *The presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Anchor Books, 1959.
- López Eire, Antonio, *Retórica y comunicación política*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Morales, Esperanza y David Pujante, “Discurso Político en la actual democracia española”, *Discurso*, 1997, 39-75.
- Pujante, David, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el Estatuto Retórico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1996.
- Searle, John R., *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Wodak, Ruth (comp.), *Language, power and ideology: studies in political discourse*. Amsterdam, Bejamins, 1998.
- Wodak, Ruth, *Disorders of Discourse*, Londres, Longman, 1996.

II. La recepción semiótica

CONSIDERACIONES NECESARIAS PARA UNA SEMIÓTICA DESDE LA RECEPCIÓN

Miguel Ángel Garrido Gallardo
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

Dedico estas páginas a formular algunas consideraciones que, a mi juicio, deben ser tenidas en cuenta para abordar con garantías una semiótica de la recepción. Pensé titular este trabajo “semiótica desde la lectura”, pero no lo he hecho, porque obligaría a otorgar a este vocablo una amplitud metafórica mayor quizás de la que es capaz. “Leeríamos” una conversación, una situación, un periódico o una obra literaria... Pensé también titular “(lectura de la obra) literaria” y también prescindí de esa precisión, ya que, si bien me centro en ella, no es posible una semiótica de la lectura literaria que no tenga en cuenta, aunque sólo sea como contrapunto, las reglas específicas que diferencian este tipo de producción de sentido del uso habitual del lenguaje.

Este modo de abordar la cuestión deja en suspenso la línea divisoria entre semiótica y hermenéutica, disciplinas que sólo artificialmente pueden ser separadas con rigor. *Semiótica*, según la definición que he propuesto tantas veces, es toda indagación interdisciplinaria de cualquier producción de significado (Garrido Gallardo, 1994: 99). *Hermenéutica* es la disciplina lingüística de la comprensión y el conocimiento en definición de Gadamer (1997). Y como interpretar es otorgar un sentido apropiado, la hermenéutica es la semiótica que aborda su objetivo desde la instancia receptora, por muchas razones, como veremos, plausibles. No toda semiótica es hermenéutica, pero sí toda hermenéutica es semiótica y, si hablamos del texto literario, semiótica literaria atendida desde el polo en que se resuelve tal comunicación, que es precisamente el polo de la recepción, aquél que recibe como un sin-sentido. *Mi corazón tendría la forma de un zapato/ si cada aldea tuviera una sirena*, cuando lo lee en una pared entre otros *graffiti*, y que lo acepta, en cambio, como poesía si sabe que es un verso de *Poeta en Nueva York*.

Hoy ya no es ninguna novedad la posibilidad de empezar por el lector, que en 1967, cuando la propuso Jauss en una memorable lección inaugural de curso de la universidad de Constanza, pareció todavía a muchos un “giro copernicano” de los estudios literarios. Se trataba de caer en la cuenta de que la historia de la literatura, como historia de los autores, desconoce la verdad de que tales autores lo son porque determinados lectores (de una época, de un país, de un grupo social, de una corporación profesional) los han preferido a otros hasta el punto de convertirlos en canónicos. Los lectores inventan a los autores y no a la inversa.

Los “inventan” en un doble sentido. El primero, en el que he dicho de que la Estética de la Recepción (*Rezeptionsästhetik*) considera la recepción histórica (*Rezeptionsgeschichte*) como causa del canon, pero también, en segundo lugar, en cuanto los marcos de lectura de

época determinan lo que los emisores tienen que escribir para convertirse en autores, la estética del efecto (*Wirkungsästhetik*) opera como causa de la instancia autorial.

Tales afirmaciones suponen un primer aviso de que la actividad lectora no es un hecho tan simple como puede parecer a primera vista. Tendríamos la tentación de creer que un lector recibe un texto de un autor y, con su lectura, entiende lo que aquél dice. Y ya está. Hemos empezado observando cómo, de modo sorprendente, es la manera de entender del lector lo que puede llegar a constituir al emisor como autor o determinar el tipo de autor que es el emisor o hacer ambas cosas a la vez.

Además, no hay garantías de que el receptor entienda lo que dice el emisor, ni de que el texto diga lo que aquél quiso decir, ni de que el lector entienda lo que el texto dice, sea esto o no lo que el autor quiso decir. Habrá que ir por pasos para establecer, como recuerda Umberto Eco (1990:16-37) la relación y consistencia de cada lectura acerca de la *intentio auctoris*, acerca de la *intentio lectoris* y acerca de la propia *intentio operis*.

El autor de papel

En el origen del texto que se lee hay siempre un emisor de carne y hueso, ostensible en la comunicación oral, diferido en la comunicación literaria y en toda comunicación escrita. Pero el lector no advierte quién es ese autor, qué quiere transmitir, a partir de corporeidad alguna, ni de datos empíricos que ilustren su personalidad, sino por medio de una reconstrucción que realiza a partir del texto que recibe. En el texto se adivina y se califica al autor que lo origina, “autor de papel” que puede ser idéntico, diferente o contradictorio con el que se deduce de su biografía. Todavía más. El autor así reconstruido puede no ser solamente de papel y, sin embargo no ser tampoco el primero de carne y hueso que profirió los enunciados en cuestión, sino un lector posterior que se erige en autor al producir un nuevo lector-modelo, volviendo otra vez a terminología de Umberto Eco (1979).

El lector que acude al bíblico *Cantar de los Cantares* se encuentra con una gavilla de composiciones en las que nada hay que sugiera otra lectura diferente de la pura literalidad del poema amoroso. Por ejemplo, ésta del canto séptimo:

Mi amado es puro y sonrosado,
se distingue entre millares.
Su cabeza es oro, oro fino;
sus cabellos, racimos de dátiles,
negros como el cuervo.
Sus ojos son como palomas
a la vera del agua,

bañadas en leche,
posadas en la orilla.
Sus mejillas, como arriates
de hierbas balsámicas,
semilleros de plantas aromáticas.
Sus labios son azucenas
que rezuman jugo de mirra.
Sus manos, barras de oro
engastadas con piedras de Tarsis.
Su talle, un tronco de marfil
cubierto de zafiros.
Sus piernas, columnas de mármol
asentadas sobre basas de oro fino.
Su porte, como el del Libano,
esbelto como los cedros.
Su paladar, las dulzuras,
y todo él, las delicias.
Ése es mi amado, ése es mi amigo,
hijas de Jerusalén.

No hay dudas. Con toda probabilidad, como dice una de las más recientes ediciones de la Biblia (Biblia de Navarra, 2002) estamos ante uno de varios “cantos de amor de diversa procedencia -imágenes pastoriles, la boda de Salomón o de algunos otros reyes, etc.- que han sido reunidos por el autor, quien, con ligeros cambios, los ha dotado de un cierto argumento y de una consistencia que no han conseguido borrar del todo la diversidad originaria” (pág 764). No obstante, alguien -el hagiógrafo- ha tenido la inspiración de que con el único lenguaje de amor que tiene el ser humano se debe expresar el amor de Dios y, al introducir estos poemas en el Libro Sagrado de un pueblo, hace posible la lectura (la revelación) del amor de Dios por su pueblo y el gozo del pueblo al sentirse predilecto de Dios.

Desde luego, siempre se podrá leer como texto abierto un texto proyectado como unívoco y como unívoco un texto concebido como abierto. Ejemplo de lo primero son las numerosísimas lecturas ‘deconstructivas’ que han llenado de despropósitos los anaqueles de la crítica literaria académica en las últimas décadas. De lo segundo, la antigua lectura del *Quijote* como mera parodia de los libros de caballería o las lecturas fundamentalistas de la Biblia que tienen desgraciadamente tanta actualidad. Puede ocurrir también que se conciba

un texto abierto para concitar la adhesión de lectores entre sí contradictorios, provocando diferentes recorridos de lecturas unívocas.

El Nombre de la rosa reclama un doble Lector Modelo: el ingenuo y el crítico. El lector ingenuo seguirá las peripecias de la misteriosa serie de crímenes como sigue las de las novelas de Agatha Christie, atribuyendo la sospecha a uno u otro personaje según avanza el relato. Al final, caerá en la cuenta de que había pasado por alto los detalles verdaderamente significativos. Como lector empírico, comprenderá que la solución está prevista para un Lector Modelo sagaz, tal vez siempre inexistente *a priori*. Los textos en latín, las discusiones sobre Metafísica, el clima cultural de la Edad Media, con *Etimologiae* de Isidoro incluidas, la filosofía nominalista, en fin, habrán sido índices del misterio que hace más emocionante el relato policiaco.

Al lector crítico, en cambio, se le ha ofrecido ya una pista desde el título que, con poco que hojee la obra, se da cuenta de que alude al dístico final de Bernardo Morliacense (Eco, 1983:9) que cobra en este texto un sentido nuevo y preciso:

Stat rosa pristina nomine

Nomina nuda tenemus

quiere decir “la rosa originaria consiste en un nombre/ sólo nos quedan meros nombres”.

Este lector descubrirá así el carácter “neonominalista” (Garrido Gallardo, 2000a), postmoderno, de la novela. En sus notas de agnosticismo, relativismo y desinterés por el concepto de verdad encontrará marcas inequívocas de la mentalidad dominante y un reflejo sugerente del debate religioso de nuestro tiempo.

Cabe también el lector equívoco de la *intentio* equívoca, que zigzagueará de un sentido a otro según la ocasión, el momento subjetivo o el pasaje en que se encuentre.

Precisamente porque el “autor de papel” cuya *intentio* aborda el lector puede no identificarse plenamente con ningún autor empírico, tienen sentido, según he dicho en otras ocasiones (Garrido Gallardo, 1996:147), posturas como las del marxista Lucien Goldmann, discípulo de György Lukács.

Supone Lukács que el valor de la literatura consiste en que, siendo ésta una reproducción relativa e incompleta de la vida, causa el mismo efecto de totalidad que la vida. La lectura científica del texto tendría que poner en relación la estructura del valor estético con la realidad social, relación que se da en las formas y no en los contenidos.

Desde luego, después de la crítica marxista no es lícito formular crítica literaria alguna sin incorporar una relación formal con la sociedad, no resultará aceptable ninguna lectura que desvincule la *intentio auctoris* de un cierto trasfondo social. Otra cosa será admitir sin más el sujeto colectivo de toda obra de arte, hipostasiando el común denominador de las lecturas en una presunta entidad de problemáticos perfiles.

Lo que a mí me parece aprovechable de todo esto se puede resumir en los siguientes puntos, tomados de la conferencia de Goldmann “Conscience réelle et conscience possible”, pronunciada en el Congreso Mundial de Sociología de 1954:

a) El concepto clave no está en la conciencia real, sino en la conciencia posible.

b) Las relaciones entre el pensamiento colectivo y las grandes creaciones individuales literarias, filosóficas, teológicas, etc. no residen en una unidad de contenido, sino en una coherencia más desarrollada.

c) La obra correspondiente a la estructura mental de tal o cual grupo social puede ser elaborada en ciertos casos, muy raros a decir verdad, por un individuo que haya tenido escasa relación con el grupo.

d) La conciencia colectiva no es ni una realidad primera ni una realidad autónoma.

Dejando aparte, como he dicho, el dogma marxista de que la consistencia única de este “autor colectivo” que resulta es de sustancia económica y social, podemos atisbar cómo la coherencia de la forma del contenido de una obra, que se identifica aquí con lo que venimos llamando “*intentio auctoris*”, es más propia de una coherencia social que de una personalidad individual, con frecuencia caótica y dispersa, como suelen ser las personalidades individuales.

Una lectura extrema de este aserto conduce a afirmar la “crisis del sujeto” como diría el primer Foucault (1966). ¿Afirmar que el “autor de papel” no se identifica con ningún autor de carne y hueso no equivaldrá a decir que, en realidad, no hay autores de carne y hueso, sino altavoces que recogen discursos inconexos que nos sobrevuelan? ¿No estaremos haciendo una afirmación de postestructuralismo *fuerte*? ¿No estaremos abriendo la puerta a la lectura del texto “descentrado” y, por consiguiente, de interpretación infinitamente abierta? ¿No estamos propiciando, en definitiva, la desconstrucción?

Ciertamente, los presupuestos señalados han sido en muchos casos el origen de una conclusión desconstruccionista. Pero yo no lo veo así. El hecho de que, a veces, la *intentio auctoris* descubierta no se pueda identificar con la intención consciente del autor del texto (e incluso de ningún otro autor) no quiere decir que falta el sujeto del texto, sino que el texto condensa y armoniza los descubrimientos de muchos seres humanos a los que el que firma la obra, queriendo, sin querer e incluso a su pesar, sirve de portavoz. Desde la instancia receptora, la indagación semiótica encuentra un anclaje en la *intentio auctoris*. Precisamente porque, desde el punto de vista comunicativo, el autor no es sin más un individuo de carne y hueso que habla y escribe y al que se le “entiende todo”; forma parte de una lectura lograda la adecuada identificación del autor que se manifiesta y se oculta al hilo de la dialéctica texto-lector y que aparece, especialmente en el texto escrito, y más especialmente en el texto que llamamos literario, como una esfinge. De todos modos, sobre el desafío desconstruccionista habremos de volver.

El papel del lector

Muchos han señalado la polisemia del término lector (Moog-Grünewald, 1984:69-100). Nos podemos atener a los tres acercamientos del receptor que Dámaso Alonso señaló ya en *Poesía española* (1950): los llamó el del lector, el del crítico y el del científico.

El del lector: “El primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuantos menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones” (pág. 38).

El del crítico: “Reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas, y la intensidad de impresión debe corresponderse en él con la capacidad expresiva de los creadores, de los poetas. La lectura debe suscitarle al crítico profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra. Es el crítico, ante todo, un no vulgar, un maravilloso aparato registrador, de delicada precisión y generosa amplitud. Pero como otra natural vertiente de su personalidad, el crítico tiene también una actividad expresiva. Dar, comunicar compendiosamente, rápidamente, imágenes de esas intuiciones recibidas: he ahí su misión. Comunicarlas y valorarlas, apreciar su mayor o menor intensidad” (pág. 203).

En cuanto a la aproximación del científico, Dámaso la cree abocada al fracaso, porque “es propio de la obra de arte su unicidad” y, por consiguiente, no es reductible a ninguna “ley” científica (pág. 398).

Más allá de las formulaciones de época y de las limitaciones de la Escuela idealista en la que se inspira Dámaso Alonso, encontramos aquí cómo ante una misma obra puede haber un lector que recoja un mensaje sin preocuparse de la adecuación o no con la *intentio auctoris*, un lector que intente captar el sentido propio del texto y un lector que (sea posible o no) intente explicarse el texto que recibe. Son tres grados para lo que en Pascal es la división bímembre en “esprit de finesse” y “esprit de géométrie”.

Puede ocurrir, desde luego, que un mismo lector de carne y hueso adopte distintas aproximaciones en distintos momentos, incluso si el objeto que se lee es el mismo. Conviene, sin embargo, advertir que el lector de carne y hueso puede no ser el mismo que el autor ha previsto e incluso la industria y la sociedad presupone. La Sociología de la distribución del libro puede proporcionar interesantes sorpresas (Escarpit, ed., 1962).

Antes de 1960 se vendían en los kioscos de prensa de toda España unos cuentos populares presuntamente destinados a niñas. Las funciones proppianas eran sistemáticas y constantes: una pobre leñadora (lavandera, sirvienta, etc.) se encontraba una rana (pajarillo, ardilla, etc.) herida. Movida a compasión, la curaba. En ese instante, con la ayuda de una hada madrina, el animalito se convertía en un príncipe que la tomaba por esposa. Hasta aquí la sustancia temática. La sorpresa vino cuando comprobé que los cuentos en cuestión no eran leídos sobre todo y principalmente (aunque también) por esas niñas de ocho a diez años, sino por sus hermanas de veinte, treinta, cuarenta (?) años, aunque fueran las niñas las que mate-

rialmente los adquirirían. En la España del siglo XX, anterior al desarrollismo, estas mujeres tenían el matrimonio como única posibilidad de ascenso social y el *deus ex machina* del hada madrina servía para alimentar sus ensueños. No hay, a primera vista, lector modelo que valga: hay un texto que se encuentra inopinadamente con una lectora. Sólo después de descubierta esta lectora empírica se puede señalar otra lectora, implícita en el texto, a despecho de la lectora modelo prevista por el autor.

La dialéctica lector-texto conoce, desde luego, una rica tradición a la que se ha vuelto con rigor en la segunda mitad del siglo XX. Desde el interés de la antigüedad griega, pasando por la tradición de los Santos Padres (cfr. Domínguez Caparrós, 1993), llegamos a la reciente historia de la interpretación que, como se sabe, encuentra, a partir del Romanticismo, sus nombres de referencia en Schleiermacher (quien distingue las fases de adivinación y comprensión, paralelas, por cierto, a la ya mencionada dicotomía de *esprit de finesse/esprit de géométrie*), Dilthey, Heidegger y Gadamer.

Como estableció Dilthey, hay dos operaciones posibles en la lectura de un texto: comprender (*Verstehen*) y explicar (*Erklären*). Para comprender, el lector funde necesariamente el horizonte que evoca el texto con el que el lector tiene en su cabeza. De esa fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*) nace la interpretación.

H. R. Jauss (1967) señalará luego acertadamente que el lector posee antes de la lectura un horizonte de expectación (*Erwartungshorizont*) que puede ser confirmado, sorprendido o defraudado por el texto que se aborda. Hay ahí una distancia que medir y en el margen de esa distancia nace la interpretación.

Cuento en mi *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura* (2000b) una anécdota que le ocurrió a un académico español. Se encontraba enfermo, postrado en una cama de hospital. La enfermera que lo había atendido sale de la habitación y vuelve a entrar rápidamente:

me he ido y he dejado la presencia.

¿Salinas?, inquiere el académico, sorprendido por el verso.

No. Es la jefe de enfermeras la que me abronca, si no apago la presencia (piloto luminoso que indica que la enfermera está en un lugar).

El horizonte de expectación del académico está nutrido por un enciclopedia que resulta ajena a la enfermera, y viceversa. El acto de comunicación concreto y, muy principalmente, la interacción del discurso hablado ha permitido deshacer el equívoco. En realidad, cosas semejantes ocurren cuando acudimos a leer una columna de periódico y nos encontramos con una serie romanceada, como hace a veces Campmany, o un poema, incluso épico, como podemos documentar en Francisco Umbral. En todos los casos la textualidad misma del discurso ha tenido mucho que ver en el equívoco o en la clave que ha permitido deshacer la equivocación.

Hirsch (1967) y Ricoeur (1965, 1975, 1983, 1985) se han ocupado con autoridad de esta espinosa cuestión de la interpretación, volviendo los ojos en el fondo a la antigua Retórica y Poética, que iluminan, sobre todo en el caso del texto literario, la cuestión del género como marco que delimita el mencionado horizonte de expectación.

En el caso de la Literatura, la hermenéutica llega al estructuralismo genético de Lucien Goldmann del que ya hemos hablado y a la estilística de Leo Spitzer (1948). Quizá fue la escuela idealista de estilística la línea de trabajo más coherente con sus supuestos: adivinar el todo a partir de un detalle, volver del detalle a la totalidad, establecer el *círculo hermenéutico*.

Desde luego, el texto siempre *tiene que ver* (es una perogrullada) en la lectura. El académico interpreta el enunciado mal, porque puede ser leído como un verso; el más eminente crítico puede emprender un camino errado, porque el “étimon espiritual” (la clave que explica el primer círculo de la obra literaria y, por círculos concéntricos, las sucesivas series culturales que se engloban unas a otras) resulta de una palabra mal establecida.

Leo Spitzer (1949) comenta las siguientes estrofas de la *Noche oscura* de S. Juan de la Cruz:

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 oscuras, y en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

Y las comenta así: “Y el hecho de que *ventura* rime con *segura* sugiere también una contradicción, aunque ésta es atenuada por el hecho de que a la *aventura* se la califique de *dichosa*. La decisión del alma es, en efecto, una *aventura* hacia lo desconocido, una *aventura*, no en el sentido trivial que hoy se da a la palabra (una interrupción caprichosa de la vida cotidiana), sino en el sentido en que se ha dicho que en la Edad Media la totalidad de la vida era una aventura: la aventurada búsqueda, por parte del hombre, del *advenimiento* de lo divino. El alma que aquí ha decidido encontrar lo divino se ha comprometido en una aventura existencial y el epíteto *dichosa* nos asegura que el ser divino le dará respuesta. Y la palabra *escala*, con su connotación de altura, es el símbolo del desarrollo del alma hacia arriba (podemos recordar la mística escalera de san Bernardo de Claraval)” (pág. 234).

Ha bastado que el gran romanista Spitzer haya interpretado que *ventura* era *aventura* (con aféresis de la *a*) y no *dicha*, como es, en efecto, para que se derrumbe estrepitosamente toda la interpretación. Más, para que se monte toda una interpretación absolutamente infundamentada.

Afirmaciones como las de que no hay texto, sino por la lectura (M. Charles, 1979: 404) o que el autor se identifica con la obra (Starobinski, 1970) encuentran un límite en experiencias como las que hemos mostrado. La lectura depende del lector, pero depende también del texto, aunque estratégicamente se pueda subrayar, frente a una falsa evidencia en contra, que el texto (la interpretación del texto) depende también, y mucho, del lector.

Si consideramos el papel del lector estrictamente en el cuadro de la comunicación literaria, advertiremos precisas propiedades que lo distinguen de la relación cara a cara (Goffman, 1963). La conversación –incluso la relación epistolar– permiten la realimentación que hemos visto en la anécdota de la clínica y la percepción de un cuadro común de referencias que contribuye poderosamente a definir el acto de comunicación de que se trata. La comunicación literaria tiene que prescindir de lo uno y de lo otro.

Como sabemos, este carácter utópico, ucrónico y descontextualizado de la comunicación literaria no es un vicio o una limitación, sino el espacio vacío (*Leerstelle*) que permite ser rellenado por las sugerencias lectoras (Iser, 1976:295). Es precisamente la falta de vinculación pedestre entre mensaje y código la que proporciona una amplia *tasa de información* y sitúa la comunicación literaria en un extremo del *continuum*, que termina, por el otro extremo, en la receta médica, el horario de trenes o la factura comercial. La lectura del texto se ancla en determinadas bisagras que unen texto y realidad y descarta determinados trasfondos sin pertinencia temática.

La lectura de un texto es un trabajo de conjetura para el cual el autor se sirve del “thesaurus” o “enciclopedia”, repertorio implícito que el texto propone y el autor reconoce. La impericia del lector o sus prejuicios pueden alterar el acto hasta tales extremos que podamos hablar más de una *utilización* del texto, que de una interpretación del texto. “El texto como pretexto” ha sido siempre un peligro ya denunciado por los manuales escolares desde tiempo inmemorial (Lázaro Carreter y Correa Calderón, 1966).

No cabe duda de que el lector está dentro y fuera del lenguaje. Está fuera y puede entablar una relación con él que sea actividad de desciframiento. Está dentro y no puede prescindir del hecho de que, al interpretar cualquier cosa, se está interpretando a sí mismo: valores, presuposiciones, compromisos. El papel del lector de carne y hueso no puede ser necesariamente el de reconocerse en el autor implícito o implicado en el discurso, pero tiene que procurar reconocer un posible Lector Modelo, propiciado en el texto y adecuar a él su lectura. Si no, como lectura propiamente dicha, será un fracaso.

Naturalmente, como nos recuerda la tradición, hay otros posibles sentidos, además del literal: el alegórico, el topológico o el anagógico. A esos sentidos me refería cuando invocaba la figura de un lector que se había convertido en autor para otros en la serie de lecturas. Ésa es la situación que ilustra la lectura del *Cantar de los Cantares* que hemos comen-

tado antes. Ahí está el punto límite para descreer de toda lectura, para afirmar la desconstrucción que viene a considerar que no hay genuinos autores, ni genuinas obras: no hay más que el *voyeur* o el intruso que ni el autor ni el libro han sido capaces de prever (Culler, 1982). ¿Podrá una semiótica de la lectura prescindir del texto? Este colmo de la *contradictio in terminis* es moneda corriente en nuestros medios académicos. Será, pues, preciso, por último, abordar también este problema.

Intentio operis

Es cierto que nos hemos de referir al texto completo, aquél que, gozando del común acuerdo de la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*, está delimitado por un principio y un final (Weinrich, 1976). Los relatos policíacos se caracterizan precisamente, como hemos adelantado ya, por defraudar la expectativa del lector basada en textos parciales. La reciente película *Nueve reinas* (en la que se da vida a una réplica bonaerense de la memorable *El golpe*) puede servir de ejemplo evidente de nuestro aserto.

Sin embargo, incluso teniendo en cuenta el texto completo, no se puede olvidar las múltiples operaciones de lectura que caben ante la literalidad de un mismo texto. La tradición de la hermenéutica bíblica ha puesto siempre de relieve, según se acaba de decir, el sentido “espiritual” que puede encerrarse tras la lectura de lo evidente, según el célebre dístico de Agustín de Dacia:

Littera gesta docet, quid credas allegoria

Moralis, quid agas, quo tendas anagogia.

Pero, aun en este caso, sólo una cierta concordancia global de los cuatro sentidos, autoriza una(s) determinada(s) lectura(s), descartando todas las demás. Se puede decir que la interpretación ha de ser siempre literal en el marco de un texto global, con principio y final, del que el texto completo de referencia sería sólo una manifestación. En el modelo de la Teoría de los actos de lenguaje (Austin, 1962; Searle, 1969), diríamos que la “fuerza ilocutiva” deriva de esa globalidad detectada en una situación.

Pongamos un ejemplo. He aquí la letra de un anuncio televisivo que patrocinó la otrora Ministra de Asuntos Sociales Matilde Fernández:

*Si tienes sesenta años,
qué bien lo vas a pasar
con los planes del INSERSO
para la tercera edad.*

Estamos ante un poema (?) que, leído en el contexto en que se profiere, es una cita que puede significar cosas distintas: ¿se trata de un guiño para concitar la simpatía de los oyentes que pertenecen al Aula de la Tercera Edad? ¿Se trata de una ironía que busca la compli-

cidad con los jóvenes estudiantes del auditorio? ¿Se trata de un documento de época para comentar los cambios culturales y la prolongación de la edad media de la vida?

Si corto aquí abruptamente, no se puede estar seguro de que una interpretación sea la correcta. El texto no ofrece una *intentio auctoris* inequívoca, ni siquiera una *intentio operis* plausible, aunque fuera diferente de la *intentio auctoris* explícita del emisor empírico.

Algunos piensan que si, en un caso como éste, no podemos saber con seguridad ni siquiera si estamos ante una complicidad, una denuncia o un enunciado documental, ¿cómo podremos estar seguros del contenido semántico detallado de cualquier discurso? Algo semejante a la extrapolación de esta situación conduce a la sensibilidad desconstruccionista de la Escuela de Yale, a las lecturas de Paul de Man (1971), J. Hillis Miller (1995), Geoffrey Hartman (1981) y todo lo que Harold Bloom (1980) resumió en la expresión *misreading*.

Si toda lectura fuera necesariamente una “mala lectura”, tendría razón el programa del pragmatismo de Richard Rorty (1988) que incita a leer como si no existieran más que textos sin anclaje, sin ocuparse de la intención del autor o entendiendo el resultado de la lectura necesariamente como una mala interpretación. De nuevo, el texto nos aparece como productor de cada lectura (interpretación retórica ésta que camina infinitamente de figura en figura), como pista de despegue de sentidos, y nada más.

En el libro *¿Hay un texto en clase?* de S. Fisch (1980) se afirma ciertamente también que la obra es producto del lector, pero no enteramente producto del lector. Ésta es, a mi juicio, la postura sensata. Incluso en los textos de ficción, la ficcionalidad engrana con la ficcionalidad del texto entero (K. Stierle, 1979:302). Es verdad que el texto literario es esa *machina pigra* de la que habla Umberto Eco (1979:70). Como “máquina”, contiene en sí los elementos que autorizan su lectura, como “perezosa”, necesita de la activa cooperación del lector. No hay motivo suficiente para pensar que no se trata de una “máquina”, sino de una simple “pista”.

¿Toda lectura es una “mala interpretación”? Si leo el *Quijote* y *La Regenta* y después comento que he leído una obra que expone el conflicto entre una “interioridad hiperconsciente y una exterioridad inconsciente”, además de que se me diga que se trata de una mala lectura, probablemente se me podrá preguntar también a cuál de las dos obras me refiero. Si afirmo, en cambio, que lo que he leído es la historia de una mujer aherrojada por los prejuicios sociales de su época, se me podrá seguir arguyendo que se trata de una mala lectura, pero ahora será “mala lectura” de *La Regenta*, pero no del *Quijote*. Nadie en su sano juicio podría afirmar que se trata de una lectura desconstruccionista del personaje Dulcinea del Toboso. No todo texto soporta cualquier lectura en un proceso de apertura sin fin.

En la ya repetidamente citada obra *Los límites de la interpretación* (1990) comenta Umberto Eco una carta que le dirigió Jacques Derrida pidiéndole su firma para solicitar la creación de un Instituto Internacional de Humanidades. Ni a Derrida se le ocurrió que Eco pudiera entenderla en otro significado que no fuera el literal y serio, ni a Eco se le ocurrió atribuirle otro sentido que no fuera el serio y literal, ni a ningún lector, en posesión de las circunstancias de comunicación, se le hubiera ocurrido que a Derrida o a Eco se les ocu-

rriera otra posible descodificación. Ciertamente, hubiera podido tratarse de una broma, habida cuenta de que la necesidad de las Humanidades tal vez no es una verdad ampliamente compartida en la actualidad en la Unión Europea ni en el mundo en general (aunque no deje de ser cierto que tampoco lo fue en otras épocas ni lo es en otros lugares). Hubiera podido tratarse de una publicidad encubierta, que sólo buscara que Eco, tan notorio o más que Derrida, diera cuenta de tan fantástico (*fantástico* significa ¿"bueno" o "de simple fantasía"?) proyecto para que más personas hablaran de Derrida, hablando de Eco, o viceversa, etc., etc.

De todos modos, la comunicación es posible porque la *intentio operis* soporta posibles *intentiones auctoris* y posibles *intentiones lectoris*, pero impide otras: la obra es el *lugar* donde se decide la buena o mala lectura.

M. Otten (1987) tras las huellas de Hamon (1977), Van Dijk (1978) y Eco (1979:119 y 132), señala en su capítulo sobre "Semiología de la lectura" del excelente manual dirigido por Delcroix y Hallyn, la existencia en todo texto, junto a "lugares de incertidumbres", de determinados "lugares de certezas" que condicionan la lectura desde la obra misma:

"a) el título, los subtítulos y los títulos de capítulos de una obra, aunque resulten frecuentemente polisémicos, constituyen puntos de partida obligatorios en la lectura;

b) las menciones de géneros o de subgéneros: novela, cuento, *sotie*, biografía, elegía, melodrama, etc.; estas menciones apelan a la competencia lingüística, retórica y cultural del lector y proponen un *pacto de lectura*; por eso, determinan un *horizonte de expectación* que puede ser confirmado o subvertido (sobre todo, mediante la parodia)(...);

c) las secuencias de unidades semánticas que pueden estar comprendidas en relación de semejanza, de oposición, de distribución, de jerarquía, de orden lógico-temporal(...);

d) unidades textuales más amplias como la *mise en abyme*". (págs. 344-345).

Hay, sigue diciendo Otten, lugares de incertidumbre que generan la pluralidad de lecturas de un texto: puntos flacos, ambigüedades, símbolos oscuros, asociaciones enigmáticas, indecibles sintácticos, elusiones implícitas, blancos (elipsis, discontinuidades, rupturas), paradojas, contradicciones, etc.

En toda lectura, como se ve, hay elementos que apoyan determinadas certezas y otros que sugieren una cierta incertidumbre. La lectura "tradicional" ha tendido a reducir la ilegibilidad al mínimo y a subrayar lo fundamentado de sus lecturas. Las lecturas emprendidas a partir de la Estética de la Recepción tienden a potenciar la apertura que suministran los puntos débiles hasta llegar a la negación de cualquier lectura canónica. El repaso de las ingenuidades que encierra tal crítica tradicional descartan su aceptación sin más, pero la acumulación de sospechas no consiguen, a mi juicio, anular la consistencia de los puntos de anclaje. Hay que afrontar en todo texto la dialéctica entre legibilidad e ilegibilidad sin pretender llegar al extremo de afirmar la posibilidad de una lectura enteramente ajena a la *intentio operis*.

Recapitulación y conclusión

El espiguelo (en que ha consistido mi trabajo) de algunas referencias bibliográficas fundamentales que en los últimos cincuenta años (más sus antecedentes) estudian el papel de la instancia receptora en el proceso de comunicación (Manguel, 1998), ha tenido como objeto ponderar las fundadas sospechas que, desde esta perspectiva, se acumulan contra las seguridades ingenuas de una relación patente: un emisor comunica a un receptor un mensaje en un texto que dice lo que quiere decir el emisor y que es entendido por el receptor como quiere el emisor, a tenor del texto.

Insisto, no obstante, en que la suma de sospechas acumuladas por este procedimiento no justifica la descalificación absoluta de la importancia que en sí mismo tienen el emisor empírico, el receptor empírico y la empírica textualidad del propio texto.

Ciertamente, el autor no dice lo que quiere sin más, sino que es portavoz consciente o incosciente, repito, de una serie de experiencias de otros seres humanos. Pero sin seres humanos de carne y hueso no existiría el discurso. Es una experiencia bien conocida en lingüística. El primer hablante latino que dijo *cavallus* (jamelgo), refiriéndose al *equus* (caballo) para gastar una broma, o los primeros a los que se les ocurrió la broma y la extensión de la broma desde uno o varios a los demás no pueden ser determinados, pero sin duda existieron y dotan de un origen concreto a la palabra *caballo* que pronuncio ahora. *Mutatis mutandis*, el autor condensa y armoniza descubrimientos de muchos seres humanos y, en ese sentido, puede perder consistencia en sí mismo en el momento de nuestra lectura, pero eso significa solamente que la toma prestada de otros.

El receptor empírico es de suma importancia. En el ejemplo que puse antes acerca de los cuentos infantiles, la constatación de la lectora “empírica” nos llevaba a descubrir una lectora de papel (“implícita”) que de ninguna manera estaba presupuesta por el autor (ni por la editorial) como lectora “modelo”, por lo menos en una primera instancia. Tampoco ningún crítico la habría descubierto como tal. No excluyo, sin embargo, que en un segundo momento el autor (y la editorial) se dieran cuenta de la lectora implícita impensada que había en la producción y la convirtieran en “lectora modelo” en adelante.

El texto empírico encierra las condiciones de su lectura. Está claro que el receptor puede interpretarlo según sus presuposiciones, incluso que puede leer su propia cabeza a propósito del texto y convertirse así en autor si su interpretación “aberrante” triunfa. Pero todo texto en cotexto y contexto (situación) significa unas cosas y no otras. Es contundente el argumento *ex contrario*. No es posible leer cualquier cosa en cualquier texto. La lectura “aberrante” existe. El chiste basado en la lectura aberrante es una experiencia común.

Mi hipótesis, en fin, es ésta: la acumulación de sospechas justas que la perspectiva desde la instancia receptora suscita sobre la consistencia de emisor, receptor y texto mismo en el proceso de comunicación no justifica la sospecha sobre la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento. Al contrario, es el prejuicio antimetafísico de la modernidad el que tiñe de Sospecha (con mayúscula) todas las sospechas acumuladas.

Recordemos un texto de Derrida que ya aduje en otra ocasión (Garrido Gallardo, 1999): “lo que hemos intentado demostrar siguiendo el hilo conductor del ‘suplemento peligroso’, es que en lo que se llama la vida real de estas existencias ‘de carne y hueso’, más allá de lo que se cree poder delimitar como la obra de Rousseau, y su trasfondo, no ha habido nunca sino escritura; no ha habido nunca sino suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir sino en una cadena de remisiones diferenciales, no sobreviniendo lo ‘real’, no añadiéndose, sino en cuanto adquiere sentido a partir de una huella y una llamada de suplemento. Y así hasta el infinito, pues hemos leído, *en el texto*, que el presente absoluto, la naturaleza, lo que nombran expresiones como ‘*madre real*’ se ha ocultado siempre, no ha existido jamás. Lo que abre sentido y lenguaje es la escritura como desaparición de la presencia natural” (Derrida, 1967:228).

Repito de otra manera lo que acabo de decir más arriba: a mi juicio, es cierto que es este ‘prejuicio’ deconstructivista, que acabamos de ver tan bien expresado, el que lleva a pensar que la indagación desde la lectura tenga la propiedad de vaciar de contenido a las otras instancias de comunicación, siendo ella misma un vacío. Pero no es cierto, en cambio, que las evidencias que proporciona la indagación desde la instancia receptora avalen directamente los postulados de la Deconstrucción radical. Sigo creyendo que el ser humano puede comunicar lo que piensa y entender lo que le dicen a través de discursos que, a pesar de los pesares, no se resuelven en la pura equivocidad. Toda semiótica de la recepción haría bien en tener esto en cuenta.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- AUSTIN, J.L. (1962), *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BIBLIA DE NAVARRA (2002), *Cantar de los Cantares*. Introducción. vol. III, Pamplona, Eunsa.
- BLOOM, Harold (1980), *A map of misreading*, Oxford University Press.
- CHARLES, Michel (1979), “Digression, régression”, *Poétique* 40, 395-407.
- CULLER, Jonathan (1982), *Sobre la Deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- DIJK Teun van (1978): *La Ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, 1983.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993), *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ECO, Umberto (1983), *Apostillas a “El Nombre de la Rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984.
- ECO, Umberto (1990), *Los Límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

- ESCARPIT, Robert (ed.) (1962), *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974.
- FISH, Stanley (1980), *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1985.
- GADAMER, Hans Georg (1997), “Hermenéutica”, en *Diccionario de Hermenéutica*, A. Ortiz-Osés y P. Lanceros dirs., Bilbao, Universidad de Deusto, s.v.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994), *La Musa de la Retórica. Problemas y Métodos de la Ciencia de la Literatura*, Madrid, CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1996), *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1999), “Humanismo y retórica”, *Prosopopeya* 1, 49- 70.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000a), “Literatura, público, nominalismo”, en *Filosofía y Literatura*, Salamanca, Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 89-104.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000b), *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis.
- GOFFMAN, Erving (1963), *Interaction Ritual. Essay on Face-to-Face Behaviour*, New York, Anchor Books, 1967.
- GOLDMANN, Lucien (1954), “Conscience réelle et conscience possible. Conscience adéquate et fausse conscience”, en *Marxisme et Sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.
- HAMON, Philippe (1977), “Texte littéraire et métalangage”, *Poétique* 31, 261-284.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1981), *Saving the text: Literature, Derrida, Philosophy*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- HIRSCH, Eric D. (1967), *The Aims of Interpretation*, Chicago Univ. Press, 1976.
- ISER, Wolfgang (1976), *El Acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- JAUSS, H.R. (1967), *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976.
- LÁZARO CARRETER, F. y CORREA CALDERÓN, E. (1966), *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1985²⁴.
- MAN, Paul de (1971), *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- MANGUEL, A. (1998), *Eine Geschichte des Lesens*, Berlin, Verlag Volk und Welt.
- MILLER, J. Hillis (1995), *Topographies*, Stanford University Press.
- MOOG-GRÜNEWALD, María (1984), “Investigación de las influencias de la recepción”, en *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 69-100.
- OTTEN, Michel (1987), “Sémiologie de la lecture”, en *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. M. Delcroix et F. Hallyn eds., Paris, Duculot, 340-350.

- RICOEUR, Paul (1965), *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul (1975), *La Metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980.
- RICOEUR, Paul (1983), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- RICOEUR, Paul (1985), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- RORTY, Richard (1988), *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filología lingüística*, Barcelona, Paidós, 1990.
- SEARLE, J.R. (1969), *Actos de habla. Ensayos de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SPITZER, Leo (1948), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1954.
- SPITZER, Leo (1949), "Tres poemas sobre el éxtasis –John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner-“ en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, 213-256.
- STAROBINSKI, Jean (1970), *La relation critique*, Paris, Gallimard.
- STIERLE, Karlheinz (1979), "Réception et fiction", *Poétique* 39, 1979, 299-320.
- WEINRICH, Harald (1976), *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981.

EL DESTINATARIO DE LA RETÓRICA DE BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

Genara Pulido Tirado
Universidad de Jaén

Entre las abundantes obras de Bartolomé de las Casas, una de las que ha recibido menos atención crítica es *De unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem*, obra escrita posiblemente entre 1536 y 1537 en Guatemala, de la que sólo se conserva un manuscrito en la Biblioteca Pública de Oaxaca, procedente del convento de los padres dominicos de la misma ciudad, manuscrito incompleto que sólo contiene los capítulos quinto, sexto y séptimo, los cuales constan de 36, 8 y 6 párrafos respectivamente. Traducida por Atenógenes Santamaría, la obra fue publicada por primera vez en 1942 en Fondo de Cultura Económica. Ramón Hernández (1983: 540) afirma que la obra fue escrita entre 1522 y 1534, y que la inclusión de la bula *Sublimis Deus*, de 1537, sería una añadidura al manuscrito original como tantas otras que realiza Las Casas en sus manuscritos. Raymund Mareus (1985: 80), en cambio, cree que la fecha debe retrasarse si atendemos a la crítica interna ya que son cuatro las obras citadas que sólo pudieron serlo después de 1537: la bula *Sublimis Deus*, el breve *Pastorale Officium*, la alusión al Libro II de *De Concordia Orbis* de Guillaume Poste, editado en Basilea en 1544, y largos extractos de la *Historia Certaminis Apostolici*, atribuida a Abdías de Babilonia por Wolfgang Lazina cuando lo publicó en Basilea en 1552.

Si bien es cierto que en este libro se exponen ideas ya conocidas del fraile dominico y presentes en otros escritos que han gozado de mayor difusión como *Historia de las Indias* o *Apologética historia sumaria*, creemos que merece una atención especial por la vinculación que tiene con la retórica -la persuasión, fundamento de la disciplina desde la sistematización aristotélica, es la base del único modo de predicar al que hace alusión el título- tanto en la teoría como muy especialmente en la práctica, como veremos a lo largo de estas páginas. Y es que, como ha puesto de manifiesto Beuchot (1996:103), “Bartolomé de las Casas fue un gran argumentador y tuvo que vivir de esa habilidad -natural en parte y en parte también adquirida por el asiduo estudio de la lógica y la retórica-”. La persuasión, base de toda retórica, se considera elemento fundamental y primero para la atracción de todos los pueblos, y en especial de los indígenas del Nuevo Mundo, a la verdadera religión; por tanto, la retórica, y en especial la argumentación, ocupa un lugar destacado, primero, en el intento de Las Casas de persuadir a los predicadores y a las distintas autoridades de cuál debía ser el único modo de predicar, segundo, en la predicación misma de los religiosos en América. Pero tal manera de proceder no es en modo alguno nueva, pues se retrotrae a la práctica del mismo Jesucristo, de los apóstoles y de distintos santos de la Iglesia, por lo que el tópico argumentativo más utilizado en esta obra es el argumento de autoridad -casi siempre positivo-.

Tenemos, por tanto, en *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* una teoría y una práctica retóricas a través de las cuales se traza la identidad del indígena como sujeto cultural específico que se constituirá en objeto de predicación respetuosa y pacífica. Ahora bien, tras la emigración masiva hacia el Nuevo Mundo que se produce motivada en gran medida por la crisis económica existente en la Península tras la Reconquista, la situación creada es la expuesta por Friede (1974: 13): “se produjo un precipitado cambio social y se impuso a la población aborigen una violenta aculturación mediante patrones que en el Viejo Mundo habían sido resultado de una milenaria y paulatina evolución, mientras que en América tuvieron que ser más o menos improvisados o adaptados”.

Sin embargo, no será la aculturación el objeto de los ataques del fraile dominico, sino la aniquilación de los indios que se dio con frecuencia no sólo a causa de las enfermedades llevadas por los colonizadores, sino también por un desmedido uso de la violencia. Significativo es, en esta dirección, el estilo mismo que usa Las Casas en la obra, destinado, al igual que los argumentos, a persuadir al lector. Se trata de un estilo directo, duro, con preguntas retóricas que interpelan al lector y un léxico redundante, acorde con el carácter hiperbólico de muchas de sus exposiciones, en el que aparecen el uso acumulativo de nombres y verbos sinónimos y el uso de superlativos donde el adjetivo positivo habría bastado. En cualquier caso, al ser *Del único modo* una obra doctrinal puede observarse una mayor moderación retórica, no exenta de un tono recargado que anuncia ya características propias de la retórica eclesiástica del Barroco. Avalué-Arce (1978) ha sabido ver el trasfondo de las hipérbolas lascasianas, motivadas, a juicio del crítico, por el carácter moral de los escritos del fraile y presentes también en otras obras de la época como los libros de caballerías y las novelas pastoriles. Teniendo en cuenta que la hipérbola y el superlativo son dos formas en que el lenguaje puja hacia la “expresión de lo absoluto”, no extraña su uso en un autor que pretende poner de manifiesto lo absoluto de la moral a través de una serie de cualidades, absolutos opuestos como el bien y el mal, que están en la base de sus obras y que conectan con un idealismo típicamente medieval, tal como se manifiesta en San Agustín, Dante y otros.

En lo que se refiere a la teoría retórica, Las Casas sigue los presupuestos de Cicerón y San Agustín tras reconocer explícitamente en el párrafo 5 del capítulo quinto la importancia de la vieja disciplina en el ámbito eclesiástico:

El predicador o maestro tiene el encargo de instruir a los hombres a la fe y a la religión verdaderas, debe estudiar la naturaleza y principios de la retórica, y debe observar diligentemente sus preceptos en la predicación, para conmovir y atraer el ánimo de los oyentes, con menos empeño que el retórico u orador que estudia este arte y observa en su oración sus preceptos, para atraer y llevar a sus oyentes al punto que se propone (1942: 95).

La retórica es especialmente necesaria en el ámbito religioso por cuanto las verdades de la fe y la religión cristianas, aunque son verdaderas, exceden en ocasiones la capacidad de los sentidos y el entendimiento humano, por lo que la capacidad persuasiva de la retórica es imprescindible.

Siguiendo a Cicerón, el fraile señala que “uno de los primeros preceptos de la retórica enseña que, por medio del exordio, el orador debe ganarse insensiblemente la benevolencia de sus oyentes a fin de tenerlos de su parte” (*ibidem*: 95), para lo cual el orador ha de cumplir con determinados cometidos: demostrar la verdad de las afirmaciones que defiende, cautivar los ánimos de los oyentes y lograr moverlos para que acepten aquello de lo que pretende persuadirlos, sea lo que fuere. Y para ganar el ánimo de los oyentes, sobre todo si son indígenas que entran en contacto por primera vez con la verdad de la fe, el orador ha de persuadirlos “con la suavidad de la voz, con la modesta expresión del semblante, con la ostentación de la afabilidad y con la delicadeza apacible de sus palabras...” (*ibidem*: 96); en definitiva, con la predicación pacífica, amigable y hasta cariñosa que fray Bartolomé va a defender en todo momento frente a la violencia ejercida por algunos predicadores y sobre todo por los conquistadores.

De San Agustín toma el predicador español la idea de que la retórica puede usarse para convencer de falsedades, hecho al que no le presta atención ya que para él se trata siempre de enseñar el bien y disuadir del mal, cualquier otra cosa habría sido cuestionar la verdad de la doctrina cristiana y caer en la herejía. Pero este hecho puntual no puede hacernos olvidar que la obra de San Agustín *De Doctrina christiana* tiene una presencia importante en *De único modo* puesto que los fines de la obra se sitúan en la línea agustiniana: cómo hay que utilizar la retórica para enseñar la fe, preocupación presente en numerosos predicadores de distintas épocas y en especial de los Siglos de Oro; en este sentido, se ha hablado de una retórica eclesialística en la que habría que incluir a Las Casas (V. Herrero Salgado, 1996). Pero es que además, como señala Beuchot (1996:11):

Ciertamente queda la posibilidad de que la retórica sea otro tipo de violencia, violencia intelectual, como era en el sofista. Pero, aun cuando quiere convencer a los indios de la fe cristiana, fray Bartolomé no desea hacerlo con ningún tipo de violencia, ni siquiera la intelectual; por eso habla de que no se puede obligar al indígena a escuchar la predicación. Sólo si él quiere, puede predicársela legítimamente.

Ramón Hernández (1983: 241) ha afirmado que esta obra

es un verdadero tratado de teología misional, teórico y práctico, el mejor del siglo XVI, y marca un hito perdurable en este género de obras. Su configuración es muy sencilla. Enuncia una tesis que va demostrando paso a paso, indicando al mismo tiempo las lógicas consecuencias prácticas de su doctrina o sistema misional,

lo que no le impide observar que presenta “un método y un estilo de argumentación plenamente escolásticos, a pesar de que su fondo doctrinal es del más subido humanismo, ya que parte de la dignidad y de la libertad del individuo y de los pueblos” (*ibidem*: 243).

La idea que rige la obra y que se constituye a la vez en resumen y *leitmotiv* de la misma es ya en sí misma retórica: “La Providencia Divina estableció para todo el mundo y para todos los tiempos, un solo, mismo y único modo de enseñarles a los hombres la verdadera

religión, a saber: la persuasión del entendimiento por medio de razones y la invitación y suave moción de la voluntad” (*ibidem*: 65).

Propuesta realizada tras fracasar varios intentos de llevar a cabo una conversión pacífica de los infieles y tras sufrir dos crisis espirituales que le llevarán desde la encomienda a la situación de fraile dominico defensor a ultranza de los indios, tal propuesta chocaba a otros religiosos por considerarla utópica ya que, en la mayor parte de los casos, lo que se hacía era enseñar a los indios algunas oraciones que repetían de corrida y bautizarlos de inmediato (v. Bataillon y Saint-Lu, 1971). En cualquier caso, en torno a esta propuesta se construyen los tres libros que nos quedan de *El único modo*. En el quinto, Bartolomé de Las Casas despliega una abundante serie de recursos destinados a probar la tesis principal. Tales recursos cristalizan en las maneras que expone de probar que el modo propuesto por él para predicar es el único, esto es: con argumentos de razón, con ejemplos de los antiguos padres, con el precepto y la forma de predicar que Cristo estableció para todos los tiempos, con la manera de obrar, o sea, con la práctica de los apóstoles, con autoridades de los santos doctores, con la costumbre antiquísima de la Iglesia y con numerosos decretos eclesiásticos. Este capítulo es el fundamento teórico de su doctrina en la cual se condensan teorías de la más variada procedencia, desde el Antiguo y Nuevo Testamento a las obras de los santos padres y de filósofos clásicos, llegando a constituirse en un gran palimpsesto. Hay que tener presente que a la formación adquirida en el colegio de San Miguel en Sevilla, donde según algunos autores recibió enseñanzas de latín del mismo Antonio de Nebrija, hay que unir los tres años dedicados al estudio tras sufrir su segunda crisis espiritual y decidir ingresar en los dominicos (1522); entonces adquirió, al menos en parte, la extensa cultura que demuestra tener Las Casas en esta obra. Lewis Hanke ha indagado en la formación intelectual de nuestro autor, a quien considera “uno de los escritores más eruditos de su época” (1968: 233) a pesar de que en el siglo XVI se le consideraba como un hombre de acción y no de libros. Queraltó Moreno, tras realizar un riguroso estudio del pensamiento filosófico político de Bartolomé de las Casas y de la influencia que tuvieron en él autores como Aristóteles y Santo Tomás, ofrece una exhaustiva lista de “Autores y documentos citados por Bartolomé de las Casas en sus principales tratados” (1976: 389 y ss.) que da cuenta de la extensa cultura del fraile y de lo variado de sus lecturas.

El capítulo sexto sigue en la misma línea resaltando que la fe no es suficiente para la salvación -como creen los luteranos-, hacen falta obras, por lo que Fray Bartolomé va a empezar a tratar formas contrarias de predicar el evangelio a la propuesta y defendida extensamente por él en el capítulo anterior. Todo el capítulo se constituye en contraejemplo con el cual el fraile desciende del ámbito meramente teórico y abstracto para empezar a tratar problemas presentes en la predicación en el Nuevo Mundo, entre ellos la idea de quienes creen que antes de convertir a los infieles hay que sujetarlos al dominio del pueblo cristiano, hecho inaceptable para el dominico español no sólo por ir contra las numerosas doctrinas expuestas ya y contra otras que cita ahora al respecto, sino también por ir contra el libre albedrío que caracteriza a todos los seres humanos y por indisponer a los infieles contra la conversión y contra la misma doctrina cristiana, diferenciándolos claramente de los luteranos y de los seguidores de Mahoma, para los cuales no encuentra ningún tipo de justificación. Además, tal modo de proceder conduce a la guerra, injusta y contraria a la predicación en

todo punto como se demuestra sobradamente con numerosos argumentos y no pocas descripciones cruentas y alusiones a los desmanes que las guerras han provocado en el Nuevo Mundo. Las Casas defiende aquí a los indios frente a la voracidad e insensibilidad de algunos conquistadores que los han llevado a la muerte, a la destrucción de familias y pueblos o a la huida de los indígenas a la selva actuando de forma contraria a la debida ya que con todo ello impiden que la predicación consiga los fines deseados, la conversión, y que los indígenas, por tanto, se condenen y maldigan, por la culpa de unos pocos, la verdad de Cristo¹.

En el capítulo séptimo el tono crítico aumenta pues, tras una recapitulación de las teorías y argumentos expuestos hasta ese momento, se afronta un tema sumamente espinoso en esta época: hay que pedir responsabilidades a los hombres que actúan de forma contraria a la manera de predicar instituida por Cristo; tales responsabilidades se determinan tras ver el grado de culpabilidad de los implicados y pasa necesariamente por la restitución total de todo lo que les hayan arrebatado a los infieles en guerras injustas y la satisfacción de todos los daños que les hayan causado; en caso contrario, a estos hombres sólo les espera la condena eterna. La constante defensa de un concreto tipo de religiosidad, junto a la visión moral que ofrece de la realidad de los indígenas, ha hecho que se considere que “más que evangelizador, Las Casas fue un vindicador de la razón cristiana en su más pura versión intelectual, y convirtió el combate moral en el arma decisiva de su concepción del mundo” (Esteve Fabregat, 1986: 94). Maravall, por su parte, ha puesto de manifiesto la dialéctica presente entre primitivismo y utopía en el pensamiento lascasiano. En lo referente a la primera, no duda en afirmar que “Las Casas fue un utópico del género de un Tomás Moro: si éste, para rehacer la sociedad europea imaginó un mundo americano que le sirviera de modelo, Las Casas quiso hacer un mundo americano tal como, bajo su anhelo de alcanzar otros modos de vida social, podía inspirárselo su imaginación de europeo” (1974: 312-13), de ahí que el europeo proceda a la “invención” de América. Aunque el dominico no la cita, debió conocer la *Utopía* de Tomás Moro, obra que tenía cualquier hombre de cultura media en el Nuevo Mundo.

De cualquier manera, *Del único modo* fue una obra escrita tras producirse distintos fracasos de colonización alternativa, y también después de haber actuado Las Casas como intermediario en la pacificación del cacique Enriquillo, para él una gran victoria, y como preámbulo de su experimento más importante, el de Vera Paz (1537-1550), en Guatemala, a la luz del cual la obra adquiere una relevancia especial al constituirse en guía de tal experimento: “El significado de la obra de Las Casas está en el hecho de que solamente él elaboró de antemano una justificación completa y teórica de su política, y de que, al ser desafiado, puso en práctica su idea de un modo dramático, y durante cierto tiempo, con éxito” (L. Hanke, 1975: 56).

Beuchot ha destacado la presencia de formas lógicas de la argumentación en Las Casas que, en relación a su disputa con Domingo de Soto, define así:

¹ Sobre los fundamentos filosófico-jurídicos de la doctrinas de Las Casas, ver Queraltó-Moreno, 1976; sobre su relación con la importante Escuela de Salamanca, v. Brufau Prats, 1989, y Venancio Diego Carro, 1966, entre otros.

Jaakko Hintikka ha propuesto recientemente como el lugar de la lógica es la argumentación, a saber, la lógica nos enseña a inferir, mediante el seguimiento de reglas de inferencia, pero la teoría de la argumentación tiene que enseñarnos además a aplicarlas como estrategia del modo que nos sea conveniente. Con ello se demuestra que no hace falta, como hacen algunos, desechar la lógica formal y quedarse sólo con la lógica informal para argumentar, sino que hay que aprender a usar la lógica con una estrategia argumentativa adaptada a la situación (1996: 103).

Tal hecho importa por cuanto la argumentación es, como se ha dicho, el fundamento de la retórica lascasiana desde el principio mismo de la obra. Y es que la retórica, con una argumentación más rápida que la lógica, no prescinde del modo argumentativo, lo que ocurre es que sus premisas sólo son verosímiles, hecho suficiente en el ámbito religioso para mover a la conversión, como se desprende de toda la obra del fraile dominico.

El capítulo quinto de la obra empieza aludiendo al tema del cuarto, perdido como se ha dicho, en el que B. de las Casas expuso la tendencia a reunirse entre sí de todos los pueblos y la inexistencia de raza o pueblo alguno que no esté capacitado para recibir la doctrina del evangelio ya que el conocimiento de la existencia de Dios está naturalmente plantado en todos los hombres. Ambos temas se relacionan, lógicamente, con los indígenas del Nuevo Mundo, que serán los protagonistas implícitos del libro quinto, y explícitos de los dos libros restantes. Interesa, no obstante, la afirmación sin paliativos de la inteligencia de estas gentes, que es el punto nodal de la teoría de fray Bartolomé ya que sólo este hecho justifica el empeño que pone en la defensa y evangelización de los indígenas:

En resolución, aseveramos no solamente que es muy razonable admitir que nuestras naciones indígenas tengan diversos grados de inteligencia natural, como es el caso de los demás pueblos, sino que todas ellas están dotadas de verdadero ingenio; y más todavía, que en ellas hay individuos, y en mayor número que en los demás pueblos de la Tierra, de entendimiento más avisado para la economía de la vida humana. Y que si tal vez llega a faltar tal penetración o sutileza de ingenio, tal cosa sucede, sin duda alguna, con el menor número de individuos, o mejor dicho, con un número insignificante (*ibidem*: 64).

La inteligencia natural se justifica por causas naturales, sean universales o particulares, esto es, el temperamento de los humores del cuerpo, de la bondad de las potencias interiores y de sus órganos, de la sobriedad y templanza en la comida y en la bebida, la moderación y continencia en lo relativo a cosas sensibles y vicios, la poca atención que le prestan a las cosas temporales y la ausencia de ira, temor y otras pasiones que perturban el alma. La visión del indígena no puede ser, por tanto, más positiva, por lo que no extraña que se destaque la habilidad demostrada por estos pueblos en las artes mecánicas y en las artes liberales. Se trata de una constante en la obra lascasiana que aparece con frecuencia en otras obras y que va a servir para justificar la predicación pacífica y la defensa a ultranza de estos pueblos por unas cualidades no reconocidas por los conquistadores, incapaces de apreciar su identidad cultural. La reivindicación de la cultura indígena en Las Casas tiene un sentido concreto que ha expuesto Esteva Fabregat (1986: 93):

parece que su pensamiento sobre estas culturas resulta estar dominado por el deseo de producir descripciones de costumbres que, cualquiera que haya sido el grado de progreso, material y político, conseguido por las poblaciones indioamericanas en la época prehispánica, tendían a exaltar el desarrollo de una condición moral que, en el contexto de lo que reconocía como ingenuidad racional del indio, era en sí una racionalidad superior a la que habían alcanzado las demás naciones del mundo precristiano, sobre todo por el representado en las culturas bárbaras del Viejo Mundo, e incluso, y comparativamente, por lo que habían sido algunas formas morales exhibidas por las civilizaciones antiguas clásicas.

Todo ello está en consonancia con el argumento filosófico y general que justifica todos los empeños del predicador: el carácter racional de todo ser humano, sin excepciones -la conocida premisa de que el hombre es un animal racional-, que en el caso de los indios se demuestra por los datos que ofrece sobre sus costumbres, historia y cultura, sobre todo en lo que se refiere a su sentido religioso, el valor equitativo de sus relaciones sociales y la idea de que sus formas de vida correspondían a desarrollos inteligentes muy evolucionados en relación a su racionalidad. Además, no sólo todos los hombres son iguales, sino que tal esencia no se altera nunca, ni siquiera por distintas acciones relacionadas con las doctrinas evangélicas: “ni por la demasía u horribilidad de sus maldades el hombre deja de ser hombre; ni cuando vuelve a la piedad [...] se hace una nueva hechura o criatura. [...] Así pues, la sustancia del hombre no se muda ni por la culpa, ni por la gracia” (*ibidem*: 338).

En relación a este punto hay que recordar que existían dos escuelas sobre la evangelización de los nuevos pueblos. La inspirada en Santo Tomás, que distinguía entre la ley natural y la ley sobrenatural de tal manera que los indios no estaban sujetos a la ley divina en lo referente al derecho natural, por lo que su violación por distintos tipos de pecados no les privaba de sus derechos naturales como la libertad, distintas posesiones, etc.; en ella se inscribe Fray Bartolomé. La segunda estaba representada por Enrique de Susa, el Cardenal Ostiense, que identificaba derecho natural y ley revelada, de donde se infería que el incumplimiento de la ley divina conducía a la privación de los derechos naturales. Hay que recordar también que Ginés de Sepúlveda, partidario de una “conquista evangelizadora”, había defendido que los indios tenían menoscabada la razón y eran bárbaros, en consecuencia esclavos por naturaleza, teoría que Las Casas rebatiría con fuerza en una conocida polémica².

En estrecha conexión con la racionalidad humana aparece la idea del derecho natural o *ius naturae*, que es la justicia debida a la propia naturaleza humana y que encierra en sí mismo el derecho a la libertad que violentan los conquistadores continuamente: la libertad del cuerpo, material, cuando esclavizan a los indios, y la libertad espiritual, cuando los obligan a creer en lugar de persuadirlos:

El modo natural de mover y dirigir las cosas naturales hacia sus propios bienes naturales, consiste en que se muevan, dirijan o lleven de acuerdo con el modo de ser y naturaleza que tiene cada una de ellas, según enseña el Filósofo [...] Pero la criatura racional tiene una aptitud natural para que se lleve, dirija o atraiga de una

² Ver Hanke, 1968, 301 y ss; Arenal, 1975-1976.

manera blanda, dulce, delicada y suave, en virtud de su libre albedrío, para que voluntariamente obedezca y voluntariamente preste su adhesión y su obsequio al que oye (*ibidem*: 71).

Y es que el conocimiento desempeña una función importante en la predicación, de ahí que algunos autores hayan hablado de una “pedagogía de la fe”. En efecto, el conocimiento puede ser, en la teoría de nuestro autor, natural o voluntario. En el primer caso no se produce ningún tipo de raciocinio ya que aquello que se conoce se manifiesta inmediatamente como verdadero. En el segundo caso, por el contrario, interviene el razonamiento. En relación a esta doble diferenciación, como ha señalado Beuchot (1996:12-13):

la gnoseología nos esclarece cuál es el proceso para conocer las proposiciones inmediatas o intuitivas, las cuales se aceptan cuando se capta el nexa entre el sujeto y el predicado. En ellas no hay propiamente lugar para la persuasión, ya que deben tener una conexión interna evidente. Pero la persuasión y el discurso sí tienen lugar en cuanto a las proposiciones mediatas, que no son evidentes, y que deben ser probadas por raciocinio, a saber, conectando las premisas y la conclusión a través de un término medio probatorio. Allí sí cabe el discurso, el raciocinio, y es el lugar propio de la argumentación, como la que se da en la retórica. Acerca de ellas la voluntad presta su adhesión, movida por la fuerza de los argumentos que se le ofrecen.

El “conocimiento artificial”, en consecuencia, requiere una serie de condiciones para producirse: tener libertad, tiempo -el conocimiento se produce de forma gradual y paulatina-, tranquilidad y sosiego, que la voluntad no sufra ningún tipo de quebranto o inquietud... y la existencia de un predicador:

el hombre necesita de un motor, guía o predicador, que con la instrucción religiosa, con la determinación y la explicación de las verdades creíbles, con razonamientos probables, como ejemplos y semejanzas, y como si señalara con el dedo y grabara en la mente las verdades de la fe, lo conduzca exteriormente a creer lo que ha de creer [...] Y lo mismo sucede tratándose de la gracia, de la caridad y de los demás dones (*ibidem*: 110)

La figura del predicador queda perfilada por analogía a la figura misma de Cristo y de sus seguidores más inmediatos, en los que las obras eran más importantes que las palabras y debían ir acompañadas de un comportamiento ejemplar: pacífico, desligado de todo interés material, transido por la humildad, la paciencia y la mansedumbre (p.171 y ss.). La enseñanza desempeña, pues, en este seguidor de Santo Tomás, una función importantísima en todos los aspectos de la fe que no son conocidos naturalmente, es decir, en los que aparece la necesidad de intervención de la razón. Habiendo dado por sentado que la existencia de Dios está naturalmente implantada en todos los hombres, la enseñanza de la fe y la enseñanza de la ciencia se presentan como similares ya que en principio en ambos casos se requiere de la persuasión del entendimiento y de la atracción de la voluntad; además, “todo esto requiere y supone en el discípulo un estudio intenso, un esfuerzo, una atención y una aplicación de la intención y demás facultades mediante las palabras y acción del maestro...”

[libre de perturbaciones producidas por las pasiones del alma, con tranquilidad, quietud y ausencia de oscuridad, de forma paulatina, etc.]" (*ibidem*: 117).

En cualquier caso, el conocimiento perfecto de Dios, que es el fin último, no sólo se adquiere por la doctrina de un predicador divinamente revelada, sino también por inspiración interior, modo este último no atendido por Las Casas al no necesitar de intervención humana alguna. Cuando el predicador actúa los medios de los que dispone son plurales, entre ellos la narración de distinto tipo o el establecimiento de semejanzas y analogías:

Conviene, pues, que el modo de enseñar la ciencia teológica sea mediante la narración de milagros, que se encaminan a la confirmación de la fe. Y, como, por otra parte, estos principios tampoco tienen proporción con la razón humana, en el estado que guarda en esta vida, en donde recibe los conocimientos de los objetos sensibles; por eso es necesario llevarla al conocimiento de estos principios, mediante la semejanza de los objetos sensibles (*ibidem*: 106).

Por tanto, la predicación no sólo guarda una estrecha relación con la enseñanza, sino también con la ficción, esto es, con lo literario, hecho confirmado por la capacidad de realizar milagros que tuvo Jesucristo, pero que no tienen todos los cristianos, aunque éstos sí pueden contar tales milagros para mover a la fe:

Por eso vemos que se fingen representaciones y comedias en que se introducen personas ficticias, con el objeto de grabar profundamente en los corazones de los hombres lo que deseamos enseñarles. Y la explicación de este hecho está en que les es connatural a los hombres hacer uso de algunos signos sensibles para entender algunas cosas y enseñarlas también a los demás (*ibidem*: 215-216, v. también pp. 119-120).

Es lo que sucede con las imágenes que aparecen en las iglesias, que a través de los objetos sensibles se puede llegar al conocimiento de cosas inteligibles y divinas. La visión del arte de Las Casas es profundamente didáctica pero, en contra de Platón, no cree en un efecto negativo de la ficción artística, sino en su carácter persuasivo y por tanto útil al predicador. En este punto lo literario es un mero instrumento que se subordina a la religión, de ahí que el dominico no profundice en las presuntas falsedades de la ficción y en las consecuencias que podían tener éstas en los hombres que las contemplaban puesto que la predicación procedía, en última instancia, de Cristo, del que no se puede esperar mentira alguna "siendo Él la ley eterna, el arte y la sabiduría del Padre, el Verbo revestido de carne mortal, por cuyo medio habló Dios Padre al mundo [...] Él es la primera Verdad encarnada que no puede engañarse ni engañar, ni mentir, errar o equivocarse en su doctrina evangélica..." (*ibidem*: 212-213).

Otro instrumento del que hace uso nuestro autor para poner de manifiesto la validez del método de predicación propuesto es la narración sucinta y superficial en muchos sentidos de la conversión de los infieles en distintas partes del mundo conocidas hasta entonces: España, Francia, la India, Roma, Asia, Inglaterra... en unos seiscientos años (pp. 299 y ss.). La narración se basa en leyendas y datos poco fiables de los que Las Casas hace una lectu-

ra positiva en exceso, pues da la impresión de que la conversión de tan distintos y distantes lugares se produjo de forma casi instantánea y milagrosa cuando sabemos que la realidad fue distinta y las guerras abundaron. Pero tales narraciones son necesarias para argumentar que la conversión en América puede y debe producirse de igual manera.

Debemos tener presente que los métodos de evangelización son objeto de un gran interés durante esta época, hecho motivado por las necesidades surgidas de la realidad histórica del momento. Recordemos, junto a la necesidad de llevar la religión cristiana a los infieles del Nuevo Mundo, la batalla presente en Europa contra los infieles y herejes que sí conocían la religión cristiana, aunque la rechazaran (Concilio de Trento, Inquisición, etc.), hecho que motivó no sólo un gran cultivo de la oratoria sagrada, sino también de la evangelización, que conoció un desarrollo y una extensión importantes. Llinares (1975) ha hablado de una “evangelización liberadora” en Las Casas destinada a asegurar que el Nuevo Mundo sería evangelizado de la mejor forma posible, evangelización cristocéntrica basada en el Nuevo Testamento con reminiscencias de la teoría teocrática medieval y de la teoría jerárquica medieval sobre los grados de poder, pero con elementos renacentistas, todo ello integrado en un marco jurídico-teológico impecable³.

No es extraño que en los capítulos sexto y séptimo arremeta el dominico abiertamente, y sin cortapisas, contra la forma de actuar de los conquistadores exponiendo una realidad cruda que volverá a transcribir en la *Apologética historia* sobre todo y que está en la base de la que se ha llamado “leyenda negra” de España. Para ello tiene que descalificar la teoría defendida por otros sectores, como el mismo Ginés de Sepúlveda, utilizada para justificar toda la guerra y la violencia ejercida contra los indígenas aunque fueran en contra de los mandamientos del mismo Cristo:

Pero como con estos crímenes no queda satisfecho todavía el celo de estos predicadores, ni la dilatación de la religión cristiana, para cumplir con todos los preceptos divinos, fingen estos hombres mil falsos testimonios algunas veces perjudicando, diciendo de los infieles que son perros, que son idólatras, que están envueltos en otros muchos nefandos crímenes, que son estúpidos y fatuos, e inhábiles e incapaces, por tanto, de la fe, de la religión y de la vida y costumbres cristianas. Así es como estos buenos varones propalan esas falsas y perniciosas afirmaciones; y más todavía, dicen estas mentiras heréticas, para que las guerras, las violencias, las rapiñas y las demás acciones inicuas y nefandas que llevan a cabo, parezcan justas o a lo menos excusables con algún pretexto (*ibidem*: 371).

Su alegato contra la guerra y cualquier otro tipo de violencia en tanto que conduce a la destrucción del indio como persona, esto es, tanto de su cuerpo como de su alma, no tiene límites (v. Marcus, 1985). Reciente la cruda realidad de la Reconquista en España, que terminaría con la expulsión de los moros de Granada el mismo año que se descubre América, Las Casas no sólo califica a los conquistadores de las Indias de “precursores del Anticristo”,

³ Ver, además, el riguroso estudio de los métodos misionales en el siglo XVI de Pedro Borges, 1958; en Cañizares Llovera, 1977, encontramos un importante repertorio bibliográfico de obras y predicadores del momento; en José Barrado (ed.) 1990, ejemplos destacados del papel desempeñado por los dominicos.

sino también de “imitadores de aquel notable y asquerosísimo seudoprofeta y seductor de los hombres, de aquel hombre que mancilló todo el mundo, de Mahoma” (*ibidem*: 390). Frente a otros herejes, Mahoma le resulta a Fray Bartolomé especialmente pernicioso, pues no se limitó a intentar persuadir a los hombres con sus “falacias”, sino con guerra y violencia; supone, además, un peligro para la Iglesia de la época y para los territorios cristianos. Los infieles de las Indias presentan un carácter muy diferente, de ahí que el tratamiento que deben recibir también lo sea y la guerra resulte inaceptable:

Es temeraria, injusta, tiránica la guerra que a los infieles de la tercera categoría [...] o sea, a los infieles que nunca han sabido nada acerca de la fe, de la Iglesia, ni han ofendido de ningún modo a la misma Iglesia, se les declara con el solo objeto de que, sometidos al imperio de los cristianos por medio de la misma guerra, preparen sus ánimos para recibir la fe o la religión cristiana, o también para remover los impedimentos que puedan estorbar la predicación de la misma fe (*ibidem*: 422).

Después de tales abusos sólo la restitución y la satisfacción total de todos los daños, prejuicios o detrimentos que hayan causado pueden salvar a estos hombres. Para imponer la justicia están las autoridades eclesiásticas; no en balde había considerado ya Bartolomé de Las Casas la bula *Sublimis Deus* de Pablo III (1537) -de la que reproduce un fragmento significativo como ejemplo de cómo la Iglesia, a través de sus decretos, se constituye en ejemplo de predicación pacífica⁴. Y es que la citada bula fue fundamental para la defensa emprendida por el dominico desde el momento en que no sólo denunciaba los mismos hechos, sino que daba autoridad al Arzobispo de Toledo para que reprimiera a los conquistadores sin escrúpulos hasta excomulgarlos si fuera preciso o tomar las medidas que fueran oportunas. Sin embargo, para los indios el dominico sólo contempla una condena “retórica”, “verbal”: “Esto no obstante, podrán infundir temor en los perversos si les pareciera ser cosa provechosa, con la descripción del terrible juicio futuro y de las penas que eternamente habrán de padecer si no se enmendaran” (*ibidem*: 465).

Ni que decir tiene que todas las teorías vistas hasta ahora se inscriben en el ámbito de la tradición tomista y dominica. Al plantearse la personalidad jurídica y política de los nuevos pueblos el fraile reformador se inscribe en el debate generado por la expansión europea desde el siglo XIII. De tal enfrentamiento surge la idea de que existen dos clases de infieles: los “tradicionales” (judíos y árabes), que tienen conocimiento de la revelación divina pero no la quieren aceptar, y además persiguen a los cristianos y ocupan sus reinos, de ahí que recibieran la condena máxima de Las Casas; y los infieles de Nuevo Mundo, desconocedores de la religión cristiana y dignos por tanto de todo respeto, a la par que constituyen un futuro prometedor para la expansión del cristianismo según el modo expuesto por el fraile que, como se ha dicho, chocaba frontalmente con el modo de proceder de los colonizadores.

Pero no todo fue interés religioso y desprendimiento, pues lo que Las Casas, con sus abundantes denuncias, contribuyó a producir fue un sistema de alarmas morales que, mientras ponía en duda la legitimidad de los métodos violentos de expansión, conseguía corregir la influencia civil y militar para lograr un estatus dominante de las Misiones en lo relativo a

⁴Sobre la importancia de la bula papales en el proceso de colonización, v. Hanke, 1968: 59 y ss.

la exclusividad de su política religiosa respecto a los indígenas. Por tanto, “este planteamiento suponía, asimismo, ofrecer a la misma corona, sin conflictos innecesarios, y a través de un proceso de aculturación progresivo, millones de indígenas, integrados y cohesionados que, por su misma decisión, acabarían siendo súbditos leales de la monarquía española a lo largo del tiempo de su tutela de los misioneros” (Esteve Fabregat, 1986: 101).

Tal actuación política no era ajena al ámbito eclesiástico en sus más altas esferas, pues los grandes descubrimientos dependieron en gran medida de la intervención pontificia que concedió a los monarcas descubridores título de legitimidad de su dominio sobre las nuevas tierras que se incorporaban a sus posesiones. Se trataba, como ha señalado A. de la Hera (1992: 502 y ss.), de imponer la tesis teocrática del dominio supremo pontificio sobre todo el orbe basándose en la idea de que Dios gobierna el mundo mediante su más alto representante en la tierra, el Papa, que, por delegación de Cristo, puede intervenir en lo espiritual y en lo temporal, nombrar y deponer reyes y príncipes o trasladar imperios en función de la consecución de la salvación de los infieles, lo que explica la importancia de las distintas bulas papales durante el período de colonización y la frecuente alusión a tal poder que hace el fraile.

Esta doble presencia del poder papal y político en las Indias no es ajena al dominico que, como cristiano creyente y súbdito español, ha de acatar ambas autoridades, aunque en ocasiones surjan problemas, sobre todo en relación con la defensa de la voluntad del gentil que realiza y que ha estudiado Zavala (1986), punto este en el que no hace concesiones, aunque tenga que admitir que tras la evangelización el régimen político de los indígenas ha de cambiar, sobre todo a partir de 1552, y señale los beneficios que se pueden extraer de tal cambio como son una mayor libertad y protección así como ventajas espirituales de las que se favorecerían millones de hombres.

Por tanto, el sujeto cultural presente en *El único modo* es el indígena considerado como ser racional e inteligente, dotado de libertad y objeto de evangelización cristiana pacífica. Esta formulación surge en Las Casas de sus creencias religiosas y morales a la par que de sus experiencias concretas en el Nuevo Mundo, y se cristaliza a través de un vasto conjunto de teorías de índole filosófica, jurídica y teológica a través de las cuales intenta hacer compatible la defensa de la especificidad cultural del indígena americano con los intereses económicos y políticos ligados al descubrimiento, calificado de “encubrimiento” por Dussel (1992). La retórica, en toda esta dinámica, ocupa un lugar importante ya que en ella se deposita la nada fácil tarea de persuadir al infiel de cuál es la verdadera religión, esto es, constituye la vía óptima de conversión cristiana de los nuevos pueblos que es el fin último que se persigue, pero que ha de ir precedido por la previa persuasión de autoridades cristianas y políticas de que la conquista ha de ser pacífica y respetuosa en todo momento.

En el seno de tan compleja situación Las Casas ha sido considerado a veces como un loco y a veces como un precursor de los actuales derechos humanos (V. Beuchot, 1994; Salas, 1974; Zavala, 1966). De forma contundente Hernández (1983: 207) ha afirmado: “la primera proclamación jurídica de los derechos humanos no es la norteamericana de 1776, ni la de la Revolución Francesa de 1789, ni la de las Naciones Unidas en 1948, sino la española de las Leyes Indias, que desde 1512-1513 se fueron superando en sus diversas trans-

formaciones y adiciones hasta marcar una verdadera fecha histórica en las llamadas Leyes Nuevas de 1542-1543”.

Lo que a estas alturas no puede negarse es que se trata de una figura decisiva en el proceso de colonización llevado a cabo por España tras el descubrimiento de América y que en muchos sentidos sus teorías, como han señalado diversos investigadores (sobre todo Merle y Mesa, 1972; Friede, 1974), pueden considerarse antecedentes claros del anticolonialismo desde el momento en que reconoce la especificidad cultural del sujeto colonizado y su derecho a mantener tal especificidad, la cual sólo se verá alterada por la doctrina cristiana que debía constituir el culmen de esa cultura por conducir a la salvación eterna.

Y es aquí donde la retórica muestra su doble faz de disciplina persuasiva y manipuladora a un tiempo por cuanto a la finalidad de una concreta persuasión se subordinan todos los medios necesarios, sofisticados en la mayor parte de los casos, para cuya refutación los indígenas no estaban preparados, hecho que restringe su libertad, y más si consideramos los intereses eclesiásticos y políticos presentes en todo el proceso.

Referencias bibliográficas

- ARENAL, C. del (1975-1976), “La teoría de la servidumbre natural en el pensamiento español de los siglos XVI y XVII”, *Historiografía y Bibliografía Americanistas*, XIX-XX, 67-124.
- AVALLE-ARCE, J.-B. (1978), “Las hipérbolos del Padre Las Casas”, en *Dintorno de una Época Dorada*, Madrid, Porrúa Touranzas, 73-99.
- BARRADO, J. (ed.) (1990), *Actas del II Congreso Internacional sobre los Dominicos y el Nuevo Mundo*, Salamanca, San Esteban.
- BATAILLON, M. y SAINT-LU, A. (1971), *El Padre de Las Casas y la defensa de los indios*, traducción castellana de Javier Alfaya y Bárbara McShane, Barcelona, Ariel, 1974.
- BEUCHOT, M. (1994), *Los fundamentos de los derechos humanos en Bartolomé de las Casas*, Barcelona, Anthropos.
- ___ (1996), *Retóricos de la Nueva España*, Proemio de Silvio Zavala, México, UNAM.
- BORGES, P. (1958), *Métodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, Madrid, CSIC/Departamento de Misionología Española.
- BRUFAU PRATS, J. (1989), *La Escuela de Salamanca ante el descubrimiento del Nuevo Mundo*, Salamanca, San Esteban.
- CAÑIZARES LLOVERA, A. (1977), “La predicación española en el siglo XVI”, *Repertorio. Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 189-266.
- CARRO, V.D. (1966), *Los postulados teológico-jurídicos de Bartolomé de las Casas. Sus aciertos, sus olvidos y sus fallos ante los maestros Francisco de Vitoria y Domingo de Soto*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

- CASAS, B. (1942), *Del Único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, Advertencia preliminar de Agustín Millares. Introducción de Lewis Hanke, México, FCE, Colección Popular 137, 1975.
- DUSSEL, E. (1992), 1492. *El encubrimiento del otro (Hacia el origen del "mito de la modernidad")*, Madrid, Nueva Utopía.
- ESTEVA FABREGAT, Cl. (1986), "La cultura indígena en el pensamiento de Las Casas", en VV. AA., *En el Quinto Centenario de Bartolomé de Las Casas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 93-108.
- FRIEDE, J. (1974), *Bartolomé de las Casas, precursor del anticolonialismo, su lucha y su derrota*, México, Siglo XXI.
- HANKE, L. (1968), *Estudios sobre Fray Bartolomé de las Casas y sobre su lucha por la conquista española de América*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- (1975), "Introducción", en B. de las CASAS, 1942, 17-60.
- HERA, A. de la (1992), "El Regio Patronato Indiano y la planificación de la labor evangelizadora por Fernando el Católico", en VV. AA., *Congreso de Historia del Descubrimiento (1492-1556)*, Madrid, Real Academia de la Historia, tomo IV, 501-524.
- HERNÁNDEZ, R. (1983), "Francisco de Vitoria y Bartolomé de las Casas, primeros teorizantes de los Derechos Humanos", *Archivo Dominicano* 4, 199-266.
- LLINARES; J.A. (1975), "Evangelización liberadora según Bartolomé de las Casas", *Ciencia Tomista* CII, 331-332, 185-208.
- MARAVALL, J.A. (1974), "Utopía y primitivismo en el pensamiento de las Casas", *Revista de Occidente* 141, 311-88.
- MARCUS, R. (1985), "Derecho de guerra y deber de reparación según Bartolomé de las Casas", en VV. AA., *Symposium Fray Bartolomé de las Casas. Trascendencia de su obra y doctrina*, México, UNAM.
- MERLE, M. y MESA, R. (1972), *El anticolonialismo europeo. Desde Las Casas a Marx*, Madrid, Alianza.
- QUERALTÓ MORENO, E.M. (1976), *El pensamiento filosófico-político de Bartolomé de las Casas*, Prólogo de Raymund Marcus, Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos Americanos/Universidad de Sevilla.
- SALAS, A. M. (1974), "El Padre las Casas, su concepción del ser humano y del cambio cultural", en VV. AA., *Estudios sobre Fray Bartolomé de las Casas*, Sevilla, Ministerio de Asuntos Exteriores/Universidad de Sevilla, 259-277.
- ZAVALA, S. (1966), "Bartolomé de las Casas ante la esclavitud de los indios", *Cuadernos Americanos* 4, 141-156.
- (1986), "La voluntad del gentil en la doctrina de Las Casas", en VV. AA., *En el Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 13-140.

EL OYENTE Y EL LECTOR DEL DISCURSO HISTÓRICO-LITERARIO

Mercedes Rodríguez Pequeño

Universidad de Valladolid

Desde el actual sistema de los géneros literarios, la consideración de la Historia dentro de la Literatura requiere una precisión. Cuando en el siglo XIX la Historia adquiere el rango de ciencia, en ese momento, el valor literario deja de tener sentido, pero hasta entonces y desde sus primeras manifestaciones en el mundo grecolatino, la Historia ha sido una creación artística literaria, que cumplía las exigencias de calidad estética. La Historia, que antes había sido arte, se transforma en ciencia, y por esta razón, en nuestro actual contexto sociocultural tenemos bien delimitadas y separadas la Historia y la Literatura, sin apenas recordar que durante el largo periodo que abarca desde la antigüedad hasta el siglo XIX, la Historia ha sido un género literario. Es un ejemplo más del relativismo, convencionalidad y provisionalidad del canon literario.

La Historia nace en el siglo V a. C., como género literario en prosa, con la peculiaridad de que, frente al rasgo de oralidad que había definido a toda la Literatura, muestra su carácter escrito. Surge en el espacio literario de la Grecia antigua, cuando se produce el paso de una cultura oral a una escrita e inserta en un proceso de implantación de la escritura que en sus inicios se encontró con recelosos adversarios y tuvo que adaptarse a un particular mecanismo de lectura. En el *Fedro*, Platón rechaza y a la vez acepta resignado la práctica de la escritura que se está generalizando a pesar de que los hombres poderosos se resisten a ello. "Los que gozan de mayor influencia y respeto en las ciudades -le dice Fedro a Sócrates- se abstienen por vergüenza de escribir discursos y de dejar obras debidas a su pluma, temiendo por su reputación en la posteridad". Trazar señales en los papiros o en los pergaminos se consideraba una operación inferior a la recitación. Además, la escritura, según Platón, no sirve para aumentar el conocimiento ni la memoria, sino todo lo contrario. Sabemos que dentro de la cultura oral se compuso toda la Literatura más antigua, en una época en la que la memoria y la voz garantizaban su transmisión y permanencia. Es cierto que en el momento en que la escritura se puso al servicio de la cultura oral, lo escrito podía haber sustituido a la memoria, pero no a la voz, pues como el libro estaba escrito en prosa y de forma continua, sin separación de palabras ni indicación de pausas -*scripto continua*-, la escritura mostraba su carácter incompleto y requería el complemento de la voz, que daba sentido y hacía comprensibles los textos. Es decir, se entendía lo escrito sólo si se decía en voz alta. De esta manera, la escritura garantizaba la conservación del texto, pero necesitaba una lectura oralizada en voz alta, manteniendo la tradición oral y el valor concedido por la cultura griega a la palabra (Svenbro, 1998). En la época helenística, aunque permanecen las

formas de oralidad, tanto en el acto de la composición como en el de la transmisión, se va incrementando la cultura escrita, hasta el punto de que la filología alejandrina redujo la literatura más antigua a libro y fue imponiendo la concepción de que el texto era un texto escrito (Cavallo, 1988:22). Así pues, inmersa en ese proceso de encuentro entre la oralidad y la escritura, nace la Historia, como género literario escrito.

El historiador es consciente de la materia que trata -narración de los hechos más relevantes- y del fin de su tarea -instruir a generaciones futuras-, y considera que esta actividad la debe “poner por escrito” y “dar en forma escrita” para asegurar su permanencia. Esto hace Tucídides, quien reclama para la Historia la escritura, porque es huella duradera y fija, verdad perenne, frente a lo efímero y plural de lo oral. Que la historia nazca como género escrito supone un rasgo decididamente marcado dentro de una cultura dominada por la oralidad, en la que los receptores de todas las artes habían recibido una educación que les preparaba para la recepción auditiva y no visual de la literatura (López López, 1991:14). No obstante, aunque el historiador escribe la obra con la pretensión de que se reciba en forma escrita, sabe que también va a ser leída ante un público, y en función de ambos destinatarios -oyentes y lectores- está configurado el género.

En el mundo clásico, en la Edad Media y hasta los siglos XVI y XVII, la lectura de los textos es una oralización, y generalmente, los destinatarios de lo escrito no son lectores sino oyentes de una voz lectora, que reciben una exposición oral de lo escrito (Cavallo, 1988). Recordemos que en el capítulo LXVI, al inicio de la Segunda parte del *Quijote*, dice Cervantes: “Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que escuchare leer”. Y de esta realidad no logra escapar la Historia: El historiador escribe un texto que se transforma en libro a través del soporte material del rollo o el volumen. Este soporte permite, además de su conservación, varias maneras de lectura: Una lectura en voz alta para un público amplio, un auditorio; una lectura en voz alta dentro del ámbito privado, dirigida a varios oyentes; una lectura en voz alta para uno mismo; y también una lectura silenciosa; y permite que llegue a diferentes destinatarios: oyentes, lectores escolares y lectores eruditos.

I.- Oyentes

En la génesis del género, el modo de presentación de los textos históricos escritos era mediante lecturas públicas, donde uno era lector -generalmente el propio historiador- y muchos oyentes. Estas lecturas reciben el nombre de *recitationes*, que eran lecturas de un escrito ante un auditorio, en espacios públicos, en una especie de rito literario y social, de amplia divulgación en el mundo latino. (Codoñer, 1986). Es una actividad idéntica a la de los poetas que cantaban sus obras en verso ante este mismo público, con la particularidad de que los géneros poéticos en verso exhiben su carácter oral y la historia su dimensión de escritura, pero la relación establecida entre recitadores y público es la misma.

Estas recitaciones fueron la forma más frecuente de lectura en la Antigüedad clásica. Los historiadores difundían sus obras en copias manuscritas, en rollos de papiro en Grecia (hemos visto en las películas cómo para su lectura con una mano desenrollaban y con la otra

lo iban recogiendo), o en códices de pergamino en Roma, y como medio de atraer al público hacían lecturas ante un auditorio. Era una forma de comunicar lo escrito a quienes no sabían leer y a quienes sí sabían, porque se trataba de una forma social de lectura colectiva. Y también era una manera de reconocer la justa fama de un historiador el que, vivo éste o tras su muerte, un colega recibiera el encargo de leer en público sus obras. “Las *recitationes* de tema histórico enardecían los ánimos y -como hoy se dice de los buenos partidos de fútbol- “hacían afición” (López López, 1991:14). Plinio el Joven (*Epístolas*, libro II, carta 3,) cuenta la anécdota del gaditano que viajó a Roma con el único fin de conocer al historiador Tito Livio y cumplido su deseo, regresó a su Gades satisfecho.

Desde Heródoto, el primero que escribió historia y sentó las bases del género, la historia, como género escrito, se incorporó al habitual mecanismo de las recitaciones en público, las lecturas, que eran la manera de *publicar* aquello que se había escrito, sometiéndolo al comentario de los oyentes. Constatando esta realidad, Quintiliano exigía: “Se deberá componer siempre del mismo modo en el que se deberá dar voz al escrito” (IX, 4, 138 y XI, 2, 33).

Las lecturas públicas configuraban la vida cultural de los antiguos y para el historiador eran también una forma de buscar el éxito entre el auditorio que le escuchaba. A pesar de ello, los historiadores pretendían que los textos históricos fueran leídos no por un recitador que los leyera en voz alta, y que tal vez ni siquiera los comprendía, (pues hemos de tener en cuenta que no todo el que sabía leer era capaz de comprender lo que leía) sino por un lector iniciado que tratara de captar el sentido de lo escrito (Tucídides, I, 22). Y efectivamente, ya en el siglo V a. C., con la obra histórica de Heródoto, la escritura empieza a tener vida propia, y con ello se inicia la lectura silenciosa, aunque en un principio no era más que un reflejo de la lectura en voz alta (Svenbro, 1998). La Historia se ofrece como género escrito que puede prescindir de la voz del lector, pues, como observa Heródoto, en los textos históricos la vocalización no era condición necesaria para comprender el sentido de lo escrito. Tras este proceso de interiorización de la voz del lector, queda constatado que la lectura en silencio, con los ojos, se inventa en la Grecia clásica, y también está atestiguada desde antiguo, pero es minoritaria. Quintiliano recuerda que lo habitual era leer en voz alta, sólo en las escuelas de Retórica se leía a los historiadores también en silencio; se generalizará en la Edad Media con las escuelas monásticas, y en los siglos XIV y XV será práctica común entre las élites seculares y doctas, pero alternando con la lectura en voz alta que pervivirá hasta el siglo XVIII (de manera muy especial en la liturgia, podríamos apuntar entre paréntesis). A finales del siglo IV, un profesor de Retórica, luego conocido como San Agustín, se sorprendía al ver cómo un admirado predicador que llegaría a santo, San Ambrosio, leía de una forma fuera de lo común. “Cuando leía -dice San Agustín- sus ojos recorrían las páginas y su corazón penetraba el sentido; mas su voz y su lengua descansaban (...) Así lo vi leer en silencio y jamás de otro modo” (*Confesiones*, VI, 3). Seguramente San Ambrosio no leía libros de Historia pero la anécdota nos sirve para constatar que esta manera de leer en silencio era bastante extraña, porque la lectura normal hasta el siglo X se hacía en voz alta (Manguel, 1996:69).

Sin menoscabo de las difundidas recitaciones, y conviviendo con la lectura en silencio, la lectura del género histórico, como toda lectura culta de autores griegos, también se difundió en Roma entre la clase dirigente, que en estos casos **leía en voz alta en un ámbito privado**. Esta ceremonia de lectura colectiva en un espacio y para un público más reducidos permanece vigente hasta el siglo XVII. Aquellos relatos históricos leídos en los espacios abiertos y públicos del mundo clásico entraron en el espacio cerrado y limitado de las iglesias o monasterios, de algunas cortes señoriales, de las escuelas y luego de la universidad, pasando de una lectura pública a una lectura comentada, y por tanto, de un oyente pasivo a uno más participativo.

¿Qué ofrecían los textos históricos a los oyentes? Los dos grandes historiadores griegos, Heródoto y Tucídides, se han diferenciado porque Heródoto, además de ser testigo de los hechos y de contar lo que ve, cuenta lo que se dice: “mi deber es decir lo que me ha sido dicho” (Heródoto VII, 152, 3), aunque sabe que no todo es cierto. Uniendo deleite y ficción, el historiador (como es también el caso de Tito Livio) defiende su derecho a incorporar a la historia cualquier materia mítica o legendaria relacionada con ella. Provenientes de esas fuentes son los relatos, fábulas y leyendas, de la tradición oral, incorporados a su discurso histórico, que por un lado, implican una mayor ficcionalización de la historia, y por otro, determinan que se dirige a un **oyente al que busca deleitar**. Cumpliendo el precepto de la verosimilitud, exigido por el oyente, el historiador tiene en cuenta el efecto persuasivo que los encantos de los mitos ejercen sobre el auditorio. Plutarco decía en el prefacio a la *Vida de Teseo* (1,5): “Hagamos que lo que pertenece a la especie del mito se someta a la razón, una vez que ésta lo haya expurgado, y adopte el aspecto de la historia. Pero cuando lo mítico desafíe con audacia la credibilidad y no admita ningún acuerdo con la verosimilitud, entonces pediremos a los oyentes que se muestren indulgentes y acojan con paciencia esas antiguas historias” (Lozano, 1987: 126). Sin embargo, Tucídides, comprometido con la escritura, rechaza esta pretensión de otorgar al mito la apariencia de historia racional, y a la hora de elaborar su discurso, no acepta sin más los relatos que le son referidos. Escribe pensando que “quien me oiga podrá lamentar la ausencia del mito y de sus encantos”, pero no quiere oyentes particulares a quien deleitar sino lectores universales, de futuras generaciones **a quien instruir**. Con Tucídides, la historia adquiere el rango de género literario destinado a la lectura de lo escrito. Se pasa del convencer y deleitar de la cultura oral, con la declamación pública, momentánea y de relación directa con el público que escucha, a la *utilitas* de la comunicación escrita, que comporta actitudes y modos diferentes: una lectura mediata y una perenne adquisición de conocimientos. Tucídides escribe para ser leído siempre.

Así pues, los textos históricos aglutinan dos posibilidades: si el destinatario es oyente de una lectura pública, buscan en mayor medida agradar su oído, y, por tanto, no dudan en incorporar ficciones; si el destinatario es oyente de una lectura privada o lector, atienden más a su instrucción.

Y es que no hemos de olvidar que la historia nace como género literario cuando la poesía épica, dramática y lírica desarrollan su función de deleitar y entretener, y cuando la formación y la enseñanza, la búsqueda del saber y la aproximación a la verdad estaban entre

los intereses de la Filosofía y la Retórica. La narración histórica, en su contribución al conocimiento, debía proporcionar deleite, como las primeras, y utilidad, como las segundas. Para ello, unos historiadores pusieron su empeño en deleitar al lector u oyente (Heródoto o los historiadores de Alejandro Magno), mientras otros prefirieron insistir en la veracidad de lo narrado, proclamaron su objetividad, e identificaron instrucción y verdad (Tucidides).

De igual manera, el concepto ciceroniano de la historia como *veritas* entra en relación con el oyente. Recordemos la actitud del historiador medieval que defiende en su discurso la veracidad de lo narrado y advierte a su auditorio o posibles lectores de la necesidad de desconfiar de los relatos de los juglares, de la épica, de los cantares de gesta, de los hechos del rey Arturo, hechos falsos que el público tenía por verdaderos. Y esto ha de advertirlo porque en la Edad Media, lo ‘maravilloso’ sigue siendo un elemento importante mantenido por las tradiciones orales, reflejado en los textos historiográficos con profusión, en virtud de ese público oyente. En dichos textos, lo ‘maravilloso’ abarca desde lo más simple hasta lo más absurdo e increíble, pues la distinción entre lo “verdadero” y lo “posible” no se da con carácter irrevocable, sino que está más bien en el propio sujeto que se acerca con curiosidad a los relatos históricos. En la Edad Media el que escuchaba la historia -escrita en prosa- seguía siendo el mismo público que oía las tradiciones orales en verso. En ambos casos escuchaban con placer los relatos de hechos maravillosos ocurridos en lugares lejanos.

En los siglos XVI y XVII, la lectura en voz alta por parte de un oralizador para un público de oyentes se mantuvo para los géneros en verso, para la comedia, las novelas de caballería, las novelas pastoriles, novelas cortas y también para los relatos de historia. Sirvanos como ejemplo el prólogo de Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: “Mi historia, si se imprime, cuando la vean e oyan, le darán fe verdadera” (Frenk, 1983). Aunque ya en estos años, la lectura en voz alta de todo tipo de géneros literarios que aglutina a un auditorio público o privado convivía con la lectura silenciosa que origina la figura del lector individual, pervive durante mucho tiempo más. A mediados del siglo XIX, Saturnino Martínez y un grupo de intelectuales cubanos publicaron el periódico *La Aurora* para los trabajadores de la industria cigarrera. Como sólo unos pocos sabían leer, a Martínez se le ocurrió la feliz idea de utilizar lectores. Un trabajador, al que pagaban entre todos, leía mientras los demás, de forma mecánica y monótona, enrollaban las hojas de tabaco. El 7 de enero de 1866 el periódico informaba de que “ha comenzado la lectura en los talleres, y la iniciativa se debe a los honrados trabajadores de El Fígaro”. Otras fábricas siguieron el ejemplo hasta que la autoridad gubernamental consideró subversivas estas lecturas y las prohibió. Cuando los trabajadores cubanos, tras la Guerra de la Independencia, emigran a Estados Unidos, implantan allí la figura del lector. Los trabajadores pagaban a un lector para que durante el trabajo les leyera un material acordado de antemano: reseñas políticas, novelas, poesía, historia... Entre sus libros preferidos estaba *El conde de Montecristo* y “llegó a ser tan popular que un grupo de obreros escribió a Dumas, poco antes de su muerte en 1870, pidiéndole que les permitiera dar el nombre de su personaje a uno de los tipos de cigarrillos. El novelista francés accedió” (Manguel, 1996:166). Los famosos puros “Montecristo” están de esta manera vinculados a la práctica de la lectura en voz alta y a un público oyente de unos textos escritos.

Llegados a este punto es fácil deducir qué variedad de público escuchaba los relatos históricos. En las primeras lecturas públicas había oyentes cultos y analfabetos; esclavos y libertos; doctos y torpes, monjes, mujeres, gramáticos y retóricos. Aunque según Cicerón (*De finibus*, V, 52), los artesanos y ancianos, menos instruidos, se apasionaban con la historia que escuchaban, por el placer de la lectura, no por la *utilitas* que pudiera tener, que era el objetivo del lector de elevada instrucción. Posteriormente, se lo hacían leer o recitar un reducido número de personas: reyes, abades, obispos, y la aristocracia culta, dedicada al *otium*. Pues la Historia entra en los ambientes monacales, en las cortes reales, y llega a los hombres de la iglesia, de la misma manera que luego la historia interesará a la burguesía seglar del siglo XIX y a los ingeniosos trabajadores.

La Historia, además de oyentes, tuvo lectores.

II.- Lectores escolares

Escribir Historia fue en principio una actividad intelectual desvinculada de la sociedad. No formaba parte de la educación; no había profesores de Historia y tampoco era una actividad profesional (Momigliano, 1984), sólo se utilizaba como fuente de ejemplos en la Retórica (Quintiliano, 2.5, 19-20). Afianza esta marginalidad el hecho de que incluso los historiadores griegos, generalmente políticos, escribieron desde el exilio, forzoso o voluntario, y los romanos se dedicaron a escribir Historia cuando abandonaron su vida activa en la política. Sin embargo, al final del periodo romano, siglos II-III, la historia tuvo como destinatarios, además de aquellos oyentes directos, lectores escolares. Es entonces cuando, de la misma manera que en Grecia la obra de Homero y Hesíodo había sido la “materia prima de las enseñanzas escolares” (Reyes, 1941:20), la historia entra a formar parte de los programas de enseñanza.

En la época escolástica, la lectura de los textos históricos experimentaba en las aulas un largo proceso. Primero, el maestro leía pasajes que los alumnos resumían y escribían en un latín correcto. Después, volvía a leer los mismos pasajes, más despacio. Ahora ya identificaba los hechos y los personajes históricos y los explicaba. El alumno, joven lector de su propio libro, acumulaba conocimientos históricos mediante esos textos obligatorios, y lo hacía a un ritmo de veinte líneas al día (Grafton, 1998: 310). De esta manera, el estudiante primero analizaba el texto histórico, después lo interpretaba y luego ya lo utilizaba. Con este fin didáctico, Ravisius Textor seleccionó para los estudiantes, en su obra *Officina*, el material básico de los clásicos. Ofrecía un material histórico seleccionado e interpretado que luego el joven incorporaba a sus escritos: eran pasajes breves de la historia antigua, que no tenían como fin informar al joven sobre la antigüedad, sino presentarle ejemplos relevantes de conductas morales o inmorales. Jean Bodin escribió un *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566), para enseñar a leer todos los textos históricos, antiguos y modernos. Pero en lugar de ofrecer una antología o un epítome, indicaba al alumno qué historiadores eran dignos de crédito con el fin de que buscara información y él mismo se elaborara su propia antología. En este acercamiento a los textos históricos, el lector no se encontraba ante una elevada montaña de historia, “de difícil ascenso y en ocasiones de aterradora contem-

plación, sino ante una sencilla y divertida galería de historias, organizada de acuerdo con una serie de principios asociativos muy fáciles de asimilar (...) unificada por las necesidades didácticas y retóricas del presente en lugar de por la continuidad histórica del pasado” (Grafton, 1998: 316). Sir Thomas Elyot en *The Book named the Governn* (1531) pone de relieve el poder educador de la poesía y la importancia que tiene en la formación del futuro gobernante. Su programa educativo se inicia a los siete años, aprendiendo griego y latín para poder leer enseguida a los autores clásicos, y a los trece años, edad en la que él considera que el juicio ya está formado, recomienda la lectura de historiadores célebres, por su utilidad para conocer el mundo, el carácter de los hombres y las costumbres de los pueblos. Como hizo Alejandro Magno.

Vemos, pues, que de los libros de Historia no interesaba el conocimiento del pasado, sino que se veían los hechos como algo ejemplarizante e instructivo. Consideraba Bodin que la Historia era filosofía ilustrada por medio de ejemplos concretos (Grafton, 1998: 316) y desde este punto de vista la enseñaba a los alumnos. Un nuevo avance se produce en el siglo XVI cuando aparecen las primeras preceptivas históricas dentro del plan docente educativo: primero ofrecen la historia como *lectio*, como ejercicio de lectura, para que los escolares aprendieran acontecimientos que luego servirían de *exempla*, pero después se ofrece como *exercitatio*, para promover la acción de escribir la historia. Las preceptivas se dirigen a los lectores de historia y a los futuros autores (Abbott, 1999). En este caso, la finalidad del curso histórico es ofrecer a los alumnos *praecepta vitae*, conjugando la *utilitas* con la *voluptas* (Cortijo, 2000:15).

En el siglo XVIII los libros de Historia siguen siendo instrumento de educación, y entran en los cánones que exigían *docere* y no *delectare*. El sistema educativo prohíbe que los jóvenes lean ficciones fabulosas porque corrompen el gusto; censura las novelas que no tengan una carga moral y, como contrapartida, se recomienda la lectura de libros de historia, porque contribuyen a la buena educación y a la formación del buen gusto. En España, por ejemplo, Antonio Solís, que escribió *Historia de la conquista de Méjico*, fue un autor apreciado en los siglos XVIII y XIX, fue elegida su obra, junto con los textos de Mariana, para utilizarla en los ejercicios de traducción al latín y en los certámenes literarios, y será recomendado por Munárriz como ejemplo de prosa escrita. De igual manera, en la *Colección de Trozos Escogidos de los mejores Hablistas Castellanos en verso y prosa* (1821) de Alberto Lista y Aragón, en los géneros en prosa se seleccionan fragmentos del género histórico, junto al epistolar, didáctico, y oratorio. La historia aparece en las antologías de carácter didáctico, como instrumento educativo-formativo, y es un género muy representado en las preceptivas de los siglos XVIII y XIX. Se pone de manifiesto, una vez más, la importancia de la enseñanza en la transmisión y pervivencia de la literatura.

III.- Lectores eruditos

Antes de hablar de los lectores eruditos, conviene tener presente que los humanistas no sólo leían los textos griegos y latinos, manuscritos e impresos, sino que, como hacían los

escolares, los copiaban y anotaban sus impresiones e interpretaciones en los márgenes y en las páginas en blanco, convirtiéndose la escritura en una forma de lectura.

Los humanistas volvieron a la historia romana como fuente de datos e ideas, y en el Renacimiento, la lectura -pública o privada- de textos históricos incorporó otros fines prácticos, ocupando un lugar destacado en la vida de los príncipes del siglo XV. Alfonso de Aragón invitaba a los humanistas de su corte para celebrar duelos literarios en los que competían por explicar y enmendar los pasajes más difíciles de la obra de Tito Livio. Maquiavelo, pensador político, cuenta cómo lee en grandes infolios (no en octavo menor) sobre todo la obra de los historiadores (Plutarco, Tito Livio y Tácito). En ellos no buscaba distracción, sino instrucción, interesado por la acción política práctica, como en la época romana. Maquiavelo leía historia de forma individual, y lo hacía con el fin de comprender su propio destino. Pero esta operación de lectura individual se hacía transitiva y, como experto conocedor de estos hechos, los leía en público, es decir, se convertía en un lector transmisor que daba lecciones a los patricios. Los estudiosos leían la obra histórica, la analizaban, interpretaban y anotaban, y luego la exponían en público. Este mecanismo de lectura está testimoniado a través de Gabriel Harvey, intelectual inglés de finales del XVI al que se le pagaba para que comentase textos históricos con influyentes personajes políticos. Y hasta tal punto se atribuyó importancia política y social al género, que Hobbes culpó de la guerra civil a un grupo de jóvenes educados en el saber clásico y conocedores, por tanto, de las obras de los historiadores griegos y romanos. Ahora el lector de historia busca en los textos conocimientos prácticos que pone al servicio del poder con fines políticos. A finales del siglo XVI, todavía grandes eruditos como J. Escalígero recitaban textos clásicos de memoria. Justo Lipsio se ofreció para recitar el texto íntegro de la historia de Tácito con un puñal al cuello, preparado para que se lo clavaran si se equivocaba (Grafton: 1998). Vemos, pues, cómo se mantenía en los siglos XV y XVI la dimensión oral de los textos escritos y de qué manera la memoria siguió siendo instrumento de transmisión y conservación; y vemos también cómo siguen conviviendo el lector y los oyentes de obras históricas.

Cabe señalar que, de manera especial, la historia ha sido lectura predilecta de escritores: Un ejemplo lo tenemos con las *Vidas paralelas* de Plutarco: la obra dramática de Shakespeare en el siglo XVI y la tragedia francesa de Corneille y Racine, en el XVII, se basan en esta obra histórica para la creación de los personajes, tipos imperecederos y universales. Mucha mayor aceptación y valoración tuvo Plutarco en el siglo XVIII y, no sólo lo leen escritores, Federico el Grande y Napoleón Bonaparte dedican buenos ratos a la lectura del gran evocador de héroes. Tal vez como en el caso de Maquiavelo, buscan comprender su destino. Asimismo, los prerrománticos Schiller, Alfieri y Foscolo, y en el siglo XIX, Emerson, fueron admiradores y apasionados lectores de Plutarco, historiador biográfico (Alsina, 1990:101). Y del joven poeta Shelley sabemos que sentado en las rocas leía a Heródoto.

Creo que ha llegado el momento de hacer una reflexión y trasladarnos del destinatario al emisor. La estrecha vinculación de oralidad y escritura se manifiesta en el propio historiador, que se convierte en oyente y lector de las fuentes del discurso histórico. El historiador más antiguo tiene como fuentes lo que ha visto; en la mayoría de los casos también

refiere lo que ha escuchado de sus contemporáneos y en su narración incorpora lo que ha leído de sus antecesores, como lo testimonia el historiador Beda el Venerable. Si bien, la Historia antigua está hecha principalmente de tradiciones orales, y los documentos escritos eran marginales (Momigliano, 1984). Así pues, el historiador conlleva la esencia de ser oyente o lector primero de los hechos que va a narrar, que elabora, organiza, explica e interpreta para otros oyentes y lectores. En estos casos, el historiador es un oyente de las fuentes del discurso que garantiza la pervivencia de la tradición oral. Sin embargo, en el siglo XV, cuando la Historia, además de arte quiere ser ciencia, el historiador se convierte en un buen lector de documentos, y el conocimiento que tiene de hechos pasados lo adquiere a través de la investigación. Ya a partir del siglo XVII el historiador será un lector crítico, hasta que en el siglo XX, en una confluencia de la historiografía y la hermenéutica, el historiador cuestiona los hechos del pasado. A lo largo de tantos siglos de desarrollo del género, se han manifestado diversos tipos de conocimiento del historiador, distintas relaciones establecidas entre el historiador y el objeto. “Yo he visto”, “yo he oído”, “yo he constatado en las fuentes” son las relaciones que establece el historiador con el objeto. Barthes dice que el historiador “escucha” y Hartog, que el historiador “ve”, porque en los orígenes del género y hasta el siglo XV, el historiador refiere un proceso basado en un relato oído o visto.

IV.- Conclusión

A pesar de que la Historia nació como género literario escrito, ha tenido como público receptor a todo un gran abanico de **oyentes** de cualquier clase, condición y preparación cultural, interesados en una materia que les deleitaba y/o les instruía, alcanzando su ámbito a los espacios públicos y privados. También los textos de Historia han estado sometidos a la **lectura colectiva o individual**. Eran obras que tenían como lectores a personas interesadas en la materia, capacitadas para la lectura silenciosa y que, a la vez, leían en voz alta para transmitir o hacer llegar esos conocimientos a otros oyentes interesados. Además, a la Historia le cabe el mérito de ser el primer género que propicia la **lectura silenciosa**, interiorizada, y aunque mantuvo la tradición retórica, a diferencia de otros géneros literarios, su escritura no exigió el estilo propio de la oralidad.

El discurso histórico obedece a unas reglas propias que lo definen y lo diferencian de otros discursos, y algunas de esas reglas condicionan o están condicionadas por el público -oyente y lector- al que van dirigidas. Apuntada la dialéctica oralidad-escritura, en la que tiene su origen el género histórico, y el carácter de oyente y lector del público receptor, así como las diferentes formas de lectura que han posibilitado los textos históricos, descubrimos cómo algunos rasgos esenciales del género *veritas* -la veracidad-; la finalidad *-otium o utilitas-* y la persuasión, vienen exigidos por la siempre presente figura del destinatario.

Referencias bibliográficas

- Abbott, Don “La retórica y el renacimiento: una perspectiva de la Teoría española” en J. James Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999.
- Alsina, José, “El historiador Plutarco” en *La historiografía griega. Estudios, documentación y selección de textos*, en *Anthropos*, mayo, 1990, pp. 90-101.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- Chartier, Roger, “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico” en *Manuscripts*, 12, enero 1994, pp. 43-62.
- Chevalier, Maxime, “El público de las novelas de caballerías” en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 65-103.
- Codoñer Merino, Carmen, *Evolución del concepto de historiografía en Roma*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.
- Cortijo Ocaña, Antonio, *Teoría de la Historia y Teoría política en el siglo XVI*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2000.
- Frenk, Margerit, “Lectores y oidores” en *La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 101-103.
- Graffton, Anthony, “El lector humanista” en Cavallo, G. Chartier, R. (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 283-328.
- Hinojo Andrés, Gregorio, “La historia como género literario: “Opus...unum hoc oratorium maxime” en *Los géneros literarios*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp.191-197.
- López López, Matías, *La historiografía en Grecia y Roma. Conceptos y autores*, Lleida, Quaderns del Departament de Geografia i Historia, 1991.
- Lozano, Jorge, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.
- Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, 1996.
- Momigliano, Arnaldo, *La historiografía griega*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Murphy, J. James, (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid, Visor, 1999.
- Pozuelo Yvancos, José M^a y Aradra, Rosa M^a., *El canon literario*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Reyes, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense*, México, FCE, 1941.
- Sánchez Alonso, B., *Historia de la Historiografía española*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1947.

- Sarasa, Enrique y Orcástegui, Carmen, *La Historia en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Shotwell, James, *Historia de la Historia en el Mundo Antiguo*, México, FCE, 1940.

SOBRE EL *DE CONSULTATIONE* DE JUAN LUIS VIVES: ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LA INSTANCIA DE LA RECEPCIÓN

Luis Alburquerque García
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

Introducción

De consultatione (1523), título que Juan Luis Vives dio a este opúsculo que no verá la luz hasta diez años después, es uno de los primeros tratados que su autor dedicó a la teorización sobre la disciplina retórica. Forma, junto con otro estudio también breve dedicado a la disputación (1531), la primera reflexión vivista no sistemática acerca de la elocuencia. Estas primeras consideraciones teóricas se complementan con los ejercicios de oratoria que con el título de *Declamaciones silanas*¹ escribió unos años antes, concretamente en 1520².

A estos trabajos seguirán, como se sabe, otros estudios más extensos y programáticos sobre las mismas cuestiones vistas desde otro ángulo. El *Arte de hablar* (1532) se ocupa de la *elocutio* y el tratado *Sobre las disciplinas* (1531) dedica la primera parte íntegramente a analizar las causas de la corrupción de la retórica. Más tarde vendrá un estudio sobre el arte epistolar, *De conscribendis epistolis* (1536) que, de igual manera que los comentarios filológicos a obras clásicas, como la *Introducción a las Geórgicas de Publio Virgilio* (1518) o las *praelectiones*, como la dedicada a la *Retórica a Herenio* (1522), no quedan fuera del ámbito de la elocuencia. La intensa y extensa presencia en la obra vivista de reflexiones sobre el valor de la palabra, la conversación o el diálogo, me lleva a sumarme a aquellos que han considerado a Juan Luis Vives como un segundo Quintiliano, y no sólo por lo abarcador de su magisterio y por la enorme influencia de su obra sino, sobre todo, me atrevería a añadir, porque su entera producción tiene un inconfundible marchamo retórico.

Pero lo que pretendo mostrar aquí es la preeminencia que en esta obra alcanza la figura del receptor como instancia moduladora de todos los elementos que intervienen en el proceso retórico.

¹ Sobre la importancia de esta obra y su influencia en la época, véase el trabajo de Antonio Fontán, *Erasmus, Moro, Vives. El humanismo cristiano europeo*, Madrid, Ediciones Nueva Revista, 2002, pp. 19-22.

² Cfr. Edward W. George (1992), "Rhetoric in Vives", en Antonio Mestre (coord.), *Ioannis Lodovici Vivis Valentini. Opera Omnia*, vol. I (introdutorio), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim/Generàlitat Valenciana/Diputació provincial de València, p. 145.

Esperemos que, a pesar del olvido y, en ocasiones, de la opinión desfavorable que ha pesado sobre este tratado³, contribuya con mi modesta aportación a que no deje de repararse en esta obra menor, en extensión que no en importancia, cada vez que se hable de la contribución de Vives a la retórica.

La obra se divide en tres apartados que se corresponden con las tres primeras partes del arte de la retórica, a saber, invención, disposición y elocución. La memoria y pronunciación (o *actio*), ni siquiera son mencionadas. A la *inventio* se dedican 9 folios en la edición que manejo⁴. La disposición y elocución apenas reciben dos⁵.

Su estructura es sorprendente sobre todo si tenemos en cuenta que en el tratado *El arte retórica* sólo se estudia la elocución y apenas despuntan unas referencias a la importancia de la pronunciación y el gesto⁶. Esta diferencia no se puede achacar sin más a la distancia que media entre uno y otro tratado, pues el *De consultatione* no se publicó hasta diez años después de su redacción, es decir, hasta 1533: un posible cambio de orientación hubiera estado, pues, en su mano, pero no se llevó a cabo⁷.

En las palabras introductorias, Vives justifica el porqué de una obra de tales características dedicada en exclusiva al género deliberativo. El motivo es la insistencia del embajador de Carlos V en la corte inglesa, don Luis de Flandes (a quien está dedicado el tratado), para que escriba unos preceptos sobre el susodicho género que sirvan de ayuda a aquéllos que, por razón del cargo, son frecuentemente consultados sobre “asuntos de la máxima importancia”.

³ Cfr. Adolfo Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1929, vol. II, p. 163.

⁴ Cito según la traducción de Lorenzo Riber de las obras completas de la editorial Aguilar (1947). En adelante me referiré al libro *De consultatione* con la abreviatura *De cons.*

⁵ La obra responde al siguiente esquema: 1/ Introducción: consideraciones acerca del género deliberativo (pp. 807-808). 2/ Invención (pp. 808-824): –materia retórica (pp. 808-809); –lugares de persona (pp. 808); –lugares de cosa (p. 809); –objeto de la deliberación: acciones futuras, no necesarias ni imposibles (pp. 810-813); –ejercicio o práctica de la deliberación (pp. 813-820); –ejemplos y moción de los afectos (pp. 820-824); 3/ Disposición (pp. 824-826): –partes de la oración o discurso (pp. 824-826). 4/ Elocución (pp. 826-827). 5/ Consideraciones finales (pp. 827-828). Se han propuesto otras divisiones, aunque referidas sólo a la parte de la invención. Vid. Edward W. George, *art. cit.*, p. 140.

⁶ Vid. Juan Luis Vives (1998), *El arte retórica. De ratione dicendi* (estudio introductorio de E. Hidalgo Serna; edición, traducción y notas de Ana Isabel Camacho), Barcelona, Anthropos.

⁷ La opinión del propio Vives de que la *inventio* pertenece a la dialéctica antes que a la retórica, quizá necesite de alguna aclaración. Vives dice literalmente: “el método de buscar argumentos es propio del dialéctico, y por esto Aristóteles colocó los ocho libros de los *Tópicos* entre los de *Lógica*” (*Las disciplinas*, en *Obras completas*, II, p. 460). A nadie se escapa que Aristóteles también dedicó espacio y no pequeño a los lugares en su *Retórica*. Luego, parece que está haciendo una distinción clara entre ambos tópicos (los dialécticos y los retóricos) que, en algunos casos, andaban mezclados y provocaban confusión.

Pragmática de la deliberación

Es consciente Vives de la dificultad que entraña escribir sobre un solo aspecto (la deliberación) considerado de manera exenta. No obstante, cualquiera que sea el género de que se trate, la división –dice– ha de ser siempre la misma: “En toda oración o discurso que deba uno construir, tiene que considerar tres cosas: asunto de que ha de hablar, en qué lugar, y, finalmente, con qué vocablos”⁸. Es decir: invención, disposición y elocución.

Después de las palabras liminares, Vives presenta el esquema de la invención:

Antes que todo, debemos considerar quién es aquel a quien damos consejo, y luego quiénes somos nosotros y, por fin, quiénes son los otros consultores y de qué cosas, y en qué lugar, y en qué tiempo, y en qué circunstancias⁹.

Los lugares de persona (*loci a persona*) reciben una atención demorada. Se dividen en atributos del ánimo, atributos del cuerpo y atributos externos. La enumeración responde a la letra a la que Cicerón establece en su primer libro de retórica, *De inventione*, cuando al final del segundo y último libro establece los lugares propios del género demostrativo¹⁰. Con los lugares de hecho (*loci a re*) ocurre otro tanto¹¹, aunque en esta ocasión proceden de la clasificación que el Arpinate establece en el libro primero al enumerar los lugares propios de la argumentación en cualquier tipo de género.

Sorprende en cualquier caso que los atributos de persona ocupen mayor espacio y atención en el género deliberativo, ya que son más propios del género demostrativo, dedicado, como sabemos, a la alabanza y la vituperación. Los lugares, efectivamente, son los mismos, mas no su función. Si allí, en el género epidíctico, tenían un sentido meramente descriptivo, aquí su validez responde a una cuestión puramente pragmática. A saber, para Vives es primordial tener presente y a la mano cuáles son los tópicos clásicos referidos a personas, pero no para alabarlas o vituperarlas sólo, sino principalmente como recurso para calibrar con precisión quiénes somos nosotros, y quiénes son los que nos están escuchando, y quiénes son los consejeros de los que deliberan; en definitiva, cuál ha de ser nuestra postura y cómo ha de ser nuestro discurso dependiendo del tipo de auditorio. Los lugares de persona y no los de cosa se erigen como caracterizadores de la deliberación.

Para Vives, ésta excede los estrechos márgenes que la delimitaban en la época clásica. Los límites se expanden de manera espectacular: “Así que consultamos acerca de todo aquello que está a nuestro alcance, de la obras manuales o de las morales”¹². La deliberación, que para la retórica clásica estaba confinada en la materia política, la adapta ahora Vives a una situación más acorde con los tiempos y más ajustada a su manera de pensar, que había quedado reflejada en su tratado *De disciplinis* (1531), donde en el libro IV, “Sobre la corrup-

⁸ *De cons.*, p. 807.

⁹ *De cons.*, pp. 807-808.

¹⁰ Vid. Cicerón, *De inventione*, I, 24, 34. Recordemos que los atributos de persona son resumidos por Cicerón de la siguiente manera: nombre, naturaleza, clase de vida, condición, manera de ser, sentimientos, afición, intención, conducta, accidentes y palabras.

¹¹ Vid. Cicerón, *De inventione*, I, 26, 37-43.

¹² *De cons.*, p. 810.

ción de la retórica”¹³, había dejado claro que tal clasificación canónica de Aristóteles en tres géneros respondía no tanto a la naturaleza del asunto mismo como a la práctica retórica de la época clásica griega. El modo de proceder de Vives ampliando la materia es, pues, congruente con el método aristotélico inductivo, que no hace sino elaborar la teoría partiendo de los hechos históricos concretos.

En consecuencia con este modo de entender la deliberación, Vives está pensando en un auditorio perteneciente a un contexto abierto a cualquier situación conversacional. A veces incluso puede dar la impresión de que realmente está pensando en un solo oyente o en un grupo reducido y, por supuesto, sobre cuestiones de muy diverso calado. Sobre la utilidad del objeto de nuestras deliberaciones comenta:

En este punto, como pasa con las opiniones, también los juicios e ingenios son varios; a los unos les cautivan unas cosas y a otros, otras, y las mismas a los unos en un tiempo y en otro tiempo a los otros, puesto que experimentan mudanza los caprichos y los deseos, según la edad, la disposición física de salud o enfermedad, por hartura o por otro cualquier estímulo oculto del organismo¹⁴.

Al abordar Vives el objeto de las consultas, las acciones futuras no necesarias ni imposibles sobre las que se tiene que aconsejar al deliberante, acentúa la importancia de la voluntad y la facultad. Solo puede llevar a cabo algo alguien que quiera (voluntad) y que pueda (facultad), es decir, que tenga condiciones para hacerlo. De donde se sigue que el orador o, mejor, el que aconseja, deba tener presente cuáles son los impedimentos que pueden neutralizar la garantía de éxito en el oyente o deliberante. No basta pues con adaptarse a su capacidad, como señalará más adelante Vives. Hay que atenerse también a sus posibilidades reales para llevar a cabo algo o no. La relación de lugares comunes en este sentido es la siguiente:

...Pero éstos tienen sus impedimentos; intrínsecos unos: en la mente, oscuridad; en el cuerpo, dificultad; en el afecto, el mandato; la autoridad de las leyes, la reverencia y el miedo. Hase de ver cuánta importancia da a esas cosas aquel cuya facultad se indaga. Para las fuerzas naturales del cuerpo existen obstáculos, unos naturales: como el mar, las montañas, los ríos, los lagos; otros artificiales: como vallas, muros, fosos, armas, proyectiles, baterías: todo esto en cosas que están en nuestras manos. Puesto que todo se refiere a la voluntad del deliberante, pues lo que se busca es que quiera o que no quiera¹⁵.

No obstante, la adaptación al auditorio por parte del orador topará siempre con unos límites éticos, propios de la época y que Vives hace explícitos: el bien como fin al que debe tender la deliberación y el mal como algo vitando. La virtud y la utilidad han de ser los dos pivotes sobre los que ha de girar toda deliberación. El aserto clásico de “venza la utilidad” cuando se plantea el dilema de la elección entre lo útil o lo honesto, se invertirá por el de “venza la honestidad”, más acorde con las convicciones antes señaladas.

¹³ *Las disciplinas*, op. cit., II, p. 458.

¹⁴ *De cons.*, p.812.

¹⁵ *De cons.*, p.810.

No deja el autor de hacer hincapié en un aspecto que hilvana todas las consideraciones que se han hecho sobre la materia retórica. Que el orador siga el orden que más le convenga en todo lo expuesto hasta ahora y que se deje llevar por el sentido común, es una afirmación con mucho sentido y poco común en el resto de los tratados de la época. Los preceptos para Vives son más bien sugerencias, indicaciones, balizas que orientan al orador o al consejero sobre lo que conviene o no a tenor de la competencia del auditorio:

He de advertir que nadie, en la deliberación, debe seguir el mismo orden y método con que nosotros procedimos [...] Así tampoco debemos emplear todos los lugares en cada uno de los discursos y muy raras veces se presenta una causa para la cual se tenga que recurrir a todos los géneros de razones y aun no sé si ello puede darse en la práctica¹⁶.

Una vez visto –según la terminología vivista– el arsenal de la invención (o sea, los lugares comunes y la materia propia del género) se pasa ahora al terreno de las consideraciones prácticas. La figura del oyente adquiere aun una dimensión especial. Estamos ante una reflexión que parte de este presupuesto fundamental de la retórica: la honradez y la prudencia del orador (del que aconseja) tienen una avasalladora fuerza persuasiva. Se trae a colación la sentencia de Hécuba a Ulises: “tu prestigio se impondrá”. Es claro –afirma Vives– que la misma cosa dicha por una persona u otra no tiene necesariamente el mismo valor. Esta afirmación, que se encuentra ya en Platón y Aristóteles, recibe un tratamiento pormenorizado:

A los entendidos, si no les tenemos también por honrados, los tenemos por arteros, ladinos, engañosos, sujetos indeseables, en suma, y no hay quien se fie de ellos; antes se fiaría de un ignorante probo. El concepto de probidad, con dos cosas principalmente se granjea y se conserva. Lo granjearás si vivieres honrada e irreprensiblemente. De ahí aquel proverbio autorizado por su antigüedad; a saber: que la conducta es lo que más persuade. Y, por ende, la cosa del mundo que más aleja a los hombres de la persuasión es la disidencia y desconcierto entre las obras y las palabras. Quintiliano, en el postrero de sus libros, mantiene la afirmación categórica de que no puede ser orador sino el hombre bueno y la sostiene, aparte de otras muchas razones, por la de que no persuadirá si no se le creyere tal. Y si este axioma vale en alguna parte, se impone poderosamente en la persuasión, en la exhortación, en el aviso¹⁷.

Este comentario, basado en la definición clásica del orador como “*vir bonus dicendi peritus*” recogida por Quintiliano en sus *Institutiones oratoriae*, no hace sino recordar –aparte cuestiones de ética– la dimensión pragmática inherente al hecho retórico, en el cual la consideración de la instancia del oyente es absolutamente imprescindible.

La segunda recomendación en este punto se refiere a la adecuación del discurso al auditorio, al oyente:

También ha de atenderse al genio y a las costumbres de aquel a quien aconsejas, y a ellos ha de acomodarse tu plática; docta con el docto, con el ingenioso, aguda;

¹⁶ *De cons.*, pp. 812-813.

¹⁷ *De cons.*, p. 813.

con el romo, espesa y machacona; cauta con el suspicaz, libre y franca con el abierto y afable, por demostrar que está inspirada en su personal idiosincrasia”¹⁸.

Y no deja de atenderse, lógicamente, a la condición del orador, el polo opuesto del circuito de la comunicación:

Hase de acomodar también a la condición del que da el consejo. No con la misma autoridad y gravedad el mozo que el anciano, el patán que el docto, el sabio celebrado y el que a duras penas saludó la sabiduría; el pobre que el rico, el desconocido que el familiar, el forastero que el paisano, el simple soldado que el capitán; en algunos, la autoridad ya basta; a los otros, apenas la realidad y la verdad los defienden¹⁹.

Lo que nos lleva a pensar –así nos lo recuerda Vives– que el estatuto del emisor tiñe también todo el discurso de presuposiciones: no es igual lo mismo dicho por una persona que por otra. La insistencia en este punto del correcto uso de los eufemismos y atenuaciones como ingredientes para suavizar el discurso, cobran todo su relieve como figuras con un fuerte contenido pragmático. De hecho, las instancias del emisor y del receptor quedan para Vives vinculadas en este punto. Como es natural, la adaptación al estatuto del oyente (de quién se trata, cuál es su formación, su educación, etc.) por parte del orador, dependerá en gran medida de la utilización oportuna de los aludidos recursos eufemísticos:

... Se le hablará con estos términos o semejantes eufemismos y atenuaciones: No paró mientes, no lo consideró asaz, quizá no entendió; su ánimo está enajenado y absorto; otros cuidados le retraen; no lo ponderó, o dijo de improviso; no te cabe la menor duda de que si lo reflexionas más de asiento, otro será tu parecer, que harto conocida tú tienes su prudencia²⁰.

A toda esta doctrina añade Vives el excipiente que nunca debe faltar en el orador: la prudencia, que actúa como virtud reguladora. Ante la duda sobre el perfil del oyente siempre se inclinará por esta vía. Porque, ¿qué será un consejero –se pregunta– si se le priva de semejante cualidad?: “Equivale a cortar las manos a un amanuense o a un pintor”²¹. Así, parece más prudente –dice– optar siempre por lo asequible frente a lo difícil, por lo que se consigue con buenas artes frente a lo que se granjea con las malas, por lo que se basta a sí mismo frente a lo que necesita de muchos apoyos y palancas, *et sic de caeteris*.

La parte dedicada a la disposición es comentada muy sucintamente, como ya dije. Se enuncian las partes de la oración o discurso: proemio, narración, confirmación y conclusión. Se detiene Vives en algunos aspectos que considera de mayor importancia, tales como procurar en el proemio atraerse la benevolencia, la docilidad y la atención del oyente. Algunas indicaciones con respecto al epílogo apuntan fórmulas de cortesía y despedida. Nada nuevo,

¹⁸ *De cons.*, p. 815.

¹⁹ *De cons.*, p. 816.

²⁰ *De cons.*, p. 817.

²¹ *De cons.*, p. 817.

pues, excepto que los ejemplos están pensados y adaptados a la deliberación consultiva acorde con la tarea de gobierno del destinatario del tratado, don Luis de Flandes.

A la elocución, última parte del tratado, dedica Vives unas brevísimas consideraciones. El rechazo, nada nuevo en los textos de nuestro autor, de una prosa atildada y “afeminada” y la utilización de las figuras como modos de embellecimiento del discurso, dicen de una adecuada armonización de la pareja *res/verba*. La preocupación por un discurso cercano al *sermo communis* es una de las constantes de la obra retórica vivista, cuya raíz habrá de ser buscada en el recelo por el lenguaje obtuso de la escolástica que dominaba entonces en las principales universidades europeas. La búsqueda, *more contrario*, de un lenguaje más asequible a la capacidad del interlocutor es una de las señales inconfundibles de la obra vivista.

Hay una afirmación acerca de las figuras que no conviene pasar por alto: “con frecuencia hacen las veces de argumento”²². Lo cual parece que vincula la parte argumentativa con la exornativa. Es decir, que las figuras no actúan sólo como mero adorno, sino como parte de la argumentación. Ya se ve que no será tan clara la separación preconizada por Petrus Ramus unos años más tarde entre dialéctica (que incluía *inventio* y *dispositio*) y retórica (o *elocutio*). Sobre la imposible separación entre lo “ornamental” (retórico) y lo “argumentativo” (lógico), que se sustanció en la época romántica con consecuencias indeseables para la disciplina de la retórica, se ha insistido en recientes estudios²³. Item más: si la parte ornamental del discurso está imbricada con la argumentativa, la *elocutio* –o sea, las figuras y el estilo– estará más vinculada de lo que parece a simple vista con otras instancias y, sobre todo, con la del oyente:

Y no es de poca monta lo que puse al principio, a saber: en qué lugar hablas, en qué tiempo, no sólo para la invención, sino también para la elocución. Y con buen acuerdo, ni parece bien ni conviene, ni siquiera está permitido decir lo mismo en una cámara, en la plaza, en la cárcel, en palacio, [...] ni bajo la tiranía lo mismo que en un régimen de libertad, ni en el campamento lo mismo que en la corte²⁴.

Los tópicos, como ya vimos, son considerados por Vives no sólo como lugares o compartimentos preparados para recibir un contenido, es decir, como almacén de provisiones del discurso, sino como presupuestos que lo orientarán en un sentido u otro. Saber quiénes somos, a quién hablamos y dónde estamos configurará el estilo del discurso.

La utilización del registro estilístico se amplía a un ámbito más amplio. No se trata sólo de adaptarse al tema, cosa ya traída y llevada por la retórica clásica y que cristalizó en la “rueda de Virgilio”. La adecuación del discurso para Vives es una operación que sobrepasa los límites del enunciado para atender a los más amplios de la enunciación.

²² *De cons.*, p. 826.

²³ Véase, por ejemplo, M.Á. Garrido Gallardo (1998), “La significación actual de la retórica del Brocense” en *El Humanismo extremeño*, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Fregenal de la Sierra/Aracena/Alájar, pp. 365-375.

²⁴ *De cons.*, p. 827.

Las reflexiones últimas sobre la acomodación del discurso al carácter de los oyentes se han de entender como apostillas finales a lo previamente enunciado. Distingue Vives varios tipos de oyentes: los que al instante captan el contenido pleno del mensaje y se impacientan con los rodeos ociosos; los que no llegan nunca a enterarse “aunque les hables tres días seguidos” y que afectan haberse enterado, hasta tal punto que se ofenden si se les explica lo que no comprendieron; otros hay que son “talentudos” y que, enterándose al instante, se complacen en el discurso y lo oyen con agrado; y otros que, finalmente, tardos en comprender, agradecen el razonamiento largo y solicitan que se les ilustre. Pues bien, concluye Vives:

A tantas clases de ingenios como son éstas, hase de adaptar la prolijidad, la brevedad y también la oscuridad y la facilidad y la perspicuidad. Y no es que yo quiera y mande que en algún lugar sea enojosa u oscura la oración cuya principal virtud está en su transparencia, sino porque los tardos no alcanzan lo que se dijo con agudeza y los rudos no aquilatan lo que se dijo con doctrina. Al erudito le estará permitido evocar historias, fábulas, toda la Antigüedad y toda la Naturaleza, si el uso lo consiente, siempre que parezcan que se topó con ellas espontáneamente y no que fueron buscadas con estudiada afectación²⁵.

Conclusión

Ya ha sido señalado que Vives en esta obra redefine el estrecho margen que la época clásica había impuesto al género deliberativo, reducido a la mera práctica política del foro²⁶, ampliándolo ahora al campo de la deliberación en general y no sólo de la deliberación política. La función de consejero real (cargo que ostentaba don Luis de Flandes, destinatario de la obra) es especialmente apta para tomar en consideración estos avisos que, por cierto, están en consonancia con algunos de los presupuestos teóricos expuestos en el capítulo segundo de su libro *De disciplinis*²⁷. Se ha insistido también en el intenso proceso de inculturación de la doctrina retórica clásica en los postulados del nuevo paradigma cultural judeo-cristiano²⁸.

Pero lo que quiero subrayar es algo que atañe más bien al aprovechamiento actual de la doctrina retórica. De todas las orientaciones que Vives ofrece al destinatario de su obra –muchas de las cuales forman parte de la doctrina de los manuales de retórica al uso–, se me antoja que la instancia del receptor adquiere un subrayado tan importante que la convierte en el motor fundamental de la misma. Sin esta fuerte presencia como telón de fondo no se entienden las reflexiones que Vives hace acerca del *ethos* del orador. La eficacia del mensaje radica fundamentalmente en que el oyente perciba que el discurso pronunciado está en sintonía con el carácter ético de aquél. El doble discurso (de palabras y de hechos) es para

²⁵ *De cons.*, p. 827

²⁶ Cfr. Van der Poel (1991), “Observations on J.L. Vives’s Theory of Deliberative Oratory in *De consultatione* (1523)”, en A. Dabell et al. (eds.), *Acta Conventus Neo-latini Torontonensis*, Binghamton (New York), Medieval and Renaissance Texts and Studies, p. 805.

²⁷ Vid., *De disciplinis*, II, pp. 57-61.

²⁸ Cfr. Marc Van der Poel, *art. cit.* p. 805.

Vives uno de los males reprochables al orador. La definición clásica del rétor como “*vir bonus dicendi peritus*” adquiere pleno sentido. Resta eficacia al orador un discurso de la palabra no digno con el de la conducta.

Y de igual manera hay que entender las apreciaciones que hemos visto sobre la adecuación del orador a la capacidad y costumbres del oyente: “docta con el docto, con el ingenioso aguda...”. Y la novedosa adaptación, a tenor del tipo de oyente, de los tópicos de persona a un género hasta entonces ajeno a ese tipo de bagaje más propio del *genus demonstrativum*. Y lo mismo cabe decir acerca del adorno discursivo. La *elocutio*, hemos visto, no es indiferente tampoco a la dimensión argumentativa. La instancia del receptor tiñe también de presuposiciones la función exornativa del lenguaje. El éxito o el fracaso del discurso residirá no pocas veces en el acierto del orador cuya destreza decantará el mensaje hacia a la *obscuritas* o a hacia la *perspicuitas* (claridad), dependiendo de la competencia del oyente o del espectador.

Como vemos, las instancias discursivas fundamentales quedan al descubierto (quién habla, a quién, de qué, cómo, dónde...). Es claro que la figura del oyente, del espectador e igualmente, del lector, ocupa una posición privilegiada en la elaboración de los discursos tanto orales como escritos. ¿Acaso las observaciones que Vives hace sobre el oyente ideal no se pueden igualmente aplicar, *mutatis mutandis*, a la del lector ideal o modelo?

Lo que quiero decir es que, tal vez, cuando hablamos de estética de la recepción o de hermenéutica no podemos dejar de evocar los planteamientos suministrados por la retórica y, máxime, cuando reparamos en un tratado escrito en 1523, fecha tan temprana que lo convierte en uno de los estudios pioneros²⁹ de la elocuencia del humanismo español en general y del género deliberativo en particular. De hecho, este análisis sobre la deliberación de uno de nuestros grandes humanistas, en el que la instancia de la recepción se erige en catalizador, nos lleva tal vez a pensar en él como en uno de los primeros preconizadores, *avant la lettre*, de los estudios de pragmática en el siglo XVI.

Bibliografía

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1929), *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1929, 3 vols.
- FONTÁN, Antonio (2002), *Erasmus-Moro-Vives. El humanismo cristiano europeo*, Madrid, Ediciones Nueva Revista, 2002.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1998), “La significación actual de la retórica del Brocense” en *El Humanismo extremeño*, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Fregenal de la Sierra/Aracena/Alájar, 1998, pp. 365-375.

²⁹ Junto con los comentarios de Alonso de Herrera a la obra de Trapezuntio y la retórica de Nebrija, publicadas en Alcalá en 1511 y 1515, respectivamente.

- GEORGE, Edward W. (1992), "Rhetoric in Vives" en Antonio Mestre (coord.), *Ioannis Lodovici Vivis Valentini. Opera Omnia*, vol. I (introdutorio), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim/Generàlitat Valenciana/Diputació provincial de València, 1992, pp. 113-177.
- VAN DER POEL, Marc (1991), "Observations on J.L. Vives' s Theory of Deliberative Oratory in *De consultatione* (1523)", en A. Dabell et al. (eds.), *Acta Conventus Neo-latini Torontonensis*, Binghamton (Nueva York), Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991, pp. 803-810.
- VIVES, Juan Luis (1782), *Ioannis Lodovici Vivis Valentini Opera Omnia* (editado por Gregorio Mayans), Valencia, Monfort, 1782.
- VIVES, Juan Luis (1998), *El arte retórica. De ratione dicendi* (estudio introdutorio de Emilio Hidalgo-Serna; edición traducción y notas de Ana Isabel Camacho), Barcelona, Anthropos, 1998.
- VIVES, Juan Luis (1947), *Obras completas* (traducción, comentarios, notas y estudio introdutorio por Lorenzo Riber), Madrid, Aguilar, 1947, 2 vols.

LA RECEPCIÓN LITERARIA DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UNA CUESTIÓN DE PERSUASIÓN

María José García Rufo
Universidad de Sevilla

Desde 1925 (fecha en la que apareció por primera vez el término “realismo mágico”) hasta nuestros días, los críticos han intentado elaborar numerosas teorías que lo definan acertadamente¹. Aplicado en su origen a la pintura alemana postexpresionista por el crítico Fran Roh², traspasó dicho ámbito artístico en las décadas de los años treinta y los cuarenta hasta llegar al campo de la literatura³. Son Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier quienes en 1948 y 1949 respectivamente contribuyen a afianzar el uso americano de dicha expresión⁴. Ya sea considerado como una actitud o bien como una técnica narrativa, lo cierto es que desde entonces y hasta la década de los setenta, “el realismo mágico” estuvo casi indisolublemente unido a Hispanoamérica y a su particular idiosincrasia capaz de despertar la maravilla. Sin embargo, en los últimos tiempos la crítica ha orientado sus pasos hacia la búsqueda de una definición que identifique esta narrativa en función de la técnica y no del tema⁵. Realidad y fantasía se funden en una literatura a caballo entre el género fantástico y el realismo tradicional. El problema radica, pues, en hallar una fórmula intermedia que incluya dichos planos en la ficción y que la diferencie de ambos movimientos.

¹ Para un buen conocimiento de las mismas, véanse J. Barroso, *El realismo mágico y lo real maravilloso en el reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami, Universal, 1977 y A. Llarena, *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1997.

² Cfr. F. Roh, *Nach-Expressionismus (Magister Realismus)*, Leipzig, 1925. Traducido al español por Fernando Vela y publicado con el título “Realismo Mágico. Postexpresionismo”, en *Revista de Occidente*, tomo XVI, Madrid, 1927, pp. 274-301.

³ Massimo Bontempelli amplía el uso de la expresión y lo aplica al arte en general (Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Nemi, 1938, p. 503). En 1940 Rudolfo Usigli habla de “realismo mágico” en el teatro (Cfr. R. Usigli, “Realismo moderno y realismo mágico”, *Itinerario del autor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 118) y en 1944 Alvaro Lins lo hace aplicando el término a la novela moderna en un artículo titulado: “A experiencia incompleta: Clarisse Lispector”, reeditado posteriormente en 1967 (Cfr. A. Lins, *O Romance Brasileiro Contemporâneo*, Río Janeiro, Tecnoprint Gráfica, S. A., 1967, pp. 104-05).

⁴ Cfr. A. Carpentier, “Prólogo” a *El reino de este mundo*, México, Publicaciones, 1949; A. Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

⁵ Véase A. Llarena, “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso (1955-1993)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 261, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 107-17.

Sería una tarea harto difícil, por no decir imposible, encontrar la definición más completa hasta la fecha. Sin embargo, la teoría más difundida en los últimos años parece tener un denominador común y es que se está en la órbita del “realismo mágico” cuando el autor excede los límites de la realidad sin que sea necesaria una justificación que devuelva al lector su acostumbrada confianza en lo lógico y lo verosímil⁶. En el universo magicorrealista los acontecimientos insólitos son despojados de misterio, y los hechos más creíbles son mostrados como extraordinarios, pues se concede la misma validez a lo real que a lo fantástico⁷. Para que el lector acepte sin condiciones este particular mundo ficticio el autor debe dotar al lenguaje de un enorme poder de persuasión, de una gran retórica persuasiva⁸. Necesita encontrar un tono convincente, que aporte, en definitiva, credibilidad a lo narrado y que predisponga al lector a esta aceptación sin condiciones. El narrador se convierte así en el punto de mira de la crítica en los últimos años, pues de él depende en gran medida la eficacia de dicho procedimiento.

La técnica varía según los autores pero los críticos coinciden en afirmar que es en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez donde “la convicción de la voz narrativa [...] llega al más alto grado de consolidación magicorrealista”⁹. El autor, opta, en este caso, por el “clásico narrador omnisciente, invisible y exterior, que narra una realidad de la que no toma parte”¹⁰. Está en cualquier lugar y lo sabe todo¹¹, su mirada se proyecta sobre la ficción y la relata. La posición que ocupa, no sólo en el espacio sino en el tiempo, le permite tener una visión global, totalizadora que abarca todo lo que ocurre en la realidad ficticia¹². Es objetivo, desinteresado. No da explicaciones, no juzga, no pone los hechos en tela de juicio. Se limita a comentarlos como un cronista, es imperturbable y su imperturbabilidad se demuestra en lo inalterable de su tono que se mantiene sin fluctuaciones desde el principio hasta el final¹³. Se trata del llamado “presentismo narrativo” o la también denominada “narración pura”, es decir, “el predominio del nivel de las acciones, sin mediación del juicio o análisis”¹⁴. Así, el narrador no deja traslucir por un solo gesto que haya diferencia entre

⁶ Véase G. D. Carrillo, “Un relato de Gabriel García Márquez visto a través de la lupa del realismo mágico”, *Razón y Fábula*, 23, 1971, p. 29.

⁷ Véase A. Llarena, *Realismo mágico...*, op. cit., p.47. Al ser publicados los dos trabajos mencionados el mismo año y pertenecer a la misma autora, de ahora en adelante para diferenciarlos escribiré el inicio del título seguido por puntos suspensivos.

⁸ A este respecto, Irlomar Chiampi en su tesis: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte-Ávila, 1983, nos habla de “realismo maravilloso” (prefiere este término al de “realismo mágico”) refiriéndose a un tipo de escritura caracterizada por una “Poética de la Homología”, en la cual se produce una fusión completa entre lo real y lo maravilloso (lo inusual, lo insólito), y que exige, a su vez, una retórica persuasiva que posee la cualidad de otorgar la categoría de verdad a lo no que no existe (pp. 214-222).

⁹ Véase A. Llarena, *Realismo mágico...*, op. cit., p. 125.

¹⁰ Véase M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 539.

¹¹ *Ibidem*, p.539.

¹² Como afirma Mario Vargas Llosa, la colocación temporal del narrador le permite conocer no sólo el pasado, sino el futuro de ese pasado que narra. Esto es así, porque se encuentra situado en un tiempo muy distanciado de los hechos. Ello determina una visión y un conocimiento totales de esos sucesos, gracias a lo cual puede asociar eventos que sucedieron con los que sucederán y poseer un dominio de toda la trayectoria cronológica de la realidad ficticia (Cfr. M. Vargas Llosa, op. cit., p. 546).

¹³ Véase R. Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970, p. 19.

¹⁴ Véase A. Llarena, *Realismo mágico...*, op. cit., p. 148.

lo prodigioso y lo cotidiano¹⁵. Gabriel García Márquez necesitó veinte años y escribir cuatro novelas para darse cuenta de que:

[...] Había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos, es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque les estuviera cayendo el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción.¹⁶

Esta naturalidad permite a la voz narrativa prescindir de cualquier explicación, ya que no la necesita. Sólo le interesa contar, el ritmo es trepidante, pero sólo cuenta lo esencial, no se detiene en detalles banales. Ello implica un dominio de las técnicas condensatorias¹⁷. Una de las más efectivas es la mostración indirecta que explica la escasa intervención de los personajes y la ausencia de diálogos en la obra¹⁸. El narrador no deja que sus criaturas expresen sus pensamientos en un acto lingüístico personal; él se encarga indirectamente, narrando en tercera persona, rehuyendo alguna posible ambigüedad o conflicto en la expresión dicha. Si lo permite, el personaje hablará fuerte y claro y cuando lo hace ese momento vale por todos los demás¹⁹. Este procedimiento refuerza, aún más, la retórica persuasiva del narrador pues ayuda al lector a fijar su atención en la lectura y a incrementar el interés por lo narrado.

El tono de la voz narrativa, reforzado por otros procedimientos técnicos, es el pilar fundamental sobre el que se asienta lo que Mario Vargas Llosa ha denominado “el punto de vista de nivel de la realidad”²⁰, es decir, “la relación entre el plano o nivel de la realidad en que se sitúa el narrador y el plano o nivel de la realidad en que ocurre lo narrado”²¹. En definitiva, el modo en que la voz narrativa se enfrenta a lo extraordinario. Hay muchas posibilidades pero en *Cien años de soledad* lo más frecuente es que “el narrador salte a lo imagi-

¹⁵ Véase R. Gullón, op. cit., pp. 19-20.

¹⁶ Véase M. Fernández Brasó, *Gabriel García Márquez*, Madrid, Azur, 1969, p. 86.; citado por C. Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Ediciones 62, 1971, p. 73.

¹⁷ Ricardo Gullón cita, entre otras, el oxymoron que permite encerrar en una oración dos términos contradictorios (“*La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaran las plantaciones, era un tremedal de cepas putrefactas...*”); la sinestesia mediante la cual se otorgan a un objeto cualidades de otro que el primero no posee, percepciones sensoriales aplicables a un sentido referidas a lo que sólo puede apreciarse con otro. De esta manera, se amplía el ámbito de referencia de los fenómenos (“delicado viento de luz”); la paradoja que facilita el uso de un menor número de verbos en las transiciones (“Úrsula se dejaba arrastrar por la decrepitud hacia el fondo de las tinieblas, donde lo único que seguía siendo visible era el espectro de José Arcadio Buendía bajo el castaño”) o el uso sistemático del anacronismo (Cfr. R. Gullón, op. cit., pp 31-32).

¹⁸ Véase A. Llarena, *Realismo Mágico...*, op. cit, p. 147. En relación a la técnica de *Cien años de soledad*, Carmen Arnau comenta la evolución sufrida por la obra del autor hasta llegar a la novela anteriormente citada, haciendo especial hincapié en cómo el narrador tiende a la omnisciencia, el diálogo decreciente, el progresivo desarrollo de la imaginación y el estilo menos rígido (Cfr. C. Arnau, op. cit., p. 32).

¹⁹ Véase A. Dorfmann, *Imaginación y violencia en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 183.

²⁰ Véase M. Vargas Llosa, op. cit., p. 565.

²¹ *Ibidem*, p. 565.

nario para narrar lo real objetivo y a lo real objetivo para narrar lo imaginario”²². Este continuo contrapunto permite asociar con frecuencia “lo cotidiano y lo sobrenatural, lo doméstico y lo maravilloso”²³, de tal manera que gracias a él:

[...] En la realidad ficticia son prodigiosos, milagrosos o fantásticos, el hielo, la pianola, los juguetes, los pesarios, la redondez de la tierra, la fotografía, en tanto que resultan ordinarios y normales la levitación, la ascensión a los cielos, la locomoción inteligente de la sangre separada del cuerpo, llevar cartas a los muertos y escribirse con fantasmas²⁴.

Uno de los recursos estilísticos más utilizados que permite al narrador situarse en el plano de lo imaginario para narrar lo real objetivo es la exageración. Se aumentan cuantitativamente las propiedades del objeto, personaje, o situación hasta producir un salto de cualidad de los mismos²⁵. Esta técnica permite crear un mundo fantástico sin utilizar seres intrínsecamente imaginarios, como las hadas, unicornios o centauros; se trata de objetos familiares, capaces de suscitar su credibilidad, transformados en mágicos o religiosos mediante el aumento de sus propiedades²⁶. Además, al ser empleado con asiduidad se convierte en algo natural, de manera que la “desmesura pasa a ser la medida”²⁷ y lo exagerado es normal en este mundo imaginario. Ello permite la aceptación sin reservas de una vulgar dentadura postiza convertida en prodigiosa y que transforma al viejo Melquíades de “encías destruidas por el escorbuto” y “mejillas flácidas” en un ser “juvenil, repuesto, desarrugado”²⁸ o de un José Arcadio Buendía que “había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo” (p. 83)²⁹ y cuyo físico da “la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico” (p. 84)³⁰.

Para conseguir el efecto contrario al anterior, es decir, la naturalización de lo extraño, el narrador se sitúa en el plano real objetivo narrando lo imaginario. Con este fin, suele utilizarse el método de los vasos comunicantes: “asociar elementos [...] de condición diferente para que se intercambien sus cualidades respectivas y se fundan en una realidad distinta a la mera suma de sus partes”³¹. Así, la levitación del padre Nicanor Reyna es desprovista de milagrosidad gracias a “una taza de chocolate espeso y humeante” (p. 77)³² que toma antes

²² *Ibidem*, p. 569.

²³ *Ibidem*, p. 572.

²⁴ *Ibidem*, p. 576.

²⁵ *Ibidem*, p. 22. Para consultar otras alusiones a la exageración en *Cien años de soledad*, veáanse C. Arnau, *op. cit.*, p. 74; R. Gullón, *op. cit.*, pp. 40-44.

²⁶ Véase M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 580.

²⁷ *Ibidem*, p. 580.

²⁸ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, pp. 14-15; citado por M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 579. A partir de ahora con el fin de no escribir excesivas notas, indicaré las páginas correspondientes a las citas de la novela entre paréntesis.

²⁹ Citado por M. Vargas Llosa, *op. cit.*, 581.

³⁰ *Ibidem*, p. 581.

³¹ *Ibidem*, p. 573. Refiriéndose al mismo punto, Katalin Kulin menciona que dicho recurso además de ser un truco artístico muy acertado, acentúa también la creencia de que lo maravilloso está profundamente arraigado en la realidad (Cfr. Katalin Kulin, “Cien años de soledad. Aspectos de su mundo mítico”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2-3, 1973-1974, p. 682).

³² *Ibidem*, p. 573.

de realizar el prodigio. El empleo de un objeto cotidiano rebaja el carácter prodigioso del evento³³. En otro episodio, se aprecia como la muerte es descrita con características terrenales lo que minimiza su talante sobrenatural. Se trata de:

[...] Una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, con un cierto parecido a Pilar Ternera [...] y tan real, tan humana que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja (p. 238)³⁴.

Gracias a la eficacia con que se realiza este doble proceso verosimilizador de lo extraordinario y viceversa, los planos de la realidad y la fantasía no sólo coexisten en la ficción de *Cien años de soledad*, sino también en la mente del lector quien asume sin problemas su mundo imaginario. Son muchos los ejemplos que podrían citarse aquí y que apoyan la existencia de dicho método.

Para concluir, sólo resta subrayar la idea central de esta comunicación y que sustenta todo lo anterior: la imperturbabilidad de la omnisciencia narrativa, cuyo tono se mantiene sin fluctuaciones desde el principio hasta el final y cuyo único interés es el de contar dotando al lenguaje de dicha obra del enorme poder de persuasión que su autor buscó durante años y que hace de ella uno de los máximos exponentes del “realismo mágico” de toda la literatura universal.

³³ Uno de los ejemplos más llamativos y conocidos de la novela es el episodio de Remedios, la bella. En él, dicho personaje asciende a los cielos envuelta en unas sábanas cuando se encuentra en el patio junto a Fernanda. Aunque nos encontramos ante el mismo recurso de los “vasos comunicantes”, puesto que se utiliza un elemento cotidiano que resta carácter sobrenatural al evento, sin embargo, Mario Vargas Llosa sitúa al narrador en el plano de lo imaginario, es decir, en el mismo que lo narrado. Ello es así, porque según él, a pesar de todo, predomina el tono fantástico en la narración. Se habla de: “un delicado viento de luz”, “un temblor misterioso en los encajes”, “un viento irreparable” (p. 205); citado por M. Vargas Llosa, op. cit., p. 575. He mencionado este ejemplo para hacer constar que aunque la asociación de elementos diferentes que intercambian sus cualidades es muy común en la naturalización de lo extraño, también puede darse en otra modalidad del punto de vista de nivel de realidad.

³⁴ Véase M. Vargas Llosa, op. cit., p. 575.

LECTURA Y LECTORAS

Isabel Morales Sánchez
Universidad de Cádiz

“La lectura es la base de la instrucción; la instrucción es la primera rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas.” Semanario Pintoresco español, Prospecto, 1836

La lectura, como saben, además de constituir en sí misma una actividad enriquecedora y lúdica, nos permite aprehender, captar, entender el mundo que nos rodea, además de conocernos y descubrirnos. Convertida en un medio esencial de información y de formación, resulta indiscutible su relevante papel en las relaciones humanas, como así lo demuestran la importancia otorgada a la misma a lo largo de la historia y el actual interés por su fomento, desde su consideración como instrumento fundamental de la enseñanza¹. Entender un texto, interpretar su significado, captar todo lo que encierra, enjuiciarlo o saborearlo, suponen en conjunto una operación complicada en la que las vivencias y la experiencia del lector –experiencia vital o experiencia lectora, la experiencia a todos los niveles y en el más amplio sentido de la palabra– juegan un papel tan esencial como el representado por todos estos factores en la actividad creativa. Pedro Salinas, por ejemplo, al explicar el valor de su poesía, hablaba así de la experiencia lectora:

[...] el yo del lector es 1; el mundo es un todo, la suma, la totalidad; el poema no leído, en el libro cerrado, no es nada, equivale a cero. Y si colocamos el poema a la derecha del lector, del número uno, el resultado será 10. El cero ha multiplicado al uno y lo ha hecho (contrariamente a la regla matemática) diez veces más, lo ha hecho 10. Y el número 1 (el lector) ha dado valor al cero....¡Cuántos ceros se pueden poner a la derecha del número 1, esto es, cuántos poemas pueden multiplicar el espíritu de cada lector!².

Es evidente que la figura del lector ha experimentado un importante protagonismo, sobre todo a partir del estudio de la recepción del discurso, desde teorías que plantean el papel activo del mismo en la creación literaria. Ahora bien, este reconocimiento ha dado

¹ Vid. José a. Pérez-Rioja, *Panorámica histórica y actualidad de la lectura*, Madrid, Pirámide, 1986, especialmente pp. 77-96; 162 y 280-286. Aunque centrado en Francia, resulta asimismo ilustrativo el trabajo de Anne-Marie Chartier y Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880-1980)*, Service des études et de la recherche, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou, 1989, especialmente pp. 465-481.

² Pedro Salinas, “Palabras previas a una lectura de su poesía”, *Ensayos Completos*, Madrid, Taurus, 1983, 431-433.

lugar, al mismo tiempo, al planteamiento de cuestiones más profundas³, que ponen de relieve la complejidad que la lectura encierra como ejercicio intelectual. Tomando como referencia este contexto, decidimos aproximarnos a la lectura desde una perspectiva que tiene en cuenta -y a la vez entronca- con los numerosos análisis que sobre el espacio femenino se han venido realizando en las últimas décadas⁴. El paulatino acceso de la mujer a las distintas esferas del conocimiento y a las diversas facetas sociales y culturales ha estado siempre ligado directa o indirectamente a la lectura. Es un hecho suficientemente constatado cómo durante todo el siglo XIX la imagen de la mujer lectora dio lugar a enjundiosas páginas -tanto desde la literatura como desde la prensa- en las que se destaca el paulatino incremento de este hábito entre las féminas, generando, en un entorno fundamentalmente misógino, todo tipo de discusiones⁵. En estrecha vinculación con la actividad creativa, las escritoras decimonónicas se abrieron progresivamente paso dedicando parte de su esfuerzo a demostrar la dimensión utilitario-pedagógica de la lectura aunque siempre manteniendo, a través de diversos argumentos, la compatibilidad de este espíritu de educación y formación con el desarrollo de la mujer como madre y esposa⁶. Pese a la mentalidad dominante en la época, la proliferación de publicaciones orientadas a un público femenino en las que se recogían desde los temas más banales hasta los más comprometidos, dio paso a una larga andadura en la que la mujer comenzó a ganar terreno en un mundo exclusivamente masculino. Paralelamente a este hecho, la crítica ha señalado oportunamente algunos aspectos importantes -y polémicos- sobre la imagen propiamente dicha del modelo de lectora, a partir del concepto de “neutralidad” aplicado al acto de leer. En un estudio reciente, Marie Baudry examina diversas teorías al respecto de donde se desprende que el personaje de la lectora funciona a la inversa del modelo teórico general del lector, desde la aplicación de los criterios de pasividad/actividad, mientras que los personajes masculinos validan las características del mismo. De todo ello se desprende que la recreación literaria conforma en esta etapa una visión de la lectora marcada por su pasividad⁷.

Movidos por el interés hacia estos dos conceptos -pasividad y neutralidad- este breve acercamiento pretende reflexionar sobre algunos aspectos derivados de la lectura, sobre todo en algunos textos en los que la ironía adquiere una importante presencia, teniendo en cuenta tanto la creación femenina como su recepción a finales del siglo XX. Como marco general y pese a que nuestra situación en la sociedad ha variado notablemente -sobre todo en lo concerniente al padrino masculino- parece lógico preguntarse cómo han cambiado o se han

³ Sobre el “conflicto” escritor- lector vid. J.M. Castellet, *La hora del lector*, edic. crítica a cargo de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 2001, 67-78.

⁴ Buen ejemplo de ello son los estudios de conjunto citados a continuación en los que se realiza una revisión histórica a través de textos: Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.) *Autoras y protagonistas*, Madrid, edic. de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000; M. José Porro Heredia (ed.), *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

⁵ Además de las obras mencionadas vid. *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.

⁶ Vid. por ejemplo Joaquina García Balsameda, “La lectura en la mujer” (1880), en *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, edición de Iñigo Sánchez Llama, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 230-232.

⁷ “Théories de la lecture: la lecture a-t-elle un sexe?”, en AA. VV., *La littérature au féminin*, Groupe de Recherche Philologie française: Études linguistiques et littéraires, Granada, Universidad, 2002, 65-80, p.73.

transformado los distintos tipos de discurso escritos por y para mujeres, cómo se conforma —en caso de que así resulte— ese nuevo espacio femenino. En este contexto, nos planteamos no sólo cómo son las lectoras en la actualidad sino también qué claves marcan la literatura o el ensayo dirigidos al público femenino y, lo que es más importante, si con ello se persigue un cambio de comportamiento o de actitud. Para ello, hemos tomado como punto de referencia cuatro obras a nuestro juicio tremendamente ilustrativas que pertenecen a tres escritoras, sin embargo, muy diferentes entre sí: nos referimos a *Cortados, solos y con mala leche* y *Fin de fiesta* de la fallecida Carmen Rico Godoy, *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía Etxebarria y *Escuela de Mujeres* de Begoña Ameztoy. Dos son las constantes que articulan los tres textos a pesar de su distinta naturaleza: el análisis crítico del mundo femenino desde diversas perspectivas y la inevitable implicación del lector en el texto, en este caso y desde nuestro punto de vista, la implicación de las lectoras desde una complicidad que las autoras pueden manifestar o no explícitamente. Es más, lo que planteamos no es sino la diferente recepción que de los textos harán los lectores masculinos o femeninos, sobre todo, en aquellos casos en los que la ironía adquiere un protagonismo especial. La obra de Carmen Rico Godoy, por ejemplo, aparece profundamente marcada por la utilización de la misma como eje articulador de los distintos relatos, implicando consecuencias inmediatas en su lectura⁸.

Desde el punto de vista teórico, los distintos acercamientos realizados a lo largo del siglo XX en torno a la dimensión psicológica, semiótica y pragmática del discurso aplicadas al caso de la ironía, han puesto de relieve cómo el proceso simple de la lectura se complica gradualmente, exigiendo la competencia del lector para la correcta resolución del proceso. Graciela Reyes insiste, por ejemplo, en el hecho de que toda comunicación irónica será factible sólo cuando junto a un emisor irónico exista un interlocutor irónico con capacidad suficiente para inferir el sentido encubierto⁹. Por otra parte, Sperber y Wilson señalan entre los efectos “poéticos” de la ironía, el experimentado por los interlocutores, convertidos en cómplices del emisor¹⁰. Profundizando algo más en este argumento, nos preguntamos si la ironía implícita en los relatos de Rico Godoy no busca conscientemente un cómplice lector específicamente femenino, con lo que la “neutralidad” de la lectura, esto es, el lector “modelo” que cada autor intuye en sus escritos, estaría en este caso, predeterminado genéricamente por el texto. Más simple aún, ¿no será el público femenino el que mejor capte ciertos contenidos sugeridos en su obra? Un acercamiento general al proceso lector generado en este marco nos llevará sin duda a tener en cuenta otros factores implicados en la experiencia lectora. En efecto, no sólo influirá la formación del lector o su experiencia vital y personal, sino también otros elementos determinantes tales como su pertenencia a una generación determinada y a un sector específico de la población —en este caso, el femenino— con independencia del grupo o “clase” social al que se pertenezca. Pongamos algunos ejemplos:

⁸ Vid. Isabel Morales Sánchez, “La ironía en la narrativa de Carmen Rico Godoy”, en *Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. La ironía en la narrativa hispánica Contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 2002, 131-140.

⁹ Apud. M^a Ángeles Torres Sánchez, “La comunicación irónica: ejemplo práctico de análisis”, *Pragma*, n^o2, 433-457.

¹⁰ Dan Sperber & Deirde Wilson, “Irony and Use-Mention distinction”, Peter Cole (ed.) *Radical Pragmatics*, Academic Press, New York, 1981: 295-318 y “Rhetoric and Relevance”, J. Bender & D. Wellbery (eds.), *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford UP, Stanford, 1990, 140-145.

“Gelu, media naranja amarga”¹¹

Al principio –piensa la protagonista- me ponía enferma que inundara de agua el cuarto de baño, pero un día comprendí que las posibilidades de desnucarse cuando saliera de la bañera se multiplicaban por un millón.

*Fin de Fiesta*¹²

[...] no me llaman señora por mi pelo, que sigue estando brillante y lustroso, ni por mis piernas, que mantengo en forma, ni por mi tipo, ni por mi vestimenta, ni porque vaya encorvada, que voy como una vela. Me llaman señora por mis ojeras, las arrugas y la flacidez de los cachetes.

El análisis de la condición femenina, y lo que es más importante, la crítica a muchos comportamientos sociales fomentados por nuestras propias fobias, prejuicios y miedos, marcan inexorablemente la obra de esta autora. No se trata de reivindicar derechos, sino de explorar en la identidad –o más bien, en las distintas identidades– manifiestas en sus personajes, de reflexionar desde lo femenino, de autoanalizar cómo la situación de la mujer depende, en muchas ocasiones, de nuestra propia actitud ante el mundo. Sus protagonistas, mujeres maduras que ejercen distintos “roles” –altas ejecutivas, prostitutas, marujas o simplemente mujeres normales y corrientes– ofrecen un amplio panorama en el que, sin duda, las lectoras pueden sentirse identificadas y, por tanto, la autocrítica traspasa las fronteras del texto, para instalarse en la mente del receptor.

En otros casos, las referencias del texto aparecen reforzadas con los prólogos en los que las autoras realizan toda una declaración de intenciones. En la introducción a *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía Etcheverría¹³ –escritora perteneciente a una generación muy posterior a Rico Godoy– la autora justifica el contenido y el título que da unidad a sus relatos, que, como en el caso anterior, están protagonizados por mujeres que actúan, piensan, y expresan sus inquietudes, deseos sexuales o frustraciones, desde las más diversas situaciones:

Algunas mujeres no nos sentimos a gusto en este estado de cosas. Esto no quiere decir que no nos gusten los hombres. Tenemos o hemos tenido padres, hermanos y amantes hombres, a los que queremos y respetamos. Simplemente reivindicamos un orden social más equitativo que redundaría en beneficio de todo el sistema, no sólo en el nuestro propio. No hemos venido a proclamar la lucha de sexos, sino a abrir un debate acerca de la necesidad de replantear la vigencia de unos roles obsoletos sobre lo que en nuestra sociedad se considera masculino y femenino, que lejos de ser producto de una tendencia natural son construcciones sociales destinadas a reforzar la separación artificial entre hombres y mujeres, una distancia creada para mantener una estructura de poder desequilibrada e injusta que nos perjudica a la postre a ambos sexos. Algunas mujeres protestamos. Y a estas mujeres está dedicado este libro¹⁴.

¹¹ Carmen Rico Godoy, *Cortados, solos y con (mala) leche*, Madrid, Temas de hoy, 1999, 13-21, p. 15.

¹² Carmen Rico Godoy, *Fin de Fiesta*, 3ª edic. Madrid, Temas de hoy, 2001, pp.17, 18.

¹³ Lucía Etxebarria, *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino, 2001

¹⁴ Op. cit: 178

Sus personajes –que responden al perfil común de chica joven en torno a los treinta años, licenciada, independiente y con diversas inquietudes– se ven envueltos en la vorágine de las complicadas relaciones humanas, de las pasiones ocultas, de los conflictos psicológicos y sociales derivados de un nuevo contexto social. La mujer, más que enfrentarse al mundo, ha de enfrentarse, primero, consigo misma:

Susi lo quería, claro; claro que lo quería, y lo deseaba, y fantaseaba con la idea de dormir con él, pero sólo imaginaba, por supuesto, porque daba por hecho que si se metía en su cama de noche él la haría salir de allí de un bofetón [...]. Pero a veces pensaba que era muy posible que lo que había hecho su padre lo hiciesen todos los hombres, y que si su hermano pusiese la mano en la rodilla se vería inevitablemente obligado a avanzar y seguir hacia arriba y entonces Susi no cerraría las piernas como había hecho en el coche, con el padre¹⁵.

Aunque en ambos casos los textos sumergen al lector en un espacio caracterizado por las diversas facetas y vertientes creadas desde el universo femenino, resulta evidente que cada receptor se sentirá identificado con un personaje diferente cada vez, en función de su edad y su experiencia. Cada uno de estos fragmentos suscitará diferentes lecturas, produciéndose un mayor grado de identificación en función de las coincidencias que se establezcan entre lector y personaje. Los foros interactivos con ambas escritoras demuestran cómo las lectoras responden a perfiles diferentes y cómo el grado de complicidad aumenta conforme coincide el estadio generacional entre escritora y lectora –el éxito cosechado por las obras de Lucía Etxebarria entre el público adolescente y joven femenino, no es, evidentemente, casual– de donde se desprende el distinto horizonte de expectativa generado por cada una de las obras.

Una vez superada en gran medida y en general la euforia de los movimientos feministas, la mujer del siglo XXI –educada y formada en condiciones muy diferentes a las de sus predecesoras– ha de replantearse su papel, ha de reubicarse en un nuevo espacio marcado por la individualidad y la conciencia crítica, sin que ello suponga suplantar, copiar o adoptar los roles masculinos, intentando al tiempo no generar nuevos prototipos femeninos. En este contexto, Begoña Ameztoy – escritora polémica en algunos casos– utiliza el clásico título de Molière *Escuela de Mujeres* intencionadamente, para construir lo que ella misma denomina un ensayo sobre la condición femenina, con el propósito de alejarse de dogmatismos y tópicos –incluyendo, los generados desde las teorías feministas más radicales– sobre los que arroja su crítica implacable. “Las mujeres a las que yo dirijo este libro prefieren fijarse en los ojos de los tíos, en las manos, en la forma de reírse, en la forma de besar, en la presión de sus abrazos, en su inteligencia y en su honestidad. En cualquier caso, a las mujeres que yo quiero que lean este libro, tampoco les importa enseñarles a besar¹⁶.” Tras rescatar de la literatura el personaje de Ibsen, Nora, de quien afirma ser “mucho más que la protagonista de *Casa de muñecas*”¹⁷, explora, analiza y desmonta irónicamente los distintos prototipos femeninos creados en la cultura occidental, desde la literatura hasta el cine, la música o la televisión, no sin apelar constantemente a la “supuesta” integridad intelectual de sus lectoras:

¹⁵ Ibidem, pp. 42, 43.

¹⁶ Begoña Ameztoy, *Escuela de mujeres*, Madrid, Anaya, 2001, p. 27.

¹⁷ Ibidem, p. 165.

Yo sé que a usted, amable lectora, le gusta la serie y le motivan las canciones que suenan mientras Ally McBeal corre bajo la lluvia poniendo cara de chica feliz en un anuncio de compresas [...] En definitiva, que usted, sin darse cuenta, se abandona, se deja llevar por esa molicie suave y sensual [...]. Está bien, no quiero que se frustre ni se reprima. Tiene todo el derecho del mundo a desquitarse de un día de trabajo asqueroso aunque sea contemplando una visión enfermiza y absurda de la vida. Vea usted la serie sin complejos y tararee las canciones si le apetece. Pero sepa que sólo es eso, una ficción, un simple divertimento, un teatro¹⁸.

Son por tanto, ésta y otras referencias las que nos han llevado a plantearnos cómo es ese nuevo espacio femenino, reclamado y presentado desde los distintos tipos de discurso -sobre todo el literario-, se configura a partir de nuevos referentes sociales -siempre integradores, nunca excluyentes- que ya no pueden ser resueltos desde la dicotomía femenino/masculino. Esta nueva situación necesita una profunda revisión de los valores -sean masculinos, femeninos, o de cualquier otro tipo- con los que la mujer, escritora y/o lectora se enfrenta, vive, se forma y actúa, eliminando las rémoras -educación, roles sociales etc.- con las que vivieron las generaciones anteriores. En este espacio se reclama una lectura reflexiva y autocrítica, una lectura no dogmática sino constructiva, en la que el ejercicio del distanciamiento irónico constituye un elemento primordial. Se observa para analizar y no sólo para defenderse. En este sentido, la escritura reclama una lectura que va más allá -aunque a veces así lo parezca- del mero entretenimiento, siendo ésta una de las principales razones por las que defendemos el carácter intencionadamente reflexivo y, por qué no, formativo, de los textos anteriormente expuestos. A partir de esta premisa, es importante, sin embargo no olvidar que no se trata de proponer una lectura "dirigida", con la que se incidiría en tópicos educativos ya superados, sino de "despertar" la conciencia crítica del lector, de sumergirlo en un universo lleno de matices y carente de toda simplicidad, que no se sitúa al margen, sino en el centro de la vorágine. Se trata de replantear, en definitiva, la necesidad de redefinir lo que se ha venido llamando el "espacio femenino".

Para terminar esta breve exposición, retomamos a continuación uno de los fragmentos con los que concluye *Escuela de mujeres*:

"El eterno femenino nos empuja hacia lo alto" decía Goethe y esto es lo único de Goethe que me parece interesante. Yo he intentado llevar a todos mis lectores hacia arriba. Y en cuanto a usted, no importa que no haya comprendido nada o casi nada. Es suficiente que imagine que hay mundos enteros dentro de mundos. Es suficiente que en su mundo interior "algo" se haya movido. Una especie de latido imperceptible. Una pequeñísima vibración. Un impulso autónomo que envía a su cerebro la orden de esbozar una ligera y amable sonrisa¹⁹.

¹⁸ Ibidem, p. 178.

¹⁹ Ibidem, p. 268.

¡ACÉRCATE AL LIBRO!

PROPUESTAS PARA EL FOMENTO DE LA LECTURA EN NIÑOS Y JÓVENES

María Mercedes Pons Ballesteros
Universidad de Cádiz

“Leemos porque vivimos.”

José Saramago

Tratar del fomento de la lectura implica acotar los límites de la definición del concepto en sí y el campo de acción sobre el que este fomento va a incidir. En el título de esta comunicación pretendemos cumplir con este cometido: el objetivo básico es **acercar** el libro y su mundo, su forma, sus tipos y sus posibilidades a los niños y jóvenes e intentar que éstos se acerquen a él y lo descubran. Emplearemos indistintamente en esta comunicación las expresiones animación a la lectura y fomento de la lectura aunque creemos que deben ser matizadas. La animación es el paso previo e imprescindible para que el fomento sea efectivo ya que la animación incide positivamente y propicia cualquier aprendizaje. La animación es la introducción, el preámbulo para que el fomento se traduzca en resultados visibles. La animación sin más puede concluir en actividades aisladas mientras que el fomento, bajo nuestro prisma, debe consistir en un trabajo continuo y sin descanso, que conjugue el atractivo de la animación y su habilidad para impresionar con el asentamiento del disfrute de la lectura gracias a un desarrollo más prolongado en el tiempo. Elena Gómez Villalba¹ dice a este respecto:

podemos concretar los objetivos que pretendemos conseguir con la animación a la lectura en los siguientes:

Conseguir una actividad lectora continuada

Propiciar una lectura voluntaria y gozosa

Estimular una actividad interpretativa y crítica ante el texto

Hacer descubrir el placer de la lectura

¹ Elena Gómez-Villalba Ballesteros, “Animación a la lectura: desde el juego a la comprensión”, en *Hábitos lectores y animación a la lectura*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 71-84, p. 75.

El fomento de la lectura es, en la actualidad, una actividad prioritaria y una preocupación no sólo educativa sino social. Las estadísticas demuestran que, a pesar del alto índice de publicación en España, la lectura ocupa tan sólo un mínimo porcentaje dentro de las actividades de ocio de los españoles. Si estas cifras las centramos en el núcleo poblacional que nos interesa y que constituye el grueso de futuros lectores nos percataremos de que tenemos muy próximo un país con un índice lector tan escaso como preocupante. Por esta razón, todos los esfuerzos, individuales o sociales, deben ser bien recibidos y apreciados como instrumentos imprescindibles para mejorar esta situación.

Contextos de la animación lectora

Para poder aplicar las actividades y propuestas que el fomento de la lectura requiere es necesario clarificar cuáles son los entornos donde la animación es posible. Los núcleos básicos para proceder a la animación a la lectura son la familia, la escuela y las bibliotecas, aunque cualquier aporte exterior facilita, redonda y consolida las actuaciones que de ellas se desprendan y es cierto que la televisión, la prensa, las revistas y la publicidad, debido al poder e influencia de los medios de comunicación, pueden beneficiar una buena campaña de educación lectora. Secundando la opinión de Montserrat Sarto², “la lectura, y más concretamente educar para leer, es tarea de todos”. Y añadiríamos más: es nuestra responsabilidad y nuestro compromiso.

Las fases del fomento de la lectura deben partir y terminar en el **ámbito familiar**, conformando un círculo vicioso que envuelva al lector. Una casa en la que existe una biblioteca, independientemente del volumen de la misma, y/o en la que las personas que la componen tienen la costumbre de leer asiduamente hace que el entorno en el que se inscribe el niño sea favorable para su iniciación y aprendizaje lector. En este sentido, no obstante, los padres no pueden hacer leer sin que ellos lo hagan o sin que muestren una actitud positiva hacia la lectura. Si un niño no observa en su entorno una serie de pautas y actitudes difícilmente podrá seguirlos. Todos sabemos que en ciertas etapas del desarrollo del niño éste se constituye como ser que imita y su persona se irá forjando influenciada por lo que de los que le rodean asimila, aprende y aprehende como propio. Por esta razón, es decisiva y determinante la actuación de los padres estimulando y propiciando la educación en el libro y en la palabra. Leer cuentos a los niños, jugar con las palabras y con el lenguaje mediante retahílas, adivinanzas, enumeraciones, la creación de palabras aparentemente sin sentido³, las palabras encadenadas, el “veo-veo”, los libros de todo tipo, entre otras muchas posibilidades, favorecen el desarrollo cognitivo y aumentan el caudal léxico del niño paralelamente a una educación en la lectura.

El segundo estadio en el que deben inscribirse las actividades de animación a la lectura y en el que el niño va a irse conformando como lector es en la **escuela**. Ya desde la etapa

² Montserrat Sarto (1998), *Animación a la lectura con nuevas estrategias*, Madrid, SM, 2002, p. 27.

³ El aprendizaje léxico y lingüístico del niño se verá favorecido por la práctica común de este tipo de juegos. La conjugación de verbos, la derivación y la composición, la búsqueda de sinónimos y antónimos del tipo, “¿qué es un *cielirrojo*, un *frioazul*...?”, acostumbran al niño a considerar la riqueza y el tesoro de su lengua a la vez que abona el terreno para un posterior desarrollo lector.

inicial de los tres años el adulto responsable de su cuidado y atención puede incitar el gusto y el apego por el libro, que más tarde se convertirá en un condicionante clave para un acercamiento más profundo que derive en la lectura: los libros táctiles, con “collages”, con imágenes sin texto, libros gigantes, con adhesivos, los plásticos prácticamente irrompibles, libros que se convierten en casas de muñecas, palacios, cuevas y castillos, puestos todos a su alcance y útiles cotidianos en los juegos; en los aprendizajes, por mínimos que parezcan, una lectura en voz alta o el acompañamiento del libro mientras que su cuidador inicia un juego, un cuento o una canción, son imágenes que el niño va asimilando como cotidianas, normales e, incluso, necesarias. Este tipo de prácticas deberán ser usuales y frecuentes a lo largo del desarrollo y de la educación del niño por lo que es responsabilidad directa y tarea a realizar por los educadores de los diferentes niveles, cada cual adaptando estas u otras propuestas al curso, a la etapa y al grupo-clase encomendado. A medida que el niño evoluciona en su desarrollo cognitivo el libro debe ir transformándose con él y adaptándose a sus necesidades tanto individuales como sociales. De ahí que sea muy necesaria, e incluso imprescindible, la figura de un pedagogo o educador que siga de cerca y esté atento a la evolución y a las necesidades del niño. Este seguimiento personal e individualizado hará que se analice la personalidad en solitario y que se pueda contrastar con la actitud que presenta dentro del aula y con el grupo-clase, el grupo de amigos o los grupos de juegos. La doble perspectiva, maestro/docente - educador/pedagogo, permitirá que se adapten las lecturas a cada uno y que se incentive la doble perspectiva en la educación: la socialización y el desarrollo personal.

En la etapa escolar la labor del docente suele centrarse en enseñar a leer como medio de conocer y adquirir conocimientos olvidando la perspectiva amable del disfrute y del placer de “vivir” una historia o “revivirla” a través de las palabras. Que los niños sepan leer y, sobre todo, que aprendan unos contenidos determinados es una preocupación de los docentes que en ocasiones relegan la lectura detenida e interrogativa en el proceso de adquisición de esos contenidos. A menudo no se insiste en el qué quiere decir el texto, qué puede aportar, con qué puede relacionarse, y, en consecuencia, el alumno intenta retener una gran cantidad de información sin reflexionar acerca de la información en sí. Hélène Gratiot-Alphandéry⁴ dice al respecto: “No basta con saber leer: hay que comprender lo que se lee”. En el otro extremo se sitúa el interés por la lectura de libros o textos de entretenimiento, de manera que el niño tiene que leer literatura, infantil, juvenil, clásica, poesía, novela o teatro, pero literatura al fin y al cabo, con el riesgo que implica el forzar la lectura de determinados géneros que pueden o no gustar y de textos y autores más o menos asequibles. Observando estos dos polos tan opuestos y persiguiendo un término medio más justo y eficaz consideramos que la lectura en la escuela debe aunar esta doble perspectiva y alguna más: debe ser una práctica habitual que oscile entre la formación y la adquisición de conocimientos y el disfrute placentero e imaginativo, la posibilidad de vivir otras vidas y otras

⁴ Hélène Gratiot-Alphandéry, “Función de la lectura en la formación del niño y el adolescente”, en GFEN (Groupe Français d'Éducation Nouvelle) (1978), *El poder de leer. Técnicas, procedimientos y orientaciones para la enseñanza y el aprendizaje de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1985, 47-51, p. 47.

historias. José Antonio Pérez-Rioja⁵ afirma:

La creación, primero, y, luego, el desarrollo del gusto por la lectura, llevará más tarde al deseo de leer. Y el deseo de leer tiene su origen en una actitud cultural propicia y en la formación de una conciencia, personal y social, de la importancia de la lectura, ya sea de la lectura-placer o de la lectura-trabajo.

La finalidad no es sólo enseñar a leer sino educar en la lectura: enseñar el código escrito para que el alumno lo interprete y lo comprenda y, a la vez, educar en el mundo del libro y de la fascinación de leer. La lectura, por tanto, será el medio por el que se aprendan los contenidos de las distintas materias, pero también el instrumento que facilite ese aprendizaje y que permita adquirir otros conocimientos más personales configurando opiniones, vivencias y experiencias propias.

El otro gran espacio idóneo para ejercer esa influencia en el hábito lector es la **biblioteca**, en todas sus facetas: la del propio domicilio, la escolar, la de barrio y la pública. No relacionada directamente con la biblioteca pero vinculable a ella en las actividades de fomento es la ludoteca, que bien entendida como espacio de juego puede apoyar las propuestas e intervenir en las mismas, adoptando el libro y la lectura como instrumentos de diversión y entretenimiento. Ya hemos comentado lo beneficioso que puede resultar la presencia del libro en el día a día de la casa. La biblioteca escolar es un compromiso de los centros y un patrimonio riquísimo para el profesorado a la vez que un espacio en el que poder realizar actividades de animación y fomento de la lectura. La puesta en práctica de una biblioteca de aula garantiza una mayor cercanía del alumno con los libros y un lugar perfecto para el intercambio de textos y experiencias lectoras. La biblioteca de barrio es, por su proximidad, un espacio ideal para comenzar actuaciones de fomento, puesto que el lector podrá recurrir a ella con menor esfuerzo. Por último, las bibliotecas públicas municipales son las grandes creadoras de hábitos lectores y responsables, en gran medida, del índice lector de la población y es desde aquí de donde deben partir las actuaciones más atractivas, influyentes y efectivas. En palabras de Geneviève Patte⁶:

La biblioteca (...) sigue siendo indispensable. Sigue siendo el lugar privilegiado para la lectura, donde cualquier contacto es posible, donde la variedad y la riqueza de información son tales que cualquier persona puede trazarse su propio camino.

Los niños van más fácilmente a la biblioteca cuando ya han dado sus primeros pasos por un universo familiar, en el que se han sentido animados por adultos interesados. Como ellos, tienen necesidad, según en el momento, de encontrarse solos, o en la intimidad de un pequeño grupo conocido, pero también en el anonimato de un gran número.

⁵ José Antonio Pérez-Rioja (1986), *Panorámica histórica y actualidad de la lectura*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1986, pp. 278-279.

⁶ Geneviève Patte, "Lo importante es el público", en Claude-Anne Parmegiani (dir.) (1987), *Libros y bibliotecas para niños*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1987, 143-153, p. 153.

En las bibliotecas públicas las actividades de animación y de fomento de la lectura están dirigidas a la ciudadanía en general, de lo que se desprende que afectarán a amplios grupos de la población, muy diversos y distintos entre sí, y en las que todos deben sentirse cómodos. Por tanto, las propuestas deberán ser generales pero reconociendo las diferencias que pueden establecerse entre los distintos grupos y entre los componentes de los mismos y teniendo siempre presente que afectan a individuos concretos, que son los que asisten y participan en los proyectos, pero que redundan en la colectividad y en el nivel cultural de la ciudad. Desde la biblioteca es donde mejor se puede lograr la educación en la lectura ya que todas las edades, sexos y niveles tienen cabida en los programas de fomento de la lectura. Generalmente estos programas están destinados a escolares pero sería muy interesante una propuesta de sistematización de actividades para jóvenes, no ya adolescentes, y adultos. Estas actuaciones serían aún más diversas y dificultosas pero a través de las asociaciones de vecinos y de otros colectivos podría iniciarse un proyecto de reeducación lectora que redundaría en el índice lector no sólo de los niños sino en el de la población en general.

Propuestas de animación y fomento de la lectura

Lo primordial para comenzar con las propuestas de fomento de la lectura es la motivación, una motivación recíproca: animador con el libro, animador con el lector, lector con el libro y lector con el animador. Sólo entendiendo estas cuatro relaciones y aceptándolas como premisas básicas para el fomento debe comenzarse el proyecto de crear y consolidar lectores, lectores que disfruten de la lectura como actividad necesaria y divertida. Es imprescindible que el **animador** sea una persona con gran experiencia lectora y que disfrute con la lectura que él realiza por su cuenta y con la que propone en su trabajo o con la que los nuevos lectores proponen para lograr que estos nuevos lectores experimenten el disfrute de la lectura y que se formen como lectores independientes. Sólo desde el conocimiento del texto del otro y de un gran bagaje lector propio puede dotarse a las actividades de fomento de solidez. El animador debe hacer ver que la experiencia de la lectura no se puede aprender sino que se vive, que se siente, y que se puede transmitir a los demás. El animador no es el que guía la lectura sino el que proporciona pistas e ideas para realizar la lectura con el fin de que se descubran nuevos caminos en el texto sin comprimir las opciones que del libro o del texto se desprenda a la o las que él haya conseguido. Su actitud debe estar abierta a distintas lecturas e interpretaciones y a poder aprender de lo que los otros le puedan aportar. El animador debe ayudar a que el lector se convierta en una persona capaz de interpretar, valorar y reflexionar gracias a un texto concreto sin coartar los resultados de los demás lectores y permitiendo siempre la imaginación y la felicidad del juego. Cinco aspectos deben definir al animador o persona encargada del fomento: "compromiso, entusiasmo, formación, información y contacto continuado con el grupo"⁷. Es fundamental que la persona que va a iniciar el programa de fomento se apasione con el proyecto, lo sienta, esté preparado y formado para llevarlo a buen término, y, sobre todo, conozca o intente conocer de manera direc-

⁷ Miguel Rodríguez Fernández, "Animación a la lectura" en *Hábitos lectores y animación a la lectura*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 111-117, p. 116.

ta e individual a cada uno de los componentes del grupo. Es fundamental la relación entre animador, libro y lector. Sólo desde el conocimiento del nuevo lector, de sus intereses, sus inquietudes, sus gustos y sus preferencias se puede llegar a conectar y a conducir de manera acertada las distintas actividades y lecturas. Es fundamental la implicación, el trato directo y la confianza: es una labor que hay que realizar cuerpo a cuerpo y sin protección. Pretendemos crear y consolidar lectores pero, por encima de todo, vamos a educar en la lectura. De una buena primera animación se desprenderá luego el deseo de seguir leyendo, logrando que el fomento se haga efectivo.

Intentar acercar la biblioteca al usuario, esté donde esté, es la clave en la gestión de las bibliotecas en la actualidad por lo que la creación de un “bibliobús”, para que los puntos más alejados o exteriores de la ciudad tengan la posibilidad de acceder al libro, o una “biblioplaya” en un lugar de veraneo, son propuestas muy interesantes y, sin duda alguna, oportunas dentro de un programa de animación y fomento de la lectura.

Dentro de las actividades de animación a la lectura la principal debe partir siempre del libro y del conocimiento sobre su ubicación. Es muy importante que el nuevo lector, ya sea niño o adolescente, conozca las bibliotecas que están en su ciudad y visite las librerías, que reconozca los espacios en los que puede encontrar el libro que busca o uno cualquiera que le atraiga en un determinado momento por su título, su portada o su autor, entre otros muchos motivos. Estas visitas pueden ser realizadas desde los tres contextos que hemos definido como propicios para el fomento: los padres pueden acudir a ellas con sus hijos, el profesor puede organizar una visita con su clase y el animador desde la biblioteca puede explicar y ubicar los espacios en los que el libro espera al lector*. En general, las bibliotecas públicas inician sus actividades de dos maneras diferentes: bien con actividades concertadas con centros escolares, lo cual dependerá del interés del profesor en asistir, o bien con actividades independientes que se celebran en la biblioteca en horario no escolar en las que la responsabilidad recae en los padres. Es muy importante que las actividades se lleven a cabo en un mismo espacio que los niños puedan reconocer como propio: que puedan adornarlo, que esté acondicionado para ellos con un mobiliario adecuado, etcétera. Este espacio permitirá que el niño cuando acuda a las sesiones o a tomar un libro prestado se sienta cómodo allí. Además de la sala resulta muy positiva la realización de actividades infantiles en lugares próximos a las bibliotecas o en su mismo espacio pero ajenos al habitual.

Los cuentacuentos, los títeres y el teatro de calle, en nuestra opinión, tienen cabida dentro de la animación a la lectura ya que permiten crear un marco inigualable para que las actividades de fomento se desarrollen, ahora bien, siempre y cuando se vincule el espectáculo con la lectura y la espectacularidad con la imaginación. Nunca hay que olvidar que la animación es fundamental y que el aspecto lúdico y divertido es esencial pero no podemos quedarnos en la imagen superficial del espectáculo sin profundizar en las posibilidades que

* Puede, asimismo, reforzarse la efectividad de estas visitas intentando explicar el significado de librería y biblioteca, personalizando los distintos espacios con nombres propios, preguntando a la salida qué es lo que más le ha gustado, si le gustaría volver y por qué, y aprovechar cada visita para descubrir nuevos rincones y posibilidades: “¿en qué estante están determinados libros?”, “¿por qué hay salas con estanterías más altas que otras?”, “¿por qué los libros a veces tienen “etiquetas” (=tejuelos) distintas?”.

brinda ese mundo que hay detrás. Los cuentacuentos, los títeres y el teatro pueden ser recursos para la animación pero debe ponerse de relieve y acentuarse la lectura en solitario donde el niño imagine y descubra por sí mismo, eso sí dándole las pautas y facilitándole el aprendizaje de la lectura. Lo más importante es que el niño se sienta el protagonista de esta historia porque todo lo que va a ver, escuchar y sentir es sólo suyo con la ventaja de que lo que experimente podrá hacerlo de nuevo tras la portada de un libro. El gran salto de las actividades colectivas de animación con una vertiente lúdica y colorista a la lectura silenciosa, personal y única es lo que diferencia la animación del fomento. Cuando el niño o el joven es ya capaz de leer en solitario y vuelve a encontrarse con los libros con frecuencia es cuando el fomento ha dado su fruto.

Las sesiones de animación a la lectura deben partir del conocimiento de los distintos tipos de libros y de su utilidad. Este aspecto de la biblioteca suele citarse como área o centro de documentación ya que su fin último es proporcionar una información útil y eficaz. Deben conocerse y reconocerse los libros que contienen una información determinada, lo que se conoce como libros de referencia, y enseñar a utilizarlos: el buen uso de los diccionarios, las enciclopedias y los manuales está en la base de una acertada búsqueda en Internet. Lamentablemente hemos observado que en la actualidad la búsqueda en los diccionarios y en las enciclopedias está restringido a algún que otro trabajo ocasional y puntual y que pocas veces el uso del diccionario es algo habitual y cotidiano. Es, por tanto, necesario recuperar la utilización de esos guardeses de la lengua tal y como los definía Pablo Neruda en su "Oda al diccionario": "Diccionario, no eres / tumba, sepulcro, féretro, / túmulo, mausoleo, / sino preservación, / fuego escondido, / plantación de rubíes, / perpetuidad viviente / de la esencia, / granero del idioma".

Una vez que el uso de estos instrumentos es dominado por los nuevos lectores otra de las actividades proyectadas, que ofrece muy buenos resultados por el interés que despierta, es la llamada "hora del cuento" o simplemente sesiones de cuentacuentos. Es espectacular el poder de captación y la recepción que esta actividad puede llegar a tener. Es una muestra evidente de la fuerza que aún hoy, afortunadamente, tiene la narración, y la literatura oral en general. La palabra sigue siendo hoy una de las armas más poderosas para el fomento de la lectura y es más fácil "enganchar" a un público con una narración o una canción oral en un primer momento. Además, la lectura en voz alta, ya sea de un poema, de un cuento o de un fragmento, siempre es un buen momento para compartir el texto, ahora bien, siempre y cuando el texto ya haya sido leído previamente por el lector. Debido a la expectación que despierta la lectura o la interpretación de un cuento sería interesante adoptarlo no ya como sesiones extraordinarias sino como práctica habitual en las sesiones de animación. Es un buen principio y un buen final para las reuniones habituales de un club de lectura o para los encuentros de un grupo de fomento cualquiera.

Otra de las propuestas más acertadas es la creación de clubes de lectura que pueden establecerse por edades, por preferencias en las lecturas (un club de lectores de libros de

⁹ Pablo Neruda, *Obras completas II. De "Odas elementales" a "Memorial de Isla Negra" (1954-1964)*, ed. Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, 1999, p. 303.

miedo, tan demandados por los niños) o en determinadas ocasiones por individuos que en principio no tienen nada en común y que se conocen al coincidir en una sesión de lectura. Estos clubes salen beneficiados por la compenetración que pueden adquirir y las relaciones afectivas que pueden crearse a la vez que permiten una implicación personal entre todos sus miembros. Estos vínculos personales permiten que el intercambio lector se produzca entre iguales, de manera que se establece una relación de igualdad que facilita el aprendizaje y aumenta el interés.

Dentro de las actuaciones de fomento de la lectura son interesantes los comentarios colectivos de una determinada obra o de un determinado autor, las ferias y fiestas del libro, el día del libro, la representación de un pequeño teatro, encuentros con autores que permita conocerlos en persona y poder preguntarles sobre sus obras, o la preparación de actividades en torno al libro del verano, de la navidad, la elección del libro del mes o del año, acompañar con música poemas, textos o cuentos, realizar “collages” con los textos, títulos, autores u obras que más gusten, sesiones de preguntas y respuestas sobre los personajes, los escenarios, los lugares, las épocas, las acciones y los sentimientos y preocupaciones de los personajes, premios a los más lectores o a los lectores más jóvenes, entre otras muchas propuestas, sin olvidar nunca el reconocimiento individual a cada lector que participe en las actividades, de tal manera que se premie siempre el interés y el esfuerzo personal.

En el desarrollo del programa de fomento de la lectura son muy importantes varios aspectos: el tema o motivo sobre el que se centrará el trabajo y el libro que se elige, la delimitación del trabajo en sí y el tiempo que vamos a dedicar para su realización. No es cuestión de esposar al lector a unos plazos sino adecuar el trabajo a un ritmo determinado. El primer paso de la actividad consiste en la elección del texto sobre el que vamos a trabajar. Es importante que en la demostración al grupo sea evidente el interés que ha despertado y que puede despertar en el nuevo lector y motivar a los nuevos lectores para que lo reciban con avidez y deseo. En este sentido es responsabilidad directa del encargado del fomento, o de la persona responsable en cuestión, la elección del libro. Dada la competencia de los nuevos modos de entretenimiento en los que se impone la imagen y los efectos sensoriales es necesaria que esa elección esté basada en textos de calidad y capaces de estimular y despertar la imaginación y la fantasía del lector. Una elección desacertada puede hacer perder muchos lectores. El tiempo vendrá delimitado por el tipo de lectura y la edad de los lectores aunque no debe ser excesivo. Más de dos o tres semanas con un libro puede llegar a cansar y hacer olvidar algunos datos. Es imprescindible que se tenga el texto bien aprehendido para que en las tareas que se propongan acerca de los personajes, situaciones, contextos o imágenes la respuesta sea unánime. En estas actividades lo que se intentará poner de manifiesto es la profundidad con la que se ha realizado esa lectura y la capacidad que ha tenido de estimular el pensamiento del lector. Lo más importante es que “la experiencia resulte suficientemente gratificante como para que deseen repetir una y otra vez”¹⁰. En estas actividades se potenciará de una parte el diálogo participativo, la comunicación y la posibilidad de debate, y de otra las actividades en grupo relativas a la lectura propuesta. Cada uno expre-

¹⁰ Elena Gómez-Villalba Ballesteros, “Animación a la lectura: desde el juego a la comprensión”, en *Hábitos lectores y animación a la lectura*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 71-84, p. 77.

sará su opinión de manera individual realizando una valoración personal del libro en sí, que podrán refrendar o rebatir otros lectores, a la vez que podrá participar como integrante de un grupo cuando las actividades así lo requieran. Se persigue que el nuevo lector sea un lector activo capaz de saber qué es lo que lee y por qué lee, asumiendo su responsabilidad como lector e incitando o pudiendo incitar en otros la lectura que él mismo ha realizado.

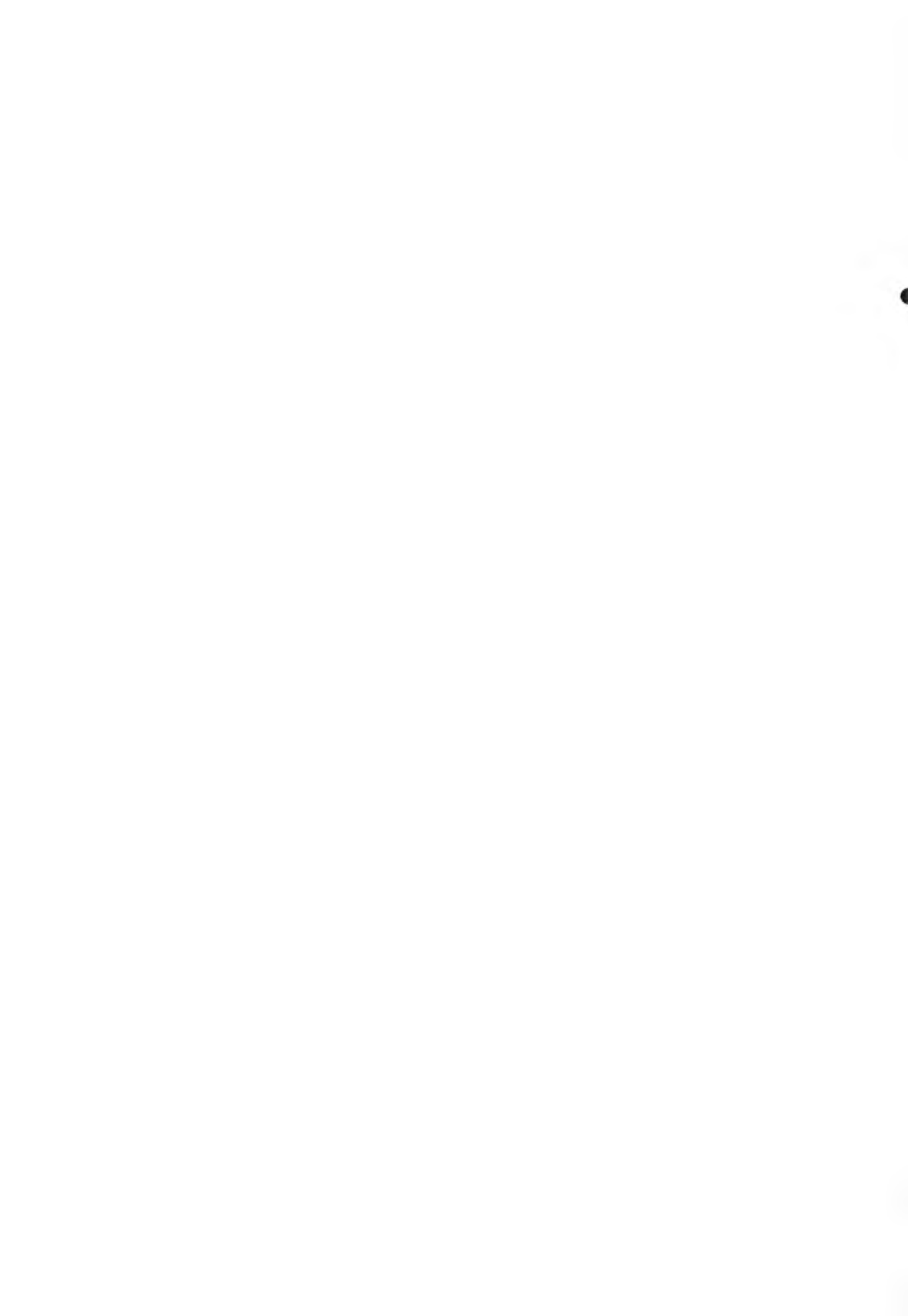
Las actividades de animación y de fomento de la lectura tienen como único objetivo despertar y consolidar la percepción del libro como el guardián de unos mundos secretos por descubrir, la oportunidad de vivir y revivir historias y de sentir y vibrar por lo que otros han sentido y han escrito.

Leer, leer, leer, vivir la vida
que otros soñaron.
Leer, leer, leer, el alma olvida
las cosas que pasaron.
Se quedan las que quedan, las ficciones,
las flores de la pluma,
las olas, las humanas creaciones,
el poso de la espuma.
Leer, leer, leer; ¿seré lectura
mañana también yo?
¿Seré mi creador, mi criatura,
seré lo que pasó?¹¹

Sólo con mirar a nuestro alrededor nos daremos cuenta de que tenemos un reto que asumir: ayudar al otro a experimentar y a crecer, a vivir y a volar, a sentir y a creer, a fascinar y a sorprender, a recordar.

Y vivir y crecer y soñar y volar y reír y llorar está muy, muy cerca... detrás de un libro.

¹¹ Miguel de Unamuno, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 117.



EL LECTOR MODERNO ANTE LOS CONCEPTOS DE IMITACIÓN E INTERTEXTO

Armando Pego Puigbó
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

1. Dos conceptos históricos en diálogo teórico

Con la acuñación de términos teóricos que tengan valor descriptivo en el campo de los estudios literarios ocurre a veces como con el huevo y la gallina: que no se sabe cuál fue primero, si el contenido conceptual o el marbete que lo designa; o, en otras palabras, si la función crea el órgano. Ni mucho menos quiero discutir en tan breve espacio el innegable rendimiento de la noción de intertextualidad, que es, sin duda, una de las grandes aportaciones explicativas de la teoría literaria estructuralista; ni tampoco reivindicar regresivamente la vuelta al concepto de *imitatio* de la cultura renacentista, en su vertiente de imitación retórica, lingüística y literaria o de modelos. Me gustaría tan sólo poner de relieve algunos de esos puntos en que ambos conceptos, que pertenecen a dos Poéticas decisivas de la historia de la literatura occidental y que, a su vez, se integran en dos paradigmas contrapuestos –el clásico y el moderno, o, según la imagen empleada por M. H. Abrams, el del espejo y el de la lámpara– se cruzan, se combinan y, por qué no, se fecundan. Como no son en absoluto nociones puramente teóricas, ya que son fruto de la aplicación sobre textos literarios y sus lecturas, haré unas calas muy puntuales en un soneto paródico de Lope de Vega y en los juegos textuales planteados por la “Nota Inicial” a *L’espai desert* del poeta catalán Pere Gimferrer.

En un libro reciente, que define la intertextualidad, en sentido etimológico, como la cualidad de un texto al modo de un tejido o red en cuanto su producción “supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez”, se pone en guardia al crítico al mismo tiempo ante la labilidad de un concepto que permite, en la práctica, identificaciones abusivas con la tradicional búsqueda de fuentes e influencias, desdibujando así una caracterización rigurosa de los hechos intertextuales (Martínez Fernández, 2001: 37, 45-46). Por su origen en los conceptos de “dialogismo” y “polifonía” de M. Bajtin, Amelia Sanz ha señalado, en consecuencia, como principio de entrada para la noción que nos ocupa

la invención de lecturas intertextuales: descubrimiento de sentidos opuestos cuyo conflicto genera la ficción, estudio de las interferencias entre el valor semántico del pasado y la nueva función, de las fracturas que produce el préstamo en el interior del sistema, diálogo creador de sentido (Sanz, 1995: 344).

Encontramos en esta cita todo un campo semántico que corresponde al universo de una Modernidad a un paso de abrirse a condiciones ya posmodernas: invención, descubrimien-

to, conflicto, interferencias, fracturas, sistema, diálogo creador de sentido. En efecto, nada más lejos de la práctica de la “imitación”, pues ni siquiera en los argumentos a favor de la “imitación compuesta” de Poliziano o Pico della Mirandola, por ejemplificar con dos defensores apasionados de la novedad en la *imitatio*, podríamos entrever un mínimo resquicio que permitiese una relación tangencial con el concepto de intertextualidad. *Eppure*, la bibliografía contemporánea sobre la *imitatio* ha insistido en un movimiento de ida y vuelta, de penetración mutua entre la “poética” y la “poesía”, entre los tratados y las obras, que haría la delicias de Roland Barthes, autor de *S/Z*. Por poner un ejemplo, en el monumento de la poética clasicista española, las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso, se ha destacado que su “gran originalidad reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosas fuentes, amalgamadas hábilmente dentro de una prosa fluida” (Morros, 1997: 58). En este sentido, la obra de Herrera llegaría a separarse del cauce del género tratadístico para experimentar con las propias posibilidades del sistema literario. Por ello, se ha conjeturado como posible que Herrera advirtiese que el comentario filológico, no tanto en su vertiente meramente escolar, cuanto en su capacidad explicativa, pudiese acoger el género del ensayo (Gómez, 1997: 58).

Ahora bien, como hemos dicho, también es cierto que la suma de fuentes no suele dar lugar sino a una erudición desahogada que nada tiene que ver con la dinamicidad ideológica y discursiva de la intertextualidad. Pero ello no implica, en absoluto, antes al contrario, y en dirección inversa, que una aplicación rigurosa y coherente de los conceptos intertextuales no contribuya a poner en claro la “escritura” del mundo clásico. Baste con echar un vistazo a *Palimpsestos* de Gerard Genette para comprobar que los ejemplos que propone de prácticas hipertextuales abarcan desde el modernista *Ulysses* de James Joyce o el *Doktor Faustus* de Thomas Mann hasta el *Virgile travesti* de Scarron o *La continuación de Homero* de Quinto de Esmirna. Lo que en su momento fue estudiado desde la perspectiva de la *imitatio*, ahora lo es desde una perspectiva textual más amplia, sustituyendo el nivel puramente estilístico por uno estructural, sin negarlo, sino asumiendo su capacidad productiva y transformándola. La historicidad de los géneros lleva a Genette a ver la percepción genérica como el medio de orientar y determinar en gran medida el horizonte de recepción de la obra por el lector (Genette, 1989: 14). Por ello, Genette distingue entre intertextualidad, o las relaciones estrictas de cita, alusión o plagio que se establece entre textos, y la hipertextualidad, o la relación de dependencia de un texto (hipertexto) respecto de uno anterior (hipotexto). Siguiendo a Genette, creo que es preciso evitar la tentación de extrapolar la noción de hipertextualidad a cualesquiera textos que presenten algunas semejanzas entre sí, en beneficio de una relación contractual, socializada, entre texto y lector, precisamente porque así es posible advertir con más nitidez la impureza de las clases genéricas, en las cuales se entrecruzan tanto las relaciones analógicas como las genealógicas (Schaeffer, 1989: 173-174). Con la fijación de la genealogía o hipertextualidad, se conserva el criterio filológico de la imitación de modelos. Pero, por ello mismo, al dar cabida a la observación de las analogías, sean temáticas, estilísticas o estructurales, la “imitación” presenta perfiles comunes con la intertextualidad en virtud de la recuperación de su dimensión de *variatio*, concepto que está en la base de la imitación compuesta. Es conveniente, no obstante, señalar que el concepto clásico de *imitatio* retórica y gramatical difícilmente encuentra su lugar en el modelo de Genette, pues las relaciones de imitación, que requieren una proximidad estilística y que constituyen el rasgo

marcado de las relaciones hipertextuales, son entendidas en un sentido diegético, pues exigen la constitución de un modelo de competencia genérica que sirva de mediación indispensable entre el texto imitador y el texto imitado (Genette, 1989: 15). Y, sin embargo, pastiche, imitación seria o imitación satírica no pueden obviar que su fundamento intertextual se apoya en una *práctica* crítica de la imitación, pues, como Genette reconoce en un momento, “es imposible imitar *directamente* un texto, sólo se puede imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto”; o, en otras palabras, producir “otro mensaje en el mismo código” (Genette, 1989: 102-103).

¿Cuál es entonces el lugar del lector moderno, no ante el fenómeno sólo de la intertextualidad que puede llegar a convertirse en una marca de la literariedad de un texto, sino ante el de la lectura o las lecturas que le permiten la aplicación de los conceptos de intertextualidad y de imitación? ¿Se trata simplemente de atenerse a la competencia enciclopédica que le lleva a descubrir los ecos de otros textos en el texto que lee? ¿O también pudiera darse la situación de que su propio modo de concebir tales ecos determinen efectos de lectura diferente? En primer lugar, cabría considerar una diferencia fundamental entre intertexto e imitación desde el punto de vista semiótico. En la *imitatio* la atención del lector se dirige hacia el autor, que se constituye en la fuente y en el garante de la autenticidad de la relación establecida. En cambio, la determinación del intertexto corresponde al lector por partida doble: primero, por cuanto, a diferencia del escritor clásico, el autor moderno puede convertirse en un lector, o presentarse como tal, produciendo nuevos sentidos mediante la inserción de *otro* texto en el propio, según un doble proceso de descontextualización y recontextualización (Martínez Fernández, 2001: 94-96); segundo, porque a la competencia poética del lector le incumbe reefectuar ese doble proceso en el nuevo movimiento creador de sentido que provoca con su propia lectura. La dinámica sujeto-objeto, lector-texto, en que aquel extrae el sentido inscrito en este, da paso, como quería Iser, a una nueva relación. En el intertexto, el sentido está, si no diseminado, a la espera de ser reconstruido; sólo es experimentable como un efecto de lectura, una imagen, que reconoce y restablece una conexión entre los textos puestos en juego (Iser, 1987: 27-28). He aquí un ejemplo de lector activo, pues el reconocimiento del intertexto no es meramente el descubrimiento de una fuente o un paralelo textual sino la comprensión del que se dota al descubrimiento de tal paralelismo. Lo que importa no es tanto el sentido como la relación que lo produce. Como bien ha sintetizado Paul Ricoeur, la intertextualidad también forma parte de

la fenomenología del acto de lectura [que], para dar toda su amplitud al tema de la *interacción*, necesita del lector de carne y hueso, que, efectuando la función del lector preestructurado en y por el texto, lo *transforme* (Ricoeur, 1996: 886).

Un texto, en definitiva, que devora en sus redes al autor, a la obra y al público, puestos todos ellos al servicio de una lectura que lo constituye como tal texto. Un modo de lectura retórica, en definitiva, pues la función primordial no es dar sentido sino hacerlo emerger en el acto de interpretación que está en su origen y en su fin (Charles, 1977: 13-31).

En segundo lugar, sin embargo, nada autoriza a considerar la *imitatio* como un residuo crítico utilizado como sinónimo de fuente o de influencia. Porque, a despecho de las exageraciones en que se hayan podido incurrir -exageraciones que ya nadie duda que se han pro-

ducido también en los análisis intertextuales-, la imitación lingüística y de modelos era sumamente exigente en las discusiones humanistas más fértiles, como las que mantuvieron Poggio Bracciolini y Lorenzo Valla, Poliziano y Cortese, Pico della Mirándola y Pietro Bembo, hasta llegar a Erasmo. Una discusión no sólo gramatical sino que, en sus mejores momentos, reflexionaba sobre los géneros y las clases de experiencia que transmitían y que abría el camino a Poéticas quinientistas tan importantes como los *Poetices libri septem* de Giulio Cesare Scalígero. Ahora bien, aunque la conciencia de *imitatio* pertenece a una visión aristocrática del arte, que sancionaba unos modelos dignos de ser imitados, no menos cierto es que para el lector moderno sigue vigente esta tradición crítica a través de la que poder descubrir en los autores clásicos un eco buscado, pues ya en ellos la amplitud de sus modelos, abriéndose a antiguos y modernos, estimulaba la *aemulatio*, que no era sólo superación de sus fuentes sino la constitución de un universo cultural en que, más allá de cronologías, unos y otros dialogaban en la temporalidad instaurada por la palabra poética; una temporalidad eterna quizás para ellos, pero que para el lector moderno, cuando lee, deviene una existencia y un orden simultáneos (Eliot, 1991: 38). Esto que puede parecer hoy evidente respecto de los estudios tradicionales de fuentes, como, por ejemplo, la admirable obra de Antonio Vilanova sobre las fuentes gongorinas del Polifemo, no está ausente sino reubicado en los nuevos parámetros teóricos, como muestran los estudios de Nadine Ly sobre los juegos textuales, especialmente los paródicos y burlescos, con que Góngora construyó la modernidad de su obra poética. En términos de la investigadora francesa, “les poéticiens et les *preceptistas* classiques avaient beaucoup mieux compris que les romantiques le rôle fécondant et créateur de l'*imitatio* » (Ly, 1995 : 72).

Si, por tanto, como hemos hecho alusión en el caso de Góngora, el concepto de *imitatio* puede ser reinterpretado en términos de intertextualidad en su aplicación historiográfica, intentando evitar, por supuesto, la confusión terminológica, no cabe descartar una operación inversa, como sería ver en algunos intertextos modernos, con sus fracturas y diferencias, homenajes no sólo a otros textos sino también a sus autores; en suma, imitaciones, no en el sentido de copia o mera reproducción servil, sino en el de diálogo de motivos y estilos dentro de un concepto fuerte de *tradición*, no ya aquella de la continuidad clásica sino la de la ruptura romántica, como Octavio Paz describiera en *Los hijos del limo*. De igual modo que parece superada la identificación abusiva de mimesis con un concepto estrecho de *imitatio naturae*, cabría rescatar, en la medida de lo posible, la utilidad explicativa de la *imitatio* retórica-gramatical, en cuanto perspectivas de lectura insertas en los cauces de las convenciones y las tradiciones literarias que los autores tienen a su disposición (Guillén, 1989: 95-117).

Una última palabra antes de continuar. El lector moderno requiere una competencia superior a la que poseía el lector clásico, si quiere aprovechar las riquezas de sentido, acumuladas, que aporta el descubrimiento tanto de pasajes imitados como de textos incluidos en el propio texto. Dado este fenómeno, la función del crítico ahora, como la del comentarista antes, pero multiplicada por la suma de factores teóricos que han supuesto un corte con el paradigma clasicista, sigue consistiendo en orientar al lector en la selva literaria, hasta el punto de que vuelve uno a interrogarse sobre la pervivencia, bajo nuevos ropajes, de su posi-

ble condición de mandarín de la literatura. Ante los conceptos de imitación e intertexto, el lector moderno puede llegar a verse encarnado en el crítico como lector modelo.

2. De Lope a Gimferrer: reversibilidad de las aplicaciones críticas

Las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* constituyen un banco de pruebas excelente para probar la modernidad de sus procedimientos mediante la aplicación de algunos de los conceptos críticos a los que hemos venido aludiendo y que han interesado de modo sobresaliente a la moderna teoría de la literatura: desde el estatuto del enunciador lírico, la ficcionalización de la voz poética, hasta la práctica de la parodia, tanto estilística y temática como genérica. Aquí me interesa subrayar, no obstante, un aspecto muy concreto que afecta a los sentidos que se pueden obtener si se aplica el método estricto de imitación de fuentes o, junto a él, el de las potencialidades interpretativas de la intertextualidad.

Me he de centrar en uno de los *topoi* característicos de la temática amorosa en la poesía italianista de los Siglos de Oro español. Me refiero a los “espíritus de amor”, tal como Lope los parodia en el soneto “De cómo se engendra amor, hablando como filósofo”. En términos de Genette, este soneto sería una “imitación satírica” de un motivo de la tradición italiana, en especial del stilnovismo de Cavalcanti y Dante. Como señala Justin Vitiello en un trabajo pionero, este poema tendría su fuente inmediata en el soneto de Garcilaso “De aquella vista pura y excelente”, así como también en otro soneto (!) del propio Lope (Vitiello, 1973: 107-108). Pero estas filiaciones, en el fondo, nada dicen. Dejando aparte la condición canónica del soneto garcilasiano, los ejemplos de poemas que acogen el motivo de los “espíritus de amor” se multiplican en la literatura española del momento, en un arco que va desde Boscán hasta Bocángel, por ejemplo, pasando por alusiones en numerosas obras del teatro clásico. Incluso, en sentido estricto, la relación que entabla el soneto lopesco con Garcilaso no va más allá de compartir un motivo y el molde genérico -el soneto-, pues el tratamiento formal y también temático difieren enormemente. Lope expone en los dos cuartetos y en el primer terceto una teoría fisiológica que arranca de san Alberto Magno y que la poesía stilnovista, a través de la canción, de la balada y del soneto, impulsó a su sanción definitiva cuando a lo largo del siglo XV aquella se platonice, hasta desembocar en *El cortesano* de Castiglione. Lo que realmente le importa a Lope no es integrar estas fuentes, que, como vengo diciendo, estaban cristalizadas gracias a Garcilaso, sino únicamente tomar ese motivo con un fin burlesco. De no ser por el último terceto (“Mira, Juana, qué amor; mira qué engaños; / pues hablo en natural filosofía / a quien me escucha jabonando paños”), el soneto sería anodino. No es tanto respecto de las fuentes sino respecto del tratamiento de una convención literaturizada, dentro del sistema literario petrarquista que se ridiculiza, como este poema logra su efecto estético (Lope de Vega, 1998: 790). Lope introduce una variación con respecto al soneto donde solía aparecer la descripción de estos “spirti d’amore”: presencia de un destinatario concreto, cuyo nombre y profesión contraviene el decoro estilístico y genérico de la poesía petrarquista, frente a su ausencia tanto en el stilnovismo como en sus antecedentes —estos empleando, de modo exclusivo, el soneto-, desde Giacomo da Lentini a Guido Guinezzelli. Insisto: son los rasgos paródicos de una tradición

y no sus fuentes y sus posibles influjos los que hacen de esta imitación de motivo y estilemas un “intertexto” que contribuye a subvertir críticamente su tradición. En este caso, como ha dicho Claudio Guillén, se percibe con nitidez que

las convenciones literarias son no sólo herramientas técnicas sino campos más vastos o sistemas que derivan de influencias previas, singulares, genéticas. El blanco del impacto o del influjo, podríamos decir, ya no es el escritor sino el cauce o el género o la modalidad literaria (Guillén, 1989: 105).

De ello era consciente Vitiello cuando introduce el soneto lopesco diciendo: “Given the fact that Lope playfully manipulates the serious values of Provençal and Petrarchan poetry, one can expect that he will do so with Neoplatonic speculation on love” (Vitiello, 1973: 107).

Como hemos visto con un ejemplo sencillo, un texto perteneciente al paradigma clasicista da cabida a un análisis intertextual. No obstante, dar cuenta de su utilidad metodológica requiere mantener la aplicación de los criterios de la *imitatio* para justificar un renovador tipo de acercamiento, capaz de obtener sentidos enriquecedores, pero no arbitrarios, y de mostrarse más abarcador a la hora de explicar los efectos que, inscritos en el propio texto, sólo pueden ser actualizados en una lectura global. Por tanto, de la imitación al intertexto es posible trazar un camino que no borra la identidad de sendos conceptos sino que, respetando su diferencia, logra complementarlos.

Corresponde ahora, también sucintamente, comprobar si es factible, y en qué medida lo es, recorrer el camino inverso: del intertexto a la imitación, con el fin de palpar someramente algunos de los repliegues y discontinuidades de una tradición marcada por el cambio y por un agudo sentido de la inestabilidad histórica. Para ello, echaré mano de un fragmento que, en principio, se acoge con todo derecho a la noción de intertextualidad más estricta. Me atenderé a los juegos intertextuales e intratextuales que Pere Gimferrer practica, hasta límites, en cierto sentido, casi autoparódicos, en su extenso poema *L'espai desert* (1977). Me detengo en dos de ellos que el propio poeta señaló en la “Nota Inicial”, la cual funciona, primero, como un paratexto y, en el caso que nos ocupa, simultáneamente, como metatexto, es decir, como explicación de un pasaje de su poema. De todos modos, resulta un lugar privilegiado para advertir la dimensión pragmática de la obra.

En la edición bilingüe de su poesía, Gimferrer ofreció la nota sólo en la versión castellana, lo que hace suponer que en ella priman los aspectos comunicativos sobre los puramente formales. Al modo de una reseña crítica, el poeta sitúa y comenta la creación de su poema y del lugar que ocupa en su producción. Al respecto dice en los párrafos centrales:

En mis otros libros de poesía eran frecuentes las citas insertas en el texto. En *L'espai desert* sólo acierto a advertir dos. La primera fue inconsciente cuando la escribí, pero la noté luego [...] [un parentesco con el “abril cruel” de *The waste land*]. Es una coincidencia no buscada, producto de las sorpresas de la memoria, y que no aspira a establecer ninguna clase de juego textual con el poema de Eliot. La segunda referencia fue consciente, y es doble [una cita del poema “Crazy Jane talks

with the Bishop” de Yeats y otra de *Espacio* de Juan Ramón] Yo tenía presentes ambas citas, pero prescindí tanto del contexto de Yeats como del juanramoniano. No por ello la referencia deja de existir (Gimferrer, 1988: 152-153).

Podemos notar en esta cita toda una serie de características propiamente intertextuales: la explicitación de dos intertextos (intertextos marcados, en términos de J. E. Martínez), el doble proceso de des- y recontextualización, los mecanismos de la memoria... Ahora bien, si en el caso del “cruel abril” eliotiano podríamos hablar de un influjo inconsciente del magma literario en que el poeta siente sumergida su experiencia, en las citas “conscientes” de Yeats y Juan Ramón cabe ver una operación más amplia que la incorporación de subtectos. Gimferrer parece estar dando una clave sobre su poética al tiempo que pretende limitar una interpretación superficial de su “culturalismo”. Lo que parece querer resaltar no es tanto la cita en sí sino los autores a los que se siente próximo, así como por qué obras suyas sienten una mayor inclinación. Intertextos que se convierten en signos de una tradición que el poeta continúa más allá de puntuales citas, que parecen, sin embargo, ser más numerosas de las que reconoce el poeta, pues, como ha dicho Enric Bou,

en aquest cas el poeta es presenta més proper que mai a un dels seus models, T. S. Eliot. De fet, la característica reflexió sobre la poesia i l’ofici de poeta, o l’incorporació de llargues citacions d’altres poemes tenien una deute important amb el poeta de Saint Louis (Bou, 1988: 388).

Porque, del mismo modo que el verso “Amor, amor, un hábito vesti” de Garcilaso es, más que un intertexto, una imitación de Ausias March, a cuyo universo poético el toledano buscaba incorporar su propia voz, “l’amor és el lloc del excrement” de Gimferrer es una cita juanramoniana de la que se apropia en un sentido más amplio que el meramente estilístico.

Desde el punto de vista intertextual, su localización –tarea propia de la tradicional búsqueda de fuentes– ayuda a advertir la reelaboración que Gimferrer hace del subtexto. Opino que la alusión a Yeats y la reproducción de su cita (“But love has pitched his mansion in / the place of excrement”) es una muestra de erudición, a la que llega a través del lugar juanramoniano¹. La cita, en un lugar central del poema, como es la sección IV de *L’espai desert*, es transformada en el texto primero mediante una omisión y después una amplificación inicial (“Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), <amor en el lugar del excremento>”) se convierte en “si l’amor és el lloc del excrement” (Gimferrer, 1988: 168). En todas las ediciones de Juan Ramón Jiménez que he consultado la cita de Yeats sigue el original en el uso de la preposición “en” (Jiménez, 1982, 1986). Gimferrer la trueca por la tercera persona del singular “es”. Aun a riesgo de hiperinterpretar, el cambio podría ser considerado una *lectio facillior*, máxime teniendo en cuenta que Gimferrer, lector compulsivo, habría leído una monografía reciente en su momento, y básica aún, sobre el poema juanramoniano, que también

¹ En el caso de Yeats, el poema está tomado de un libro último del poeta irlandés, *Words for Music Perhaps* (1930). De la última estrofa de la sección VI, Juan Ramón y Gimferrer toman la cita: “A woman can be proud and stiff / When on love intent; / But Love has pitched his mansion in / the place of excrement; / For nothing can be sole or whole / That has not been rent” (Yeats, 1934: 295). Juan Ramón cita las palabras de “Crazy Jane” en la Sección I de *Espacio*.

era editado, donde la autora, al comentar el pasaje de marras no sólo destaca la relación entre Yeats y Juan Ramón sino que cita los versos del poema del irlandés con la misma errata: “Para indicar la insuficiencia de la palabra para expresar una idea, Juan Ramón se refiere a un verso de Yeats: <amor *es* el lugar del escremento>” (Font, 1972: 82-83) (la cursiva es mía).

Estos detalles nimios pudieran parecer intrascendentes, incluso mera pirotecnia filológica, a no ser, como intentaré demostrar en otra ocasión, con mayor detenimiento, y mayor espacio, que entre el poema de Juan Ramón y el de Gimferrer existe un nexo de unión muy potente, donde coinciden procedimientos y técnicas intertextuales, no generales, sino que se cruzan de un poema a otro, desde el punto de vista estilístico al temático y estructural. Ese punto de encuentro se halla, según mi hipótesis, en el poema “Piedra de sol” de Octavio Paz, donde la huella de *Espacio* se hace notar profundamente (Villar, 1979: 445-454). El magisterio de Paz sobre la poesía gimferreriana, perfectamente visible en *L'espai desert*, es algo que el poeta catalán ha reconocido siempre sin tapujos y con gratitud. Las sinergias que se producen en el diálogo entre estos poemas, que afectarían desde la división interna de los textos hasta la subversión de los condicionamientos morales y literarios sobre un tema como el amor, pasando por la radical conciencia del lenguaje, invitan a reflexionar sobre la tradición que se asienta en una intertextualidad que hace de la imitación mucho más que mera acumulación informe de materiales: homenaje de la lectura en el crepúsculo especular del principio de originalidad. Convendría no pasar por alto que las mejores lecturas posmodernas, en y a través de los textos, podrían no añorar tanto como seguir indagando sus orígenes; en suma, estar practicando una genealogía de la diferencia que impulsa al lector a encontrar una perspectiva ecléctica que proporcione a sus lecturas una sólida guía.

Bibliografía

- Bou, Enric (1988), “Pere Gimferrer”, en Martí de Riquer et alia (coords.) (1988), *Història de la Literatura Catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 385-394.
- Charles, Michel (1977), *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil, 1977.
- Eliot, Thomas S. (1991), *Selected Prose*, Nueva York, Harcourt Brace and Company, 1991.
- Font, M^a Teresa (1972), “*Espacio*”: *Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula, 1972.
- Genette, Gerard (1982), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gimferrer, Pere (1988), *Espejo, espacio y apariciones*, Madrid, Visor, 1988.
- Gómez, Jesús (ed.) (1996), *El ensayo español: siglo XV al XVII*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Guillén, Claudio (1989), *Teorías de la Historia Literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Iser, Wolfgang (1976), *El acto de leer (Teoría del efecto estético)*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jiménez, Juan Ramón (1982), *Espacio*, Aurora de Albornoz (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982. (1986), *Tiempo y espacio*, Arturo del Villar, Madrid, EDAF, 1986.

- Lope de Vega, Félix (1998), *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Madrid, Crítica, 1998.
- Ly, Nadine (1995), « La grande clarté des *Soledades*. De l'imitation à l'intertextualité : *traditio* », en Francis Cerdan et Marc Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Toulouse, Presses Universitaires, 1995, 67-80.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Morros, Bienvenido (1997), “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones* a Garcilaso”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad, 1997, 37-89.
- Ricoeur, Paul. (1985), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Sanz Cabrerizo, Amelia. (1995), “La noción de intertextualidad hoy”, *Revista de Literatura* LVII, 114 (1995), 341-361.
- Schaefer, Jean Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- Villar, Arturo del (1979), “De *Espacio* a *Piedra de sol*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (1979), 445-454.
- Vitiello, Justin (1973), “Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XV (1973), 45-123.
- Yeats, William Butler (1934), *The Collected Poems of W. B. Yeats*, London, MacMillan and Co., 1934.

LA LECTURA COMO BASE PARA EL DESARROLLO DE LAS APTITUDES CREATIVAS

María José Rodrigo Delgado
Universidad de Cádiz

La competencia literaria

La lectura tiene un inmenso poder. Leer supone un enriquecimiento de nuestro mundo interior, desarrolla la imaginación, nos permite despertar un espíritu crítico y estético, hace posible la evasión de la realidad y el viaje a otros mundos imaginarios. Al mismo tiempo, sirve de ayuda para profundizar en el propio mundo interior proporcionándonos una visión de lo que somos realmente.

Pero para que esto suceda se ha de dar una estrecha relación entre el texto y la subjetividad del lector. El texto siempre quiere decirnos algo y, por tanto, saber leer consiste en saber escuchar aquello que nos dice éste. Hoy se considera todavía más importante que el propio texto, la relación que establece el lector con él. De ahí que lo esencial no es lo que el autor ve y lo que pretende transmitir, sino lo que cada lector con la ayuda de aquél puede ver a través de su lectura. Por eso leer no es sólo entender el significado más superficial de una obra sino vivir ese momento de la lectura tomando una actitud de complicidad con el libro

Manifiesta Pérez (2001:156) sobre los efectos de la lectura:

La lectura es una ventana abierta al mundo o, mejor dicho, miles, millones de ventanas desplegadas al viento del cosmos, y cada lector - y cada vez que lee - se está asomando a esas ventanas y está recibiendo la luz que, a través de sus libros, han encendido los hombres. La lectura, además, es mucho más fecunda que la conversación, incluso la mantenida, con el mejor amigo, por la manera como se establece la comunicación con los autores.

Esa luz es la que puede iluminar para que el lector se convierta alguna vez en creador, o en un soñador que, aunque sólo sea en sus fantasías, proyecta historias y crea mundos nuevos. Esa luz, será la que ayude a mirar de una nueva forma que le permita utilizar la palabra creativa.

El hombre necesita de las historias, porque es ésta una manera de representar su vida pasada y, a su vez, proyectos de nuevas historias encarnarán su futuro. El hombre necesita

leer y escuchar historias y, a veces, necesita crearlas también él, partiendo de las que ha leído y de sus propias experiencias vitales, y hasta de lo que pudo ser y no fue.

Es cierto que el autor escribe para sus lectores como bien señala Dámaso Alonso (1966: 37):

No olvidemos una verdad, las obras literarias no han sido escritas para comentaristas o críticos. Las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: “el lector”. Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas...Y esa intuición se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación, y en la delectación termina.

La obra literaria es, por tanto, un proceso de comunicación especial en el que el autor dirige su mensaje a un lector desconocido y quizás lejano, que dará una respuesta a ese mensaje recibido. Esa respuesta llegará, a veces, siglos después del momento de creación, y surge desde ámbitos bien diferentes a los que vieron el nacimiento de la obra, y desde situaciones personales que en nada recuerdan a las que rodearon la gestación de ésta.

Enseñar a leer es enseñar a dar una respuesta que requiere la obra literaria. Y, a veces, esa respuesta puede ser la creación de un nuevo texto.

En general, la creación de un texto literario no suele surgir por generación espontánea, requiere un aprendizaje y una ejercitación continuada. La creación de un texto literario supone algo más que saber escribir con corrección. La composición literaria va más allá de la mera comunicación, penetra en el campo del arte, de la sugerencia, de la plurisignificación, de los valores connotativos y de la originalidad. Parte de la función poética del lenguaje y transforma la realidad creando otros mundos, otras realidades distintas a la que nos rodea.

Es necesario, por tanto, olvidarse de la idea tan generalizada de que sólo una élite podrá escribir textos literarios. Tampoco se trata de crear masivamente escritores geniales; de lo que se trata es de poder acceder al placer de la lectura y al placer de escribir, de desarrollar intuiciones que se dan en el hecho de la lectura. Señala Pérez (Ibídem, 157):

El lector sale siempre enriquecido; y el lector que además quiere llegar a ser un buen perceptor de sensibilidades y transmitir las a los demás, tendrá que familiarizarse con los buenos escritores y dedicarse de lleno a la lectura de los buenos libros, pues la lectura de ellos produce una especie de exaltación, de éxtasis cuasi místico. Y si, en el sereno y placentero sosiego que acompaña la terminación de una obra maestra, siente el deseo, la necesidad irreprimita, imperiosa, de hacer a los demás, partícipes de su gozoso descubrimiento, y acaba haciéndolo, estaremos ante el nacimiento de un nuevo artista de la palabra.

Si partimos de la base de que aprender a leer es aprender a escribir, teoría defendida por Larrosa (1996), no podemos olvidar en el campo de la enseñanza propiciar que los alumnos alcancen la competencia literaria entendida como concepción ideal de un conjunto de conocimientos interiorizados que habilita para la recepción y producción de creaciones literarias. No es posible un avance en la manera de escribir sin una lectura eficaz y gratificante.

Se ha entendido “lo literario” como mero producto histórico que se somete a un estudio analítico y estructural. La competencia literaria que se pretende conseguir ahora, se centrará más que en las circunstancias que provocaron la creación de esas obras en el sentido que toman como actos comunicativos, que influyen afectivamente en el lector, y le refieren a toda una cultura literaria y a una ideología. Además, se pretende que el dominio de la escritura creativa tenga la misma categoría que la lectura y la interpretación de textos literarios.

Hay una indiscutible necesidad de que se enseñe a escribir “literariamente”, de la misma manera que, desde los primeros niveles se enseña a dibujar o a tocar un instrumento musical. La realidad es que en nuestro país no hay una verdadera tradición de enseñar la composición escrita; sólo a partir de los años ochenta se inicia una tendencia a valorar la creatividad.

En nuestra época, la palabra sigue teniendo un valor incalculable para crear mundos. Toda nuestra vida parece invadida por la imagen, pero las palabras tienen un valor creativo mucho más intenso, permitiéndonos penetrar en el fondo de las cosas para poder comprenderlas. Por eso es esencial que la lectura de obras de valor literario sea una práctica habitual en nuestra vida, y sirva como base para esa creatividad a que nos referimos.

Los talleres literarios: la lectura como base de creatividad

En la realidad la enseñanza de la literatura a todos los niveles tiene, por lo general, un enfoque historicista y teórico. Sería necesario un profundo cambio en el enfoque que se le da a su estudio para lograr esa recepción fecunda de la obra literaria a la que antes nos hemos referido. Para lograr ese nuevo enfoque es esencial descubrir la utilidad de lo literario, como sugiere Delmiro (2002:17):

Hay que convencer a la mayoría de los discentes de que las actividades alrededor de los textos literarios son útiles...Ponen en relación con el mundo de la fantasía y de la imaginación, lo que permite adquirir buenas defensas ante el peso de lo cotidiano y evitar así que la rutina nos engulla; se constituyen pronto en antídoto del fracaso vital que a todos inevitablemente llega; dan infinitas respuestas al absurdo que siempre anida en cada existencia vital.

Además ayudan a configurar la psicología de cada persona y muestran de una nueva forma la realidad, con diversas perspectivas, y así se desarrolla la capacidad crítica y se encuentran múltiples sentidos a la propia realidad. Por otra parte ese desarrollo de la capacidad crítica previene contra el poder propagandístico de los actuales medios de comunicación. Enseñar el arte de contar cosas facilita, en definitiva, el poder de interpretar el mundo, y convertirnos en personaje dentro de un contexto social. Al mismo tiempo sirven de conexión con la cultura y permiten interpretar los códigos que confluyen en los textos literarios. En una sociedad donde predomina el poder de las imágenes, sobre todo de la televisión, hay que luchar para que se acepten esos valores de la lectura y de la escritura creativa que pue-

den frenar esa creciente anulación de la capacidad crítica y expresiva que acarrea el mal uso de estos medios.

Como elemento esencial para el desarrollo de esas capacidades estarían los talleres literarios que, poco a poco, van apareciendo en el panorama de la enseñanza literaria. A esta nueva forma de enseñanza se refiere Delmiro (Ibídem, 40):

Los talleres de creación literaria o de escritura, tal como hoy los concebimos, funcionan desde los años cincuenta en los Estados Unidos (un precursor decisivo es John Gardner, del que sería brillante discípulo el escritor Raymond Carver) y luego se extiende por Hispanoamérica y en el occidente de Europa. Están formados por un grupo de mujeres y de hombres con una finalidad común: escribir, leer, comentar e intercambiar experiencias al calor de los escritos que se van componiendo.

Para estas creaciones se toman como fuente de inspiración las grandes obras que utilizan los recursos y muestran las experiencias cercanas a las que se pretenden plasmar; por eso no se trata de prescindir de la Historia de la Literatura, sino de una nueva forma de su enfoque y utilización.

Hacerse escritor no es una tarea fácil, ni tampoco existe una fórmula para lograrlo. Pero sí existen numerosas actividades de escritura, y numerosas técnicas para intentarlo. Lo esencial es invitar al lector a ponerse a escribir y a no contentarse con el papel de mero receptor. El trabajo consistirá en leer y recrear de múltiples maneras los textos.

En Estados Unidos Queneau (1947) escribe *Ejercicios de estilo*, obra que sirvió de base para otras posteriores como las escritas por Garner (1983): *El arte de la ficción y Para ser novelista*. Este interés por la creatividad literaria se extiende a otros países como Italia donde Gianni Rodari (1973) publica *La gramática de la fantasía*, obra que se convierte en imprescindible para todo profesor de literatura y que tuvo una enorme repercusión en todo el mundo.

En Francia desde muy pronto se implantó la tradición de los talleres literarios, que cuenta con numerosos seguidores entre los que se cuentan Roche-Guiguet y Voltz (1989) que en su obra *Éléments pour la rédaction du texte littéraire* defienden que la obra literaria forma parte de esa cadena que es la historia de la literatura, y que cada texto se basa en otros anteriores y a su vez es fuente para los posteriores. Es en definitiva un enfoque del acto de escribir desde la idea de intertextualidad. El lector se apropia de la obra de los autores que lee y admira.

En Hispanoamérica mención especial merece un libro pionero que abrió puertas a una nueva visión de lo literario, *Didáctica de la lectura creadora* de la argentina María Hortensia Lacau (1966), en una época en la que la enseñanza de la literatura iba por caminos historicistas y puramente teóricos. La autora pretende la vinculación entre el lector y el universo creado que se le brinda. Se propicia el reconocimiento individual, el desarrollo de reacciones ante determinados estímulos que le ofrece el texto, y la posibilidad de elegir según sus

gustos y preferencias. En definitiva, se pone en contacto el hecho de leer con el desarrollo humano.

Por otra parte, esa forma de lectura sirve también para desarrollar la mente, para lograr armonizar la realidad y la irrealidad, para captar lo que parece esencial y proyectarlo en nuevas creaciones.

Además, para Lacau, la lectura es el único camino para conseguir progresivamente el manejo de los medios de expresión de la lengua escrita. Sólo leyendo se consigue el poder de expresar sentimientos, de reproducir situaciones, de dar diferentes matices de las cosas contempladas. La lectura realizada en profundidad compromete al lector y le empuja a definirse a través de su respuesta escrita, que quiere dar cuenta de su propio mundo a través de relatos, descripciones, diálogos, a través de cualquier género que exprese su situación emocional y afectiva en relación con la obra leída.

La lectura, asimismo, pone en juego muchos aspectos culturales que van siendo asimilados por los lectores, que van enriqueciendo así su visión del mundo y su capacidad de descifrar los mundos creados en las obras de ficción, y así éstas no son exclusivas de quien las escribe sino que pasan a ser propiedad compartida con el lector.

Lacau (Ibídem, 94), se refiere así a la experiencia que realizó con sus alumnos:

Se aprendía lo que es una obra en su realidad expresa- con su ámbito lingüísticamente real de paisajes, seres, lugares, situaciones, mundos espirituales -y lo que es su ámbito infinito, sugeridor, su trasmundo y su antemundo, su suelo subyacente y su cielo.

Los jóvenes descubrían todo lo que está más allá y más acá de las palabras.

Aprendían que el libro sólo cumple el ciclo completo de su destino cuando cada lector lo hace suyo y lo asimila, lo objetiva o vive las sugerencias que él le susurra.

Desde ese instante tendrían también conciencia de que la lectura creadora no sólo le estaba enseñando a leer sino a escribir, pero viviendo dentro de su actividad personal.

¿Cómo se desarrollan las actividades que dan paso a la creación? Se parte de la preferencia o rechazo de los personajes, de la recreación de los ambientes donde transcurre la obra, de los temas tratados y sus posibles enfoques, de los argumentos y las variaciones que se pueden realizar sobre ellos y de los desenlaces que pueden ser modificados.

En general el lector se enfrenta al mundo de la ficción como si de verdad fuese la vida, y en su respuesta creativa se deja llevar por las emociones sentidas. La obra leída es el punto de partida para desarrollar la imaginación. Es evidente que no todos los hombres son capaces de idear situaciones partiendo de la nada; pero se puede conseguir si se les da un hilo argumental que ha de ser completado o modificado. Es difícil crear ambientes, pero la lectura creadora posibilita esta tarea, y así van apareciendo elementos que brotan unas veces de

la fantasía, otras veces de la realidad, y que van componiendo escenarios y ambientes en los que se reflejan las emociones y los afectos.

Asimismo, desde la realidad o desde el ensueño, el lector puede dialogar con los personajes de una obra, plantearles preguntas, tratarles como seres vivos que salen del libro y cobran realidad para ser parte de una nueva ficción literaria. También puede contemplar la posibilidad de tomar parte en la obra como protagonista de esa ficción, que puede proyectar los sueños y el sentir más profundo que alberga su interior.

Lo que pretende la lectura creadora es que el lector sepa leer tomando parte en la obra, y en todo lo que ocurra en ella. El lector se ha de sentir como un ser activo que es capaz de interpretar lo que lee desde diversos ángulos. Es el lector el que vive lo que pasa en la obra, y por eso las mejores lecturas serán las que ofrezcan posibilidades de pensar, de elegir y de expresarse. Para Lacau (Ibídem, 69) leer en profundidad consiste en que:

El lector se adentre en la obra, la viva, la transite y se sienta comprometido en ella. Convertirse en protagonista de la lectura, en hacedor parcial de la obra, en ayudante de hacedor, le descubrirá las honduras del mundo que subyace en ella, y ya nunca más podrá leer un libro sin vivirlo especulativamente desde su punto de vista. Habrá aprendido a leer.

En general en Sudamérica se desarrollan los talleres de creación teniendo en cuenta los textos de escritores reconocidos, como es el caso de Vargas Llosa, que se pone como modelo sobre todo en los años setenta. En esos años es cuando se desarrolla en la universidad argentina una tendencia que apoya la estrecha conexión entre lectura y escritura y que pone de manifiesto la importancia de cada una de las lecturas que se realiza de un texto literario, en la que éste cobra diferentes significaciones en cada uno de los casos. Así, se trabajaba con textos previos, que tras su lectura daban lugar a otros textos mediante ejercicios de modificación, que iban desde la extensión del texto a la reducción de éste y a su interpretación personal.

En esta línea estarían las obras del grupo Grafein (1981) *Teoría y práctica de un taller de escritura y Taller literario. Metodología, dinámica, bases teóricas*, de Bratosewich, Rodríguez y Rosembaun.

En España, *Los talleres literarios: una alternativa didáctica al historicismo*, de Sánchez Enciso y Rincón (1985), plantean esta nueva forma de ver la historia de la literatura utilizándola como modelo para los lectores-creadores que encuentran en las obras leídas los recursos que ellos han de utilizar y las estrategias necesarias en los diversos géneros. Estos mismos autores en 1984 en *El taller de la novela* proponen una antología de textos narrativos elegidos entre obras significativas de la historia de la literatura para que sirvan de fuente de inspiración para los nuevos textos creados. En *El alfar de poesía* vuelven a afirmar la importancia de la lectura de la obra literaria en el proceso creativo al proponer la utilización previa de textos poéticos en los que aparecen recursos y temas tratados en diferentes épocas.

Esta importancia del texto leído como punto de partida para la creación, se hace aún más evidente en las ideas propuestas por Calero (1995) en *De la letra al texto. Taller de escritura*. Aquí se parte del objetivo de copiar a unos textos modélicos de escritores consagrados. El aprendiz copia para gozar con el lenguaje y con la fantasía creadora. El propósito que plantea no es, por supuesto, conseguir escritores profesionales.

En esta misma línea estaría *El deseo de escribir*, de Moreno (1994) donde se muestra la intensa vinculación entre lectura y escritura creativa, el autor incluso va más allá y parte de la idea de que la mejor forma de hacer lectores es conseguir que se hagan escritores, porque el que escribe siempre lee, una veces para tomar como fuente el texto escrito, y otras para buscar posibles correspondencias entre sus textos y los textos de otros autores.

Asimismo refiriéndose a la Enseñanza Primaria los manuales de didáctica de la lengua y la literatura en España en las últimas décadas dedican su atención a la importancia de la enseñanza y aprendizaje de la expresión escrita literaria, que, sin duda, necesita unas estrategias y un aprendizaje progresivo y sistemático. Sólo así se irá potenciando la expresividad junto con la afición lectora. Las manifestaciones creadoras del niño a través de la expresión oral o escrita son de suma importancia para García Padrino (1988:554) que manifiesta:

... sus valores serían la capacidad de autoidentificarse con su propia producción y, a través de ello, la necesidad de identificarse con los otros; en segundo lugar, y en íntima unión, el sentido de autosatisfacción proporcionado por la expresión de sus sentimientos y emociones. A estos valores del ejercicio de la capacidad en el niño debemos añadir su contribución al afianzamiento emocional y afectivo, a la evolución intelectual, a la maduración perceptiva, a las experiencias sociales y estéticas, y, en suma, al propio desarrollo creador.

El aprendizaje de la escritura creativa estaría sujeto a un proceso de desarrollo y perfeccionamiento en el que juntamente se darían la espontaneidad y la imitación que aparecen en la creatividad lingüística del niño. Los modelos imitativos ofrecerán recursos y técnicas expresivas que ayuden a la creación sin perder por ello la espontaneidad. Así, la lectura de la obra literaria se asocia claramente a la creatividad desde los primeros niveles de enseñanza.

Por su parte Reyzaal (1997) se refiere a cómo la literatura es la única de las artes que no se enseña, como si se diese por sentado que el escritor no se hace, sino que se nace siéndolo. Así, mientras siempre ha habido escuelas para enseñar a pintar, a esculpir o para componer e interpretar piezas musicales, la literatura se ha enseñado memorísticamente, como historia literaria, o como retórica receptiva a través de teorías literarias que ayuden a interpretar los textos. Por eso se da la circunstancia de que en España el escritor sigue siendo un autodidacta intuitivo.

La perspectiva funcional de la enseñanza y aprendizaje de la literatura pretende el desarrollo de la capacidad de comprender la literatura, valorarla e incluso producirla. Se pretende que el estudiante además de lector sea creador de textos propios de acuerdo con estrategias sistematizadas, que desarrollen sus actitudes estéticas al mismo tiempo.

Es necesario que a través de la utilización de ciertas técnicas de escritura, los alumnos recreen las obras de un autor o creen las suyas propias; así no sólo asumirán el papel de meros receptores. Incluso se puede afirmar que sólo el que es buen emisor es capaz de ser buen lector que comprende el esfuerzo y los logros del autor de la obra leída. Porque el código de un texto literario resulta inaccesible para aquel que no sabe descodificarlo.

Leer un texto literario, señala Reyzubal, es una actividad enriquecedora, si se realiza en profundidad. El lector toma parte activamente de un proceso cognitivo y vital, en el que se ponen en juego varios factores: lo que dice el texto, lo que ya se conoce, la relación entre ambas cosas y la valoración estética.

La literatura se expresa mediante el lenguaje y, al mismo tiempo, genera lenguaje, que es incorporado y gustado por el lector, y a veces, éste logra crear mediante él nuevos textos que plasman su estética personal.

Para Reyzubal, la creatividad debe partir de un conocimiento, de las reglas que se pueden descubrir en textos leídos, textos que se pueden tomar como modelos. Después, será necesario establecer diferencias personales y desarrollar la propia fantasía.

Entre la recepción y la producción de textos estaría lo que se denomina la transformación de textos, actividad que permite cambios a nivel de la estructura interna en temas, personajes o desenlaces; o de cambios de la forma realizando prosificaciones, versificaciones, dramatizaciones... Actividades que tienen múltiples aprovechamientos didácticos.

Diversos autores han analizado los libros de texto centrándose en el enfoque que se le da a la enseñanza de la literatura y a la educación estética a partir de lo literario. Entre ellos están Gómez Villalba et al. (1999) que recogen cómo en los planes de estudio vigentes para Enseñanza Primaria y Secundaria las leyes educativas establecen en el área de lengua y literatura el aprendizaje de la lengua oral y escrita de forma interactiva, centrándose en la función comunicativa, y tanto en la comprensión como en la expresión. El papel que ha de desempeñar el alumno ha de ser activo, con un enfoque plenamente funcional del lenguaje, que se convierte en instrumento de comunicación y representación del mundo.

Se refieren a que como objetivo de la Educación Primaria se propone el dominio funcional de las cuatro destrezas: escuchar, hablar, leer y escribir, que cobran su significación siempre dentro de un texto, tanto oral como escrito; entre esos textos se contemplarían los de carácter literario y, sin embargo, la enseñanza de la literatura en sí no se considera como un objetivo ni como un contenido de aprendizaje, sino con un enfoque instrumentalista al servicio del desarrollo de las competencias lingüísticas y comunicativas.

Se muestran partidarios los autores de este estudio de una educación literaria, ya desde la escuela básica, entendida como la adquisición de una competencia lectora específica, que capacite para construir el significado del texto y ser partícipe del hecho literario.

Pero, en general, en el ámbito escolar se presta escasa atención a esta forma de leer. Se concede mucha mayor importancia a la lectura utilitaria, como mera adquisición de datos e información. Este modelo tradicional de enseñar la literatura no tiene razón de ser en la

actualidad. Se debería centrar en capacitar al alumno para apreciar la obra literaria, en una dirección más en consonancia con las tendencias críticas vigentes, sobre todo la estética del receptor y la intertextualidad. La lectura literaria requiere una interacción entre el autor y el lector, y la captación de unos valores artísticos que sólo se puede lograr con un buen aprendizaje, que siempre irá unido a la lectura continuada que adentre al alumno en las técnicas literarias y le haga gozar con la literatura.

El análisis de numerosos libros de texto de Educación Primaria que llevan a cabo estos autores demuestran que estos manuales suelen utilizar las lecturas de textos literarios para ejercitar y perfeccionar la lengua, Su preocupación básica es la de comprender literalmente el texto y ejercitar la memoria, De esta manera la literatura sufre una instrumentalización en función de la enseñanza de la lengua.

No se atiende en ellos a la consecución de la competencia literaria del alumno. Se presentan textos literarios como creación “de otro”, como algo completamente ajeno, y sobre ellos se realizan preguntas para comprender algún aspecto o adquirir algún conocimiento. Son escasos los intentos para procurar que el lector sea capaz de apreciar el lenguaje literario y, partiendo de ello, realizar ejercicios de creación. La mayoría de las veces se intenta conectar lectura y escritura siendo la primera mero pretexto para crear un texto de determinadas características sin la intervención de una verdadera aptitud creativa.

En definitiva, señalan cómo la tendencia actual es la de enseñar sólo aquello que es productivo, tendencia que no favorece el desarrollo de la lectura de textos artísticos ni de la creación literaria. Desde este punto de vista se cuestiona la utilidad de lo literario y se centra el interés en la enseñanza de la lengua como estricta comunicación, valorando sólo su eficacia, olvidando capacitar para dar una respuesta personal al texto.

Bibliografía:

- ALONSO, D. (1966), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- BRATOSEWICH, N. – RODRÍGUEZ, S. – ROSENBAUM, A. (1992), *Taller literario. Metodología, dinámica, bases teóricas*, Buenos Aires, Edicial.
- CALERO, J. (1995), *De la letra al texto. Taller de escritura*, Barcelona, Graó.
- DELMIRO, B. (2002), *La escritura creativa en las aulas*, Barcelona, Graó.
- GARCÍA PADRINO, J. (1988), “La literatura infantil y la formación humanística”, en *Didáctica de la lengua y la literatura*, Madrid, Anaya.
- GÓMEZ VILLALBA, E. ET ALT. (1999): “Literatura Infantil y la educación literaria en los libros de texto para Educación Primaria”, en *Lenguaje y textos nº 14*, Universidad de la Coruña.
- GRAFEIN (1981), *Teoría y práctica de un taller de escritura*. Madrid, Altalena.
- LACAU, M.H. (1966), *Didáctica de la lectura creadora*, Buenos Aires, Kapelusz.

- LARROSA, J. (1996), *La experiencia de la lectura*, Barcelona, Laertes.
- MORENO, V. (1994), *El deseo de escribir. Propuestas para despertar y mantener el gusto por la escritura*, Pamplona, Pamiela.
- PÉREZ, M.J. (2001), “La lectura: juego, descubrimiento, placer”, en *Lenguaje y textos n° 17 (Lectura y lectores)*, Universidad de la Coruña.
- QUENEAU, R. (1947), *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1987.
- REYZABAL, M.V. (1997), “Didáctica de la literatura”, en J. SERRANO-J.MARTÍNEZ (Coords.), *Didáctica de la literatura*, Barcelona, Oikos – Tau.
- ROCHE, A.- GUIGUET, A.- VOLTZ, N. (1989), *L’atelier d’écriture. Éléments pour la rédaction du texte littéraire*, París, Bordas.
- RODARI, G. (1973), *Gramática de la fantasía*. Barcelona, Reforma de la Escuela.

LA CONSTRUCCIÓN DEL LECTOR: LAS COLUMNAS DE *EL PAÍS*

Fernando Romo Feito

Universidad de Vigo

Me propongo reflexionar sobre las columnas de *El País*¹, entendidas como un auténtico género literario, que se está constituyendo como tal ante nuestros ojos. No siempre nos es dado asistir a un fenómeno así, y creo que merece la pena interrogarse por las leyes de su formación, y de paso, por la teoría de los géneros necesaria para dar cuenta de él.

El *Libro de estilo de El País*, en su edición de 2002, al hablar de “Géneros periodísticos”, distingue entre noticias, reportajes, crónicas, entrevistas, opinión, cartas al director, y documentación. En el apartado de opinión no se menciona la columna, aunque se afirma, de forma genérica, que “los artículos estrictamente de opinión (tribunas) responden al estilo propio del autor y no serán retocados, salvo por razones de ajuste o errores flagrantes (incluidos los ortográficos)” (42). Nada dice el *Libro de estilo de ABC*. Si acudimos al de *El Mundo* encontramos:

Las columnas fijas no deben superar la columna y media de texto, cabezas e ilustraciones aparte [...] Otra distinción importante reside en la posibilidad de que una columna fija, y sólo una columna fija, tenga un carácter claramente literario y creativo, a diferencia de otras que comentan más directamente la actualidad política, económica, cultural o social. Sólo muy excepcionalmente, en cambio, será creativo el artículo firmado de carácter no regular. Por su propio formato y por sus limitaciones, un periódico solamente puede dedicar un espacio limitado a la creación literaria, sin por ello renunciar del todo a esa tradición española tan arraigada, la del “escritor de periódicos” (27).

Así que se distingue entre columnas fijas frente a otras no fijas: sólo las primeras podrán tener carácter literario. Hay, además, artículos firmados no regulares, a los que tampoco se reconoce carácter literario. Columnas fijas en *El Mundo* podrían ser las de Umbral, ya estudiadas por Garrido Gallardo (1980), y en *El País* las de Haro Tecglen. Las de Umbral son claramente literarias; las de Haro Tecglen están escritas con evidente aunque discutible voluntad de estilo. Pero lo que parece específico de *El País*, y es lo que nos interesa explorar, es la columna no fija y literaria, es decir, el caso de un conjunto de autores que comparten regularmente espacio y contribuyen a ese proceso de “estar constituyendo un género literario”. Sería opinable, además, que pudiéramos hablar de género literario en la columna

¹ Este trabajo se basa en un corpus de noventa columnas de varios autores compilado por mi amigo el profesor D. Carlos Gallo Plazas, catedrático de bachillerato en el IES “Muñoz Seca”, de El Puerto de Sta. María.

fija, de un solo autor; y en todo caso se podrá más adelante relacionar unas con otras. En suma, el reconocimiento del carácter creativo y literario es explícito ya desde los propios libros de estilo de los periódicos; parece, además, que consecuencia de ese carácter sea la absoluta libertad de los autores, que no deberían sujetarse a ninguna norma exterior a ellos mismos. Pero, ¿y las internas, constitutivas del género? Desde luego, la columna parece relacionarse con el ensayo, o género didáctico-ensayístico, si se prefiere, de definición ya problemática de suyo; pero es que coincide allí con formas tan dispares que sentimos la necesidad de buscar algo más preciso.

Aunque la idea que se tiene de Bajtín es la de un pensador obsesionado con la novela, el caso es que tiene también una muy interesante teoría de los géneros (Bajtín, 1982a; 1982b; 1994), de la que nos vamos a servir libremente para nuestros fines. Desde luego, frente al método formalista de concebir el género por agrupación de rasgos, probemos a pensar el género en conjunto, con la advertencia de que, al proceder así, deberíamos ejemplificar con textos completos, lo que no vamos a hacer por falta de espacio. Habremos de contentarnos con referencias.

Se encuentran los géneros discursivos en el ámbito general de la comunicación. Los hay primarios, más bien ligados a la oralidad, y secundarios, más complejos y muchas veces reelaboración de los primarios; sólo son literarios aquellos en que se cumple una actividad estética. Si la comunicación consiste en el intercambio de enunciados, y si los límites de éstos vienen dados por el cambio de sujeto discursivo, podemos empezar por considerar globalmente la columna como un enunciado, o, en otros términos, como forma típica de una totalidad verbal, totalidad que es la del enunciado. Ahora bien, ¿cómo se define esta forma, qué es lo típico que permite considerarla como género?

En el aspecto icónico, distingue a la columna la inconfundible posición descentrada a la derecha en la contraportada del periódico, enfrentada por lo general a una crónica; su espacio, siempre el mismo, que abarca toda la altura de la página; el cintillo superior; el título sin antetítulo ni entradilla, en negrita y cursiva (lo que es exclusivo de la columna), en cuerpo mayor, y debajo, el nombre y apellido del autor en versales y destacado del texto. Por otra parte, estos se repiten los mismos días, semana tras semana. La columna es, pues, como una cita regular a la que se acude de buen grado, una cita no muy larga, que se tiene con alguien a quien ya conocemos —no es un periodista o redactor, es un “escritor”—, por lo que esperamos que no nos defraude. Se podría, incluso, prescindir de buena parte del periódico —muchos lectores lo hacen— y la columna seguiría allí, en lugar destacado, no tanto como las noticias de actualidad de la primera página, pero esperándonos. La disposición gráfica ya señala esto, y así se cumple aquella orientación hacia las condiciones de percepción y ejecución, propia según Bajtín (1994: 209-210) de cualquier género, que ocupa un espacio y tiempo real en la vida. Y también se cumple lo de la reelaboración de géneros orales primarios: la columna como cita habitual con alguien familiar cuya opinión importa.

Pero el enunciado se orienta además hacia la vida interiormente, mediante su tema. Como no todo contenido vital es apto para todo género, ni todo género puede acoger cualquier cosa, sino que el autor selecciona ciertos aspectos, los tematiza, por así decir, en función del género (y tematizar es poner en primer plano y configurar un contenido), ¿cuáles

son los propios de la columna? Lukács (1975: 38) notó que “el ensayista se enfrenta a la vida con el mismo gesto de la obra de arte, pero sólo con el gesto”; Adorno (2001: 24) que “refleja el ocio de la infancia que sin escrúpulos se apasiona con lo que otros han hecho”. En otras palabras, el ensayista no puede expresar su propia idea si no es con motivo de una creación artística preexistente, o, más en general, de una obra ajena. Pero centrémonos en la columna. La cuestión está en que la columna adviene a un mundo ya poblado, superpoblado, diríamos, por enunciados, discursos, textos... Igual que el ensayista de Lukács o el de Adorno sólo son posibles como discurso segundo, porque el primero es la obra de arte que ellos viven, aunque no la hayan creado, la columna sólo puede vivir en relación con los enunciados previos. La columna habla de cuestiones de actualidad, por lo general más social o cultural que política, pero por su propia limitación no puede abordarlas en extensión o complejidad, sino en relación con algún o algunos enunciados previos ya constituidos y más o menos tópicos: en *Animalia* Rosa Montero (*El País*, 16-7-2002) ha condensado la guerra de los sexos en la conocida distinción entre zorras y erizos que Isaías Berlín aplicó a los escritores. La columna es como la respuesta o el comentario sugeridos por esos enunciados previos (*Democracia* de Juan Cruz. *El País*, 28-6-2002).

Naturalmente, a los ojos del lector, este contenido temático configurado como lo sugerido o estimulado por los previos discursos de la vida social, plasma una determinada intención o voluntad discursiva. ¿Cómo se puede caracterizar, entonces, la posición del autor de columnas, de qué manera se manifiesta al lector? De entrada, ya sabemos que él disfruta del estatuto de “escritor”, al que, a diferencia del periodista, se le presupone “creatividad”, no mero relato de hechos, pero tampoco meras opiniones. Precisamente el ser creativo justifica su comentario, pues ¿qué es un comentario, sino un añadido verbal a algo preexistente que suponemos no se le va a ocurrir a nuestro interlocutor? El autor de columnas es, fundamentalmente, un polemista, que discute una opinión que le precede y que él, dándola por asentada, quiere remover, pero es muy sensible además a la actitud valorativa del lector hacia él, y además dispone de un espacio limitado. Ello le obliga a ser un polemista ingenioso.

El pensamiento literario y retórico ha elaborado largamente la noción de ingenio. Recordemos brevemente algo de su legado. El ingenio es una facultad inventiva, que enseña a ver conexiones entre las cosas, y que se tiene o no se tiene, no es aprendible². El ingenioso es el que sabe ver, y hacer ver, lo que a los demás no se nos hubiera ocurrido, y el dicho que expresa esa feliz relación inesperada entre cosas diversas es la agudeza. Vico³ define: “Puede decirse que hay dos fuentes de las agudezas, lo verdadero que ignoraba el que escucha, y lo verdadero acerca de lo cual se equivocaba; y de la primera provienen las agudezas tomadas de la semejanza, de la segunda las de fuera de la [común] opinión”. Pero

² Aristóteles dice: “Pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (*tò gár eú metaphéreîn tò t' hómoion theoreîn estin*, 1459a 7-8). Nótese que lo que traduce ‘percibir la semejanza’ es *theoreîn*, verbo relacionado con ‘teoría’: visión. Así que la teoría es la visión que establece relaciones que van más allá de lo obvio. Y Quintiliano: *Ea quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, uis, facilitas et quidquid arte non traditur* (*Institutio Oratoria*, X 2.12). Pellegrino, Gracián, Tesauro y Vico desarrollarán en el llamado conceptismo esta noción a lo largo de los ss. XVII-XVIII.

³ En las *Institutiones Oratoriae*, cap. 67.

con esto nos hemos encontrado con una primera caracterización del discurso, o si se prefiere, de la forma, propios de la columna. En principio, se trata de un discurso denso, rico en asociaciones, bien que asocie de forma nueva cosas no pensadas, bien que disuelva asociaciones erróneamente establecidas, y ello siempre de acuerdo con la ley de la concentración, debida a ese espacio prefijado que no se puede sobrepasar. Cualquier recurso retórico particular que sirva para estos fines, será bien venido, con preferencia para la metáfora, como figura de la equivalencia por antonomasia, y la paradoja, la antítesis o la ironía, como figuras disolventes, igualmente por antonomasia. Los teóricos del conceptismo ya advertían que no se debe confundir tal o cual tropo puntuales con la esencial operación del entendimiento de enlazar o contraponer que es el alma de la columna entera. *Los hombres*, de Rosa Montero (*El País*, 23-7-2002) se basa en la paradoja de que, persistiendo el machismo en el mundo, éste haga olvidar la desgracia mayor de algunos hombres; *El arco*, de Manuel Vicent (*El País*, 30-6-2002) se basa por completo en la metáfora que equipara el artículo literario con el tiro con arco.

Pero no sólo argumentan. Es posible, así mismo, que el autor de columnas introduzca sentencias (F. de Azúa), describa o pinte (M. Vicent), retrate (Clara Sánchez o Rivas), reproduzca discurso ajeno (Azúa, Maruja Torres), narre: sobre todo, puede haber fábula, aunque reducida, con preferencia por la anécdota (*Encanto*, Félix de Azúa, *El País*, 10-7-2002) o la evocación de un personaje (*Statu quo*, M. Rivas, *El País*, 2-8-2002), que son géneros típicamente orales y propios del encuentro entre amigos...; todo vale, siempre que conduzca a la conclusión ingeniosa, sorprendente. Lo dicho permite darnos una idea de cuál es el estilo típico de la columna —más allá de los individuales de los autores— motivado por la forma del contenido, por los límites y por la motivación polémica que le sirve de punto de partida⁴.

Pero hemos hablado de conclusión, y, justamente, la “conclusividad” es para Bajtín un rasgo definitorio del enunciado, que, permite, además, que nos preguntemos por la relación de la columna con los lectores. Después de mirar al autor desde los lectores, enfoquemos ahora a éstos. El criterio para la conclusividad es “la posibilidad de ser contestado”, que se determina por el agotamiento del sentido del enunciado en tanto que expresión de la voluntad discursiva, y por que el enunciado tiene unas formas típicas de conclusión (Bajtín, 1982b: 265-266). Ya hemos hablado de la agudeza ingeniosa en relación con lo último. En relación con lo primero, hemos de preguntarnos por la posibilidad y modo de respuesta que la columna prevé. Formando parte de los textos de opinión, pareciera que la columna pretende ganarse la aquiescencia del lector, convencerlo de algo; pero cualquier lector de columnas sabe que no es así, se trataría en tal caso, sencillamente, de un texto retórico. Mientras que las columnas, al menos las mejores de ellas, no argumentan buscando el acuerdo del lector, sino que más bien lo invitan a compartir una mirada, pretenden dar que pensar, sugieren, dan a entender, hacen ver, problematizan, invitan... Todos modos discursivos que más que imponer al lector unos enunciados-opiniones, pretenden servir de punto de partida para ulteriores elaboraciones del lector. Desde luego éste siempre está muy presente para el autor, que se dirige a él de múltiples formas, pero más que para convencerle para

⁴ M^a. Elena Arenas (1997) ha intentado una caracterización del ensayo desde un punto de vista retórico, muchos de cuyos rasgos serían de aplicación.

ganarse su atención, para implicarle el autor en su discurso y su tono emotivo, para hacer valer su opinión y que el lector la tenga en cuenta... como los conocidos que charlan un rato ante la barra del bar. Siendo las columnas lo sugerido por una o varias afirmaciones pre-existentes, sugieren, a su vez. Pero eso, más que propio del texto retórico, ¿no es lo propio de lo que entendemos hoy por “la literatura”? Los propios libros de estilo aceptan este hecho al negarse a promulgar normas aplicables a la columna.

Ahora bien, ya que estamos muy lejos de la famosa tríada épica-lírica-dramática, o de su versión ampliada mediante la didáctica, ¿se trata de unos contenidos no literarios ennoblecidos por lo elaborado del discurso? Tal sería el enfoque retórico, puesto que la esencia de la retórica, como se sabe, consiste en la convicción de que unos mismos contenidos se pueden exponer de muchas formas, y unas son mejores que otras. Pero lo que hemos intentado mostrar es que en la columna confluye un espacio determinado con el supuesto de que en la prensa diaria debe haber sitio para la creatividad, y que esas condiciones propician un peculiar moldeamiento de los textos, que empieza por el propio contenido y que, aunque acepte diversas modulaciones según los autores, trasciende hasta cierto punto la voluntad individual de éstos. No es, pues, cuestión de discurso, o, como hubiera dicho Genette, de dicción frente a ficción, sino cuestión, insistimos, de género, y como vamos a ver, de estética.

No acudimos a las columnas para informarnos ni para formarnos... opinión, sino por puro gusto, sin interés alguno, como hubiera dicho el Kant de la *Crítica del juicio*⁵. Ahora bien, es claro que para explicarnos este supuesto género no tiene mucho sentido que echemos mano de conceptos estéticos como el de realismo, por ejemplo, que parece ceñirse en exclusiva a los géneros de ficción. Y sin embargo, en tanto que los libros de estilo hablan de creatividad, de respeto al estilo individual, de literatura, se está pensando en términos estéticos, siquiera sea de una estética difusa o implícita. Pues nótese que no se trata, sin más, de pensamiento u opinión en abstracto, sino de invitarnos a vivir algo configurado personalmente, y la vivencia individual y la forma resultan inseparables del momento estético ¿Cómo definirlo? Podemos hablar de “estética didáctica” o de “didactismo”, que pretende responder al problema de la construcción de la conciencia individual, que no se forma sólo absorbiendo argumentos, sino participando en el ejercicio ingenioso de la argumentación. Justamente, coinciden muy bien con el mundo de las columnas los tres momentos que cabe distinguir en el didactismo: el polemismo, la convicción de que aprender dignifica, y la ausencia de personaje, que implica la ausencia de fábula (lo que no es incompatible con anécdotas, apólogos, etc.) (Beltrán, 2001: 158).

Ya hemos visto que el autor de la columna se presenta a sí mismo como un polemista. Combatir los argumentos ajenos, los tópicos sociales, le permite ganar a los ojos del lector, que lo valora así altamente. Pero como invita al lector a compartir su mirada, a fin de superar las limitaciones de los enunciados previos que se discuten, ello le permite constituirse en más sabio, más crítico, o más inteligente, por irónicamente distanciado, que los demás. No hay espacio en la columna para desarrollos complejos, pero basta una sugerencia precisa y

⁵ Recuérdese la definición kantiana de lo bello: *Crítica del juicio*, p. 147.

bien formulada para que el autor —y el lector que lo comprende y se identifica con él— se reafirmen en su individualidad, diferente a quienes son vulgares y como tales opinan. Por otra parte, mediante su mutua apertura, que sólo podemos calificar de estética, autor y lector contribuyen a mantener “la cultura” como un espacio bien delimitado, en el que no entra cualquiera.

La columna carece de contenido informativo, y si opina, muestra opiniones de una cierta manera, artística. Supone, así, la presencia en el periódico de la mirada estética, tan diseminada en la sociedad contemporánea, y ello en unas condiciones de lectura que van muy bien con el mundo de la fragmentación y de la prisa. Puede naufragar fácilmente en vestidura retórica de contenidos repetitivos más o menos ampulosa (en no pocas ocasiones, es el caso de Maruja Torres). Sin embargo, la constricción espacial estimula a la novedad también en materia temática, y en la medida en que ésta consigue estimular un estilo justo, al logro de auténticas y breves obras de arte. Su vinculación con el género ensayístico es indiscutible, y, sin embargo, reviste los suficientes rasgos específicos para que podamos apreciarlas como algo más que una simple forma menor del ensayo. Si se pudiera condensar en una fórmula breve, habría que decir que la columna es al ensayo lo que el epigrama o el soneto es a la lírica.

Finalmente, y recapitulando, hemos pretendido mostrar una forma de proceder que relaciona los géneros secundarios con los primarios orales, y que ve aquéllos como doblemente orientados a la vida real, en cuanto a sus condiciones de ejecución y en cuanto a su contenido. Pero el género es también el campo de fuerzas que se establece entre el autor que prefigura su lector, y los lectores que tienden al autor. Al encuentro logrado de unos y otros es a lo que llamamos actividad estética, siempre vinculada a las grandes preguntas de cada momento histórico. Y si la prensa individual es inseparable de la era que tiene como utopía la conciencia individual formada y libre, no menos inseparable del individuo que vive y siente es el momento estético. Necesariamente la conjunción de estas relaciones había de servir de humus donde floreciesen géneros como la columna.

Referencias

- Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Adorno, Theodor W., “L’assaig com a forma”, *Notes de literatura*, trad. catalana de R. Caner Liese, Barcelona, Columna, 2001, pp. 23-54.
- Arenas Cruz, M^a Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Bajtín, M. M., “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, trad. de T. Bubnova, Madrid, Siglo XXI, 1982a, pp. 13-190.
- Bajtín, M. M., “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, trad. de T. Bubnova, Madrid, Siglo XXI, 1982b, pp. 248-293.
- Bajtin, M. (Pavel N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios*, trad. de T. Bubnova, Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- Beltrán, Luis, *La imaginación literaria*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- El Mundo, *Libro de estilo* (coordinado por Víctor de la Serna), Madrid, Temas de hoy, 1996.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, “Obra abierta y mensaje literal (A propósito de las columnas de Umbral)”, *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Roma, Bulzoni, pp. 529-537.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 6^a ed.
- *Libro de estilo de El País*, Madrid, Santillana, 2002, 16^a ed.
- Lukács, G., “Sobre la esencia y forma del ensayo”, *El alma y las formas*, trad. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 15-43.
- Quintiliano, *Institutio Oratoria*, ed. Jean Cousin, diez vols., París, Les Belles Lettres, 1975-1980.
- Vico, Giambattista, *Institutiones Oratoriae. Texto crítico, versione e commento di Giuliano Crifó*, Nápoles, Instituto Suor Orsola Benincasa, 1989.

III. La recepción de los medios de comunicación

LOS SILENCIOS DE LA RETÓRICA (UNA NUEVA REVISIÓN DE LA RETÓRICA ANTE EL *TERCER ENTORNO*)

María Rubio Martín
Universidad de Castilla-La Mancha

Desde hace ya varios años, y en circunstancias y lugares muy diversos, hay una imagen que se me presenta con cierta regularidad. Se trata de tres figurillas, de materiales y tamaños diversos en cada caso, que representan la sabiduría; se les conoce como los tres monos sabios o Monos de Jingoro: uno con las manos en las orejas -el que no quiere oír-, otro con las manos delante de los ojos -el que no quiere ver- y el tercero con la mano tapando la boca- el que no quiere hablar-. Es decir, la tradición popular y el arte –las reproducciones de estos tres monos se remontan al Antiguo Egipto y Extremo Oriente- utilizaban la figura del mono para representar la verdadera sabiduría, y por lo tanto la felicidad que reside en quien la prudencia le aconseja abrazar el silencio, el apartamiento de la sociedad, como forma de vida.

No son únicamente estas figuras las que nos conducen a este principio o norma de vida. Con mucha frecuencia la paremiología recomienda moderación y prudencia al hablar: “En boca cerrada no entran moscas”, “El tonto, si es callado, por sesudo es reputado”. Y en otras ocasiones pondera los efectos positivos y elocuentes del silencio frente a la necedad de las palabras: “Cuando los labios callan, los ojos hablan”, “Hay quien callado habla y quien hablando calla”, o “A palabras necias oídos sordos”. En todos estos casos, y en otros muchos, frente a múltiples formas de expresión y conocimiento se alza el silencio como la gran alternativa, como si lo demás se tratara de simples e inoportunos ruidos. Alternativa que puede ser al error, al equívoco o a la mentira. Pero también el silencio es cada vez más reivindicado como el gran espacio previo y necesario a la vida, al saber, a la creación y por lo tanto a la escritura.

En una época en la que la presencia de los medios de comunicación se hace cada vez más ineludible, en la que las formas de relacionarse se han afinado y refinado hasta límites difíciles de imaginar hace apenas unos años revelando una especie de *horror vacui* del mundo contemporáneo, se hace necesario –o cuando menos oportuno- una reflexión sobre el silencio y sus formas de presencia en nuestra sociedad.

La elocuencia del silencio

Hace unos meses, uno de los periódicos de mayor tirada nacional ofrecía una entrevista realizada a dos de los nuevos humoristas españoles con más éxito en los medios (Latre y Ventrell); el primero de ellos definía al otro con estas palabras: “Es un genio del humor. Uno de los más grandes. Lo lleva dentro y le sale solo. Tiene una comicidad especial, muy psicológica. Sabe elegir a los entrevistados, esperar sus respuestas, quedarse callado, *jugar con los silencios*. ¡Es difícilísimo jugar con los silencios!”. Hasta en aquello que requiere en principio un uso más específico de las capacidades elocuentes y expresivas de las palabras como es el humor, el silencio se presenta como la fórmula del éxito.

El silencio, lejos de ser el vacío, la ausencia, la nada o la negación de la comunicación, se presenta como el gran espacio de alternativa, de desafío, de reflexión, de posibilidad. Es la elocuencia del blanco de la página, del mutis en la escena, de la ambigüedad en el poema, de la pausa en la partitura..., la fuerza contenida de aquello cuya existencia apenas invoca-gana en significado a lo más evidente.

La retórica, como disciplina que es del discurso, y que desde sus orígenes se ha ocupado de estudiar los mecanismos y recursos que canalizan su poder persuasivo, no ha sido ajena a estas capacidades elocutivas del propio silencio y ha diseñado mecanismos para dotar al mismo de todo su poder persuasivo. Se trata de recursos mediante los cuales orador y auditorio quedan estrechamente unidos por la suspensión de la palabra (K. Spang, 1979: 199-200 y Lausberg, 887 y 889). De este modo, el silencio se impone con toda su fuerza en la conclusión de un pensamiento, siendo necesario, para que esto suceda, la participación del oyente cuyo asentimiento se ve pronto reflejado en un lenguaje gestual mínimo que el orador entrenado inmediatamente percibe. Las pausas, cuando son oportunas, aumentan la tensión, la expectación y favorecen la comunicación. El silencio, en estos casos, es una suspensión de la comunicación, no una interrupción; un medio eficaz de mantener y potenciar la comunicación con los oyentes: es el silencio como ámbito de la creación pero también como amortiguador, como transformador y potenciador del propio discurso. Pero el silencio, en la retórica, desarrolla también valores más complejos que los hasta ahora esbozados.

Desde sus orígenes hasta la actualidad la retórica ha diseñado con gran precisión todos los procedimientos de generación, estructuración y recepción textual, así como los mecanismos para que el discurso ejerciera el máximo poder sobre el destinatario en función de los intereses del emisor. Hay, por lo tanto, en todos los mecanismos puramente retóricos un fuerte componente provocador, mediador y persuasivo. Componente que agudiza sus efectos en la medida que el discurso también se actualiza y se renueva, tanto en su forma, en su contenidos, en el lenguaje, como en los medios de canalización y transmisión.

Precisamente, los sucesivos cambios en la forma y concepción del discurso, pero también los cambios, a veces asombrosos, en su transmisión, son los que de manera inexcusable han obligado a la retórica a una adaptación a los tiempos; adaptación que ha consistido en unas ocasiones en la reducción de los contenidos originales, en otras en la asimilación a contenidos de otras disciplinas del discurso, y en otras en la ampliación de dichos contenidos por la incorporación de nuevos lenguajes y nuevas situaciones comunicativas, como es

el caso de la retórica en la actualidad, más allá incluso de la neoretórica, como veremos a continuación.

Pero a lo largo de toda esta evolución, y en cualquiera de los momentos en los que se encontrara, la retórica ha protagonizado un debate de calado mucho más hondo que el que pueda llevar a cabo cualquiera de las teorías actuales del discurso; nos referimos, claro está, a la polémica planteada por Platón en torno a la retórica como instrumento de la verdad o como encubridora de la misma. Manuel Asensi asimila estas dos posturas a lo que denomina psicagogía y logografía (Asensi, 1990). La primera estaría marcada “por la presencia del ‘hacedor’ del discurso, del receptor y, lo que es más importante, de la verdad, existiendo entre verdad y presencia una relación de coimplicación: la verdad quiere decir presencia” (Ibidem: 7). La retórica así entendida sería un instrumento de la verdad. Por el contrario, el sentido logográfico de la retórica pondría en evidencia por encima de la verdad, e incluso en ausencia de la misma, las capacidades persuasivas como fin en sí mismas.

El debate, como acabo de apuntar, se abre a territorios más escarpados. El mismo concepto de verdad nos sitúa ante dos realidades casi enfrentadas: una verdad de carácter ontológico, que trasciende cualquier tiempo y situación, y otra verdad, digamos que de carácter retórico, que estaría en función de cómo creamos, formulamos y transmitimos nuestro pensamiento y nuestros sentimientos de acuerdo a unas circunstancias sociales, vitales y culturales determinadas, de manera que el producto creado y los integrantes de todo el proceso constituyen a su vez una nueva verdad, la *verdad retórica*. La retórica clásica ha sido por una parte la gran encubridora de la verdad ontológica y por otra el soporte y modelo idóneos para la generación de verdades retóricas que encontraron en el discurso su mejor asiento.

Que la retórica como disciplina clásica del discurso ha pervivido a lo largo de los siglos es un hecho incuestionable que han analizado las voces más destacadas del pensamiento contemporáneo. Y lo han hecho ocupándose por una parte de las formas de presencia y recuperación del corpus doctrinal (Lausberg y la Lingüística del texto por citar dos propuestas radicalmente diferentes) y por otra de la revisión profunda de sus principios fundacionales a la luz de las actuales disciplinas del pensamiento (Gadamer, Perelman o Ricoeur). Pero además de la pervivencia también hay que hablar de la evolución de la retórica desde sus orígenes, y ésta, al margen de cualquier otra consideración, ha estado determinada siempre por una adaptación a la naturaleza del discurso así como a las condiciones de su entorno. En función de los cambios operados sobre el discurso y sus circunstancias —entre ellas los medios de recepción de los mensajes y la tipología del receptor—, la retórica se transformaba bien reduciendo sus contenidos, o bien ampliándolos. En cualquiera de los casos el enriquecimiento del medio en el que se desarrollaba el discurso ponía en evidencia el necesario carácter polifacético y especialmente interdisciplinario de la retórica; una retórica cuyo primer espacio social se definió por la comunicación corporal a través de la palabra y como mucho el gesto, que exigía la presencia física de los interlocutores.

Esta situación sufrió un punto de inflexión importante con la escritura y especialmente con la aparición de la imprenta que generó unas nuevas formas de comunicación que al no requerir ya de la presencia de los interlocutores permitían una transmisión y difusión del conocimiento masivos (libros, revistas, periódicos, imágenes,...) que alcanzó su punto álgido

do con la llegada de la televisión, cuya presencia casi absoluta hizo a algunos profetizar la desaparición del libro. Cada momento de esta evolución iba acompañado por una redefinición y especificación no sólo de las figuras del emisor y del destinatario, sino también de los mecanismos persuasivos. Desde hace ya unas décadas, para la persona que quiere influir sobre un receptor determinado o pretende obtener unas cotas de poder elevadas es más importante “salir en la foto” o disponer de un segundo en televisión que pronunciar el mejor de los discursos, haciendo cierto el refrán de más vale una imagen que mil palabras. Por encima de la ideología o de un discurso inteligente se sitúa la oportunidad o inoportunidad de presentarse ante los posibles votantes, por ejemplo, con un determinado tipo de vestimenta. Éste es el gran hallazgo del siglo XX y lo que le define en parte: el poder de la imagen. Francisco Umbral lo apuntaba muy bien recientemente: “Los valores se han invertido y ahora no le hacen a uno la foto porque es alguien, sino que es alguien porque le hacen fotos, porque sale en la foto. [...] La imagen reproducida técnicamente ha llegado a su exceso, como era previsible, y hoy la gente vota fotos más que personas. Las campañas no las hacen los políticos sino sus fotos y sus televisiones. [...] El mundo se ha superficializado hasta el escalofrío y lo peor de las imágenes es que nos evitan pensar” (F. Umbral, 2002).

Las palabras de Umbral no sólo se refieren a una realidad ante la que sólo podemos asentir, sino que preconizan un futuro difícil de aceptar, y es el de la suplantación del pensamiento por otras formas más simples y mecánicas de relacionarnos con lo ajeno, y más susceptibles a la manipulación. Estas formas simples, como puede ser la imagen fotográfica o televisiva, alteran, simplificándolos también, los mecanismos persuasivos que presiden los discursos.

El Tercer Entorno: la escritura electrónica

Desconozco hasta qué punto es posible identificar el siglo XX con el apogeo y final, no por agotamiento sino por transformación, de la cultura de la imagen, e identificar a su vez la llegada del XXI con el triunfo anunciado de la era digital, pero acertado o no éste será el punto de partida de la segunda parte de este trabajo.

Si en el siglo XX asistimos a un renacimiento espectacular de la retórica motivado en parte por la presencia del lenguaje en todos los ámbitos del saber, el XXI anuncia una segunda revisión de la retórica provocada esta vez por la irrupción de una nueva escritura, la escritura electrónica, que está destinada a ser el motor que revolucione no sólo los lenguajes humanos conocidos y utilizados hasta ahora, sino también las formas de transmisión del conocimiento y de la información, y lo que es más importante, las relaciones humanas. Estamos en las puertas, bajo su umbral, de lo que se conoce como el “tercer entorno”¹ caracterizado por la consolidación de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) como fuente principal de la productividad y del poder, y por la consolidación

¹ Consideramos muy esclarecedora la exposición que Javier Echevarría (2002) hace de estas cuestiones y que tenemos muy presente en este trabajo.

a su vez de un nuevo tipo de escritura que está llamada a transformar no sólo la transmisión de la cultura sino también otras muchas formas de expresión de los seres humanos.

Si admitimos que el lenguaje está sufriendo una seria transformación con la aparición de nuevos lenguajes (HTML) o nuevos protocolos comunicativos (http), si admitimos que los medios de transmisión y difusión del conocimiento han evolucionado con la aparición de la escritura electrónica, y si admitimos también que el volumen de información a disposición del hombre se ha multiplicado hasta no poder ni siquiera controlar su difusión desplazando de este modo los centros y núcleos del poder, tendremos que admitir también que el ámbito de actuación de la retórica y su propia naturaleza han sufrido serias transformaciones que obligan a una nueva revisión de la misma. Intentaré ahora precisar cuáles son estos cambios que definen la llegada del tercer entorno y cómo influyen en la retórica.

En primer lugar la escritura electrónica permite incorporar en un único espacio, texto o discurso lo que antes constituía necesariamente textos independientes cuyas posibles relaciones se conocían como formas de intertextualidad. Se rompe de este modo la linealidad del mensaje y se multiplican hasta casi el infinito las posibilidades de la lectura. Esto implica no ya continuar el debate sobre la apertura de la obra sino más bien iniciar otro sobre la negación del cierre.

Además, la escritura electrónica, a través de los procesos de digitalización y binarización, permite incorporar automáticamente, mediante un sistema de reconocimiento de grafías, imágenes y sonidos, letra manuscrita, letra impresa, imágenes estáticas y en movimiento, sonidos, voces, y sin esperar mucho tiempo, quizás hasta sensaciones. Esto supone un avance cualitativo y cuantitativo respecto a la escritura precedente que sólo de manera indirecta, a través de descripciones más o menos acertadas o precisas, podía incorporar estos últimos elementos. Lógicamente hay un enriquecimiento de los elementos del propio discurso al ampliarse enormemente los límites de la escritura, pero también se corre el riesgo de eliminar definitivamente y de manera muy peligrosa, la frontera que separa el ámbito público del privado al pasar a ser todo lo que nos rodea susceptible de convertirse en escritura.

Por otra parte, los lenguajes de programación informática, modifican radicalmente la naturaleza del mismo texto desde sus cimientos al ofrecer la posibilidad de codificar y encriptar cualquier texto de manera casi automática, algo que no era posible de realizar.

La escritura electrónica, cuyo modelo más difundido lo encontramos en Internet, ha cambiado también las formas de acceso al conocimiento e información. Aunque en principio se presente como cambio radical, el funcionamiento de Internet, basado en la combinación de la lectura secuencial y transversal, no hace más que reproducir de manera automática los mecanismos que activamos en la lectura personal. Lo mismo que el hipertexto permite hacer constantes cortes en la linealidad del texto para introducir, enriquecer o completar con otras informaciones transversales el contenido, así también, cuando leemos, aunque aparentemente respetemos la secuencia lineal, de manera inconsciente estamos completando con nuestra enciclopedia personal todos aquellos puntos de indeterminación, espacios vacíos o ambiguos que presenta todo texto. La diferencia entre una lectura y otra es que por

muy cuantiosa que sea la información contenida en una página web ésta siempre será limitada, mientras que la información que puede aportar un lector en su proceso de lectura es ilimitada al estar formada no sólo por los conocimientos adquiridos, sino también por aquellos que la experiencia u otras formas de conocimiento como puede ser la imaginación o la fantasía aportan al caudal de conocimientos humanos.

En definitiva, y ya para concluir, las nuevas tecnologías han creado ya un espacio nuevo con posibilidades aún por descubrir para la transmisión del conocimiento, y para los sistemas de comunicación y relaciones sociales y personales, lo que obliga, como ya he dicho, a una revisión de las disciplinas que se han ocupado y se ocupan de los mecanismos comunicativos. La era digital y electrónica ha transformado el discurso humano, sus componentes, su generación, su recepción y su transmisión y con ello alterará también, en muy poco tiempo, las formas de relacionarnos y, por tanto, los núcleos del poder. Pero hay cuestiones que por mucho que cambien las circunstancias, seguirán siendo motivo de reflexión.

La retórica nació, y así comenzaba mi intervención, preguntándose acerca de su finalidad. La retórica era la vía de transmisión de la verdad o su principal embaucadora. Pasan los siglos, cambian los discursos, se transforman los textos en hipertextos, se facilitan las comunicaciones, pero al final la pregunta sigue en el aire. Las nuevas tecnologías permiten sobre todo hacer una reescritura de la vida, de la propia y de la ajena. Podemos presentarnos ante el mundo con un nuevo cuerpo, hasta con una nueva identidad, podemos disfrazar nuestro entorno y rodearlo de los objetos más preciados e inalcanzables. Esa será nuestra verdad virtual, la que la técnica nos ha permitido crear. Pero será también nuestra gran mentira. Nos afanamos en construir el mejor de los mundos posibles pero luchamos poco por mejorar el único que conocemos. La tecnología ha puesto a nuestro alcance los sistemas más sofisticados de comunicación pero nunca hasta ahora el hombre había vivido con tanta angustia el sentimiento de soledad. Se han alcanzado unas cotas de libertad social pero cada paso que damos está férreamente controlado por sofisticados sistemas de control. Las posibilidades que ahora tiene el hombre de enmascarar y deformar la realidad son directamente proporcionales a las posibilidades de recrear con la máxima exactitud cualquier elemento del mundo. Hemos alcanzado unas cotas altas de libertad pero nunca hasta ahora nuestras vidas habían estado tan controladas.

La tradición popular se inventó hace miles de años a tres monos sabios que no querían oír, ver, ni hablar. ¿Cómo y dónde encontrará el hombre en un futuro muy próximo la forma de estar y ser en el mundo, el equilibrio que le permita asumir las ventajas de los avances tecnológicos y encontrar a su vez el camino que le lleve a la verdad, aunque sea sólo la suya? Después de tanto ruido, ¿será el silencio su descanso definitivo? ¿El que marque la línea del horizonte? ¿El que dé un sentido nuevo a su existencia?

Bibliografía citada:

- ECHEVARRÍA, Javier (2002), “Las telecomunicaciones, un nuevo espacio para la escritura y publicación electrónica”, *Lamusa*, 1, 2002, pp. 15-22.
(www.uclm.es/lamusa)
- LAUSBERG, Heinrich (1966), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- SPANG, Kurt (1979), *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA.
- UMBRAL, Francisco (2002), “Hacerse la foto”, *El Mundo*, 29, noviembre de 2002.

LOS BOLETINES DE NOTICIAS DE RADIO EN ESPAÑA: RELACIONES COMUNICATIVAS ENTRE EMISOR Y RECEPTOR

Manuel de la Fuente Soler
Universidad de Valencia

La radio en España ha experimentado en los últimos veinte años una evolución en registros y discursos que ha ido, en todo momento, acorde con la evolución del periodismo en nuestro país. La transición a la democracia en la sociedad española fue pareja a una transición en la radio, medio que estableció unas nuevas relaciones entre producción y recepción. La apertura de licencias para instalar emisoras, la creación de las redacciones de informativos y el auge de las radios comerciales, son únicamente unos cuantos hitos que explicarían el desarrollo de unas formas de expresión mucho más elaboradas para conseguir una comunicación con el oyente muy distinta a como había sido hasta entonces.

El periodista Iñaki Gabilondo (Carmelo Martín, 1999: 130) nos ofrece un reflejo de esta situación al narrar su trayectoria personal: “Antes del franquismo, desde los tiempos de la República y de Primo de Rivera, la radio era eminentemente cultural. A casi todos los intelectuales y grandes pensadores se los había metido en el bolsillo. Después es cuando se produce el gran vacío, y los universitarios, los escritores, los militantes de izquierda... consideran que es un medio para las amas de casa. Por eso, cuando yo decido estudiar periodismo para dedicarme a la radio me miran como un bicho raro. La radio es como un circo, un sitio muy divertido, donde se hacen novelas, espacios dramáticos, y que está bien, con sus concursos y partidos de fútbol... Y ¡qué va!, no se entiende qué puede tener eso que ver con un periodista”. Las parrillas radiofónicas experimentarán, pues, desde la transición, una vertiente decididamente dedicada a la información, modelo que eclosionará la noche del golpe de estado de Tejero.

Esto no implica que se hayan dejado de lado los espacios culturales. De hecho, en las principales parrillas de programación de la radio actual, hay programas de cine, de toros, de deporte, de teatro, de música. No obstante, esta variedad de contenidos no puede ocultar que la radio está dominada hoy por la información. Se podría decir que la información se ha convertido en el producto que vehicula y cohesiona el relato radiofónico. A este respecto, el desarrollo de la información como producto mediático ha conformado una mayor profesionalización de tal producto y su tratamiento. El producto informativo sigue unas pautas. Podemos

definir la información en cuanto a los parámetros que se siguen para elegir las noticias en las redacciones periodísticas. Son los siguientes.

- Experiencia e intuición profesional. Es el principal. Cebrián Herreros (1994: 173) apunta que existe “una fuerte corriente defensora de que el periodista se hace en las redacciones”. Efectivamente, la rutina es la que hace que el periodista elija unas noticias. Aunque se trata de un factor intangible es así como ocurre, también por contacto con otros medios. El periodista de radio lee periódicos y ve la televisión, de tal manera que va aprendiendo cómo lo hacen los demás, qué noticias de las que ha recibido en su redacción son la que han elegido otros medios.

- Actualidad y novedad. Es uno de los criterios fundamentales, especialmente en la radio que prima la inmediatez sobre un contenido más elaborado de las noticias. De la elaboración más compleja ya se encarga la prensa escrita.

- Proximidad y repercusión en el entorno inmediato. Los hechos más cercanos tienen más relevancia. Un atentado de ETA tiene un tratamiento mayor que un atentado del IRA (a no ser que este último tenga víctimas españolas, lo que aumentará su repercusión).

- Importancia de la persona o institución. Las voces más autorizadas son las del entorno político, sindical o cultural. Predominan las informaciones con declaraciones políticas. En estos casos, son prioritarias las del gobierno, y las de la oposición van en segundo lugar, aunque esto no implique que pierdan fuerza, ya que se le puede dar un tratamiento más destacado (más tiempo, por ejemplo) en caso de que así interese al medio de comunicación.

- Continuidad. Son las noticias culebrones, las que se pueden estirar en días, semanas y meses sucesivos porque van a comportar novedades. El hecho más reciente que tenemos es el del Prestige, un auténtico “culebrón” informativo del que se iban descubriendo y aportando novedades constantemente. Se trata en este caso de un relato con continuidad temporal.

- La primicia. Son informaciones que desvela el medio de comunicación. Muy frecuentes en el periodismo deportivo, que les da una gran importancia: fichajes, ceses, etc. Son fruto de lo que se ha llamado “periodismo de investigación”.

- Lo extraordinario. Es algo que explica muy bien con un ejemplo Cebrián Herreros (1994: 176): “El periodismo se centra más en los hechos extraordinarios que en los cotidianos. Si una empresa, institución o grupo social trabaja con normalidad generalmente no es objeto de información. Si, por el contrario, un día se produce una crisis, una amenaza de huelga, inmediatamente se convertirá en hecho noticiable”.

- Política del medio. Cada medio de comunicación determina su política informativa. No existe ningún medio de información que no responda a unos intereses, bien sean políticos o económicos. En virtud de esta circunstancia, cada medio

determina qué noticia obedece a sus intereses, y se debe potenciar, y cuál no, en cuyo caso hay que hacer una labor de relativizar la noticia o, sencillamente, ignorarla.

Aparte de estos criterios, existen, de una manera mucho más definida, unos criterios de exclusión de noticias.

- Por una cuestión de moral o mantenimiento de la intimidad. Así, los suicidios no son noticia. Con dos excepciones: que sea un suicidio masivo o muerte acordada (como las de las sectas milenaristas) y cuando se suicida un personaje célebre. En este último caso, de todos modos, el detalle de que la muerte se ha producido por suicidio se deja de lado. De igual manera, hay ciertas enfermedades que no se citan tras la muerte, si el difunto no lo ha autorizado en vida.

- Por competencia. Cada hecho informativo entra siempre en competencia con el resto. Si un hecho es relevante, pero no tiene espacio porque los hay más importantes, se reduce su tratamiento o se elimina del relato informativo.

- Por el ámbito de cobertura. Una emisora nacional deja las noticias locales a las emisoras de su ámbito y viceversa.

- Las opiniones de grupos poco representativos. Se suelen excluir o minimizar las opiniones políticas de grupos sin representatividad institucional o de colectivos que tengan un apoyo social poco relevante.

- Las opiniones reiteradas. Una opinión puede mover un cierto interés en un contexto. Cuando un hecho se repite, deja de tener sentido la reacción, porque sería insistir en un asunto que ya se ha tratado.

- Los hechos descartados fuera de tiempo. Cuando un hecho se ha descartado como noticia, no se puede guardar en la nevera para otro día. De todos modos, esta práctica se realiza con noticias intemporales, especialmente en los informativos de fin de semana y de días festivos, en que las agendas se acortan y es más difícil llenar un programa informativo con noticias de actualidad. Siempre son hechos que no tienen una urgencia informativa, que no pierden interés por emitirse uno o dos días más tarde.

Existen varios formatos para ofrecer noticias en radio, es decir, para trabajar con la información. Nos centramos en el boletín horario, un programa que se ofrece cada hora como un resumen de unos cinco minutos de duración de las últimas noticias más importantes. En los boletines de las distintas emisoras, encontramos un patrón de funcionamiento que define la particularidad del boletín en oposición a otros formatos de programas.

- El boletín cohesionaba el discurso radiofónico en torno a unos pocos minutos cada hora en un producto que ofrece las noticias de última hora, o los últimos detalles sobre un hecho notificado en anteriores espacios.

- Actúa como garantía de la credibilidad del medio. El medio se juega su credibilidad en cada boletín. Los boletines sirven para dar las noticias cuanto antes. Si un medio da una noticia en un boletín antes que el resto de emisoras, la emisora sale reforzada por la eficacia de sus fuentes y por haber ofrecido en primer lugar la información. El sentido de la radio es ser el primer medio en ofrecer una noticia. El medio que gana es el que adquiere un mayor estatus de credibilidad.

- Fija las horas en punto del medio con la puntualidad de la emisora. Una de las principales cualidades de la parrilla radiofónica es la puntualidad de sus programas. Las señales horarias actúan como signos de puntuación y de introducción del boletín horario. La puntualidad de inicio de los boletines, y de todos los programas en general, es signo de profesionalidad en el medio radiofónico, en contraposición con el televisivo, en que sólo son puntuales los informativos, y en algunos casos, como en el informativo de la tarde de Tele 5, cuyo arranque varía en algunos minutos cada día.

- Otro aspecto está en la hora de emisión de los boletines. Suele ser en las horas en punto, aunque algunas emisoras busquen otros tramos horarios para competir, como la emisora musical M 80 que emite sus boletines a las medias.

En lo que respecta a los recursos expresivos, el esquema también es constante: los indicativos que fijan bien la emisora y el hecho de que nos encontramos ante un informativo. El locutor recuerda, nada más empezar, la hora, para recordar que estamos en directo y que se va a ofrecer información renovada, enriquecida con nuevos datos y declaraciones. La sintonía suele ser fija y específica del boletín y sólo se dan noticias de dos modos: o la da el locutor en estudio, con o sin corte de voz, o bien da paso a un corresponsal, en una crónica que puede ser en directo o grabada, simulando un falso directo.

Uno de los problemas que plantea el relato de continuidad del boletín informativo es la renovación de datos en una noticia cuando pocos datos hay que aportar, bien porque se han producido pocas novedades entre boletín y boletín, bien porque ya se han dado todos los datos. Si la noticia es importante, se repite en los boletines cambiando el orden de la noticia en el conjunto del relato del boletín informativo o realizando una nueva redacción de la misma noticia.

Los boletines son breves y requieren de una agilidad en su ritmo. Es por esto que el único efecto sonoro lo constituye una ráfaga como recurso sonoro de entrada y otra de salida, con la sintonía del boleto. Aparte de este efecto, no hay ningún otro, tan sólo la voz del locutor y el corte de voz.

Otra característica que marca al boletín es la carencia de firma. Suele ser el único espacio informativo en que el locutor principal no se da a conocer en antena. Es un rasgo más de venta de objetividad, en contraposición con el resto de programas informativos. Objetividad y credibilidad son los rasgos que ofrece la emisora en cuanto a contrato comunicativo con el oyente en el boletín de noticias. Se establece, de este modo, y con la austeridad expresi-

va, un distanciamiento con el receptor para que éste sienta la información más distante y no evalúe un perfil ideológico del emisor.

A este respecto, la duración del boletín informativo supone un formato que impide que el programa evalúe análisis ni comentarios a las noticias que ofrece. Mientras el resto de programas informativos suelen contar con más tiempo para la realización de debates e incluso análisis propios de los locutores que analizan las mismas noticias que ofrecen, el boletín simplemente se limita a enumerar informaciones.

Como tampoco resulta casual, en la radio informativa, el hecho de que el boletín sea un relato continuo que se acaba por entender no sólo como producto aislado, sino puesto en relación con el resto de programas informativos e incluso con otros boletines. Son comunes expresiones como llamadas de atención sobre la noticia que se va a ofrecer, o recordatorios sobre una noticia ofrecida ya en otro boletín. Porque este programa se presenta como una pieza de engranaje en todo el continuo de programas informativos, o, tal y como lo suelen definir los profesionales del sector, el boletín sería el programa básico de los servicios informativos, que constituyen a su vez, la columna vertebral de un medio de comunicación.

El boletín informativo constituye, en definitiva, la oferta radiofónica en la que de una manera más acusada y radicalizada se ofrece por parte del emisor, la distinción entre información y entretenimiento. Las estrategias discursivas empleadas permiten distinguirlo y caracterizarlo como programa informativo que busca una vista de la información con distanciamiento y claridad.

Bibliografía

- Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Cebrián Herreros, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Martín, Carmelo, *Iñaki Gabilondo. Ciudadano en Gran Vía*, El País Aguilar, Madrid, 1999.
- Prado, Emilio, *Estructura de la información radiofónica*, Barcelona, Mitre, 1985.
- Reig, Ramón, *Medios de comunicación y poder en España. Prensa, radio, televisión y mundo editorial*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Tubau, Iván, *Periodismo oral. Hablar y escribir para radio y televisión*, Barcelona, Paidós, 1993.

RETÓRICA DEL ANACRONISMO EN LAS TRES EDADES DE BUSTER KEATON

José Luis García Barrientos
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

De las tres figuras del receptor destacadas en el título del Seminario —“el oyente, el lector y el espectador”— trataré aquí de la última, o sea del espectador, y del espectador de cine; el último también, me parece, en el *ranking* del interés prestado a cada uno en el mundo académico; que es, si no me equivoco: “el lector, el oyente y el espectador”. Tengo la impresión de que extramuros, en el que podemos llamar, claro está que figuradamente, el “mundo real”, el canon académico se invierte, con el intercambio, acaso desgraciado y de consecuencias todavía imprevisibles, entre los titulares de la primera y de la última posición, con lo que la lista de receptores efectivos —o sea, de consumidores— de discursos será seguramente: “el espectador, el oyente y el lector”. Más allá del ejercicio de “arte combinatoria”, retórico si se quiere, pero muy fecundo, en mi opinión, para el pensar teórico, el chocante contraste que pone de manifiesto da alas a una reflexión tan vertiginosa como necesaria, y a la que no cabe aquí y ahora más que invitar o incitar a los oyentes. Por mi parte, he planteado alguna vez la pregunta —imposible o absurda, pero no estéril— de sobre qué trataría su *Poética*, es decir, su arte de la ficción, si Aristóteles la tuviera que pensar y escribir hoy. ¿Sería una teoría de la literatura (ya que no del drama, tan arrinconado, *hélas*) o más bien una teoría del cine? Me importa puntualizar que se equivocará quien entienda esta digresión preliminar como *captatio benevolentiae* o intento de llevar el agua a mi molino. La reflexión que propongo no prejuzga ni que haya que cambiar los cánones divergentes, ni cuál o cuáles de ellos, ni en qué sentido. Es más, por muy necesitado que esté el mundo académico —y lo está— de una buena sacudida hacia la realidad, considero más urgente aún el enérgico golpe de timón que está pidiendo a gritos el mundo real hacia la lectura, es decir la cultura, o sea las humanidades. En cualquier caso, para tranquilidad de todos, diré que la película de la que voy a hablar es de 1923, y muda, lo que garantiza terminantemente el carácter académico de mi exposición.

1. En un trabajo anterior (García Barrientos, 1996), tras la constatación histórica de que las artes en general y las de la ficción en particular aparecen plagadas de anacronismos y de plantear la hipótesis de considerarlos como procedimiento artístico, intenté sentar las bases de una teoría del anacronismo estético o, más estrictamente, “poético”, en la acepción aristotélica del término, esbozando una “morfología” del mismo, de la que basta recordar ahora la distinción entre anacronismos: a) *explícitos e implícitos*, según la forma, patente o laten-

te, de manifestarse; b) *objetivos* o materiales y *subjetivos* o mentales, según la naturaleza de los hechos o de las ideas, sentimientos, etc., temporalmente incongruentes; y, sobre todo, c) *complejos* y *simples*, según se trate de una confusión de perspectivas o distancias temporales (retrospectiva o histórica, cero o contemporánea y prospectiva o futuraria) o bien de una confusión de épocas o fechas dentro de una misma perspectiva. Aunque es clara la afinidad entre, de una parte, anacronismos explícitos y objetivos (*Caravaggio* de Derek Jarman), y de otra, subjetivos e implícitos (*Robin y Mariam* de Richard Lester), todas las combinaciones entre los distintos tipos parecen posibles. Dejaba, en fin, constancia en aquel ensayo propeúutico de la importancia decisiva de pasar del estudio de las formas posibles del anacronismo al de sus funciones, del “cómo” al “para qué”; de una morfología, por tanto, a una pragmática o retórica del anacronismo poético, que impone la consideración de obras particulares en las que observar el funcionamiento de este fenómeno entendido como recurso.

2. *Las tres edades*¹ es la primera de las doce películas fundamentales² que, en seis años, realizó Buster Keaton con la Metro Picture Corporation y que constituyen, en conjunto, una aportación de primer orden a la historia del arte cinematográfico, y del arte sin más, y en mi opinión también a la historia de la inteligencia humana, a la vez que un testimonio irrefutable de la genialidad de quien fue su *autor* en el más pleno sentido del término, como hacedor o responsable casi absoluto de ellas. Conviene recordar o, si fuera preciso, proclamar que

¹ He aquí la ficha de la película, que tomo de Fernández Cuenca (1967: 65) y de los títulos de crédito de la copia que utilizo (DVD, Sogemedia), dejando constancia de las llamativas discrepancias que he constatado en otras fuentes. Así, por ejemplo, el reparto que ofrece el libro de Keaton y Samuels (1960: 260) es tan erróneo que sólo un actor de los que lo integran, Joe Roberts, es efectivamente, además de Buster, intérprete de la película; en el libro de Oms (1969: 94) se ignora a Eddie Cline como codirector; la “Filmografía” (1966) publicada por *Nuestro cine*, aunque menos completa, coincide con la que sigue:

P.: Buster Keaton Productions Inc. para Metro Picture Corp.-Pr.: Joseph M. Schenck.
A., G. y R.: Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell y Clyde Bruckman (y Buster Keaton).- D.: Buster Keaton y Edward Cline.-F.: William McGann y Elgin Lessley.-Dec.: Fred Gabourie.

Int.: Buster Keaton (El Muchacho), Margaret Leahy (La Muchacha), Wallace Beery (El Rival), Joe Roberts (El Padre de la muchacha), Lillian Lawrence (La Madre de la muchacha), Horace Morgan (El Emperador), Oliver Hardy (El Amigo del rival), Blanche Payson (La Mujer de las cavernas), Lionel Belmore.
6 rollos. 1602 metros.

² *The Three Ages / Las tres edades* (1923), *Our Hospitality / La ley de la hospitalidad* (1923), *Sherlock Junior / El moderno Sherlock Holmes* (1924), *The Navigator / El navegante* (1924), *Seven Chances / Las siete ocasiones* (1925), *Go West / El rey de los cowboys* (1925), *Batling Butler / El boxeador* (1926), *The General / El maquinista de la General* (1926), *College / El colegial* (1927), *Steamboat Bill Jr. / El héroe del río* (1927) y *The Cameraman / El cameraman* (1928).

Keaton es, al mismo nivel que un fabuloso actor y un excepcional creador de cine cómico, un extraordinario realizador cinematográfico cuya categoría sería comparable, sólo en cuanto tal, a la de cualquiera de los grandes maestros del cine

en palabras de Santos Fontenla (1966: 49)³, que lo considera también «el más grande de los cómicos cinematográficos» (48-49), sólo comparable a Laudon y Chaplin –con el que es ya un tópico la comparación (cf. Fernández-Santos, 1970)–, y «el más intelectual de todos». Esta cualidad “intelectual”, que me interesa particularmente resaltar, nada tiene que ver con la pedantería y sí mucho con el carácter siempre racional de su comicidad, donde no cabe lo grotesco, lo extravagante, en definitiva lo feo, y se mantiene siempre una rara dignidad; también con la ausencia de emociones, no digamos del ternurismo en el que incurren a veces «los otros dos grandes poetas del cine mudo», y la evidencia, al contrario, de una frialdad distanciadora que tiene su emblema en la legendaria impasibilidad de su cara de palo, aderezada anecdóticamente con el contrato que le obligaba a no sonreír nunca en público (cf. Keaton, 1926: 18 y 1970: 46-47), y que se traduce en la extrañeza del personaje que encarna, siempre un extraño y con una capacidad inagotable de asombro frente a la estupidez del mundo; frialdad y distancia que harían seguramente las delicias del Ortega y Gasset de *La deshumanización del arte* (1925), pero que no dan como resultado ni un arte ni unas películas ni un personaje genuinamente des-humanizados, ni en el sentido orteguiano ni en el común y general, como tendremos ocasión de comprobar en el caso de nuestra película. En estrecha vinculación con este carácter intelectual, Keaton es un verdadero adelantado en dos aspectos estéticos que resultaron capitales para el arte del siglo XX: la «“distanciación” antes de que la palabra se empleara en el sentido que hoy tiene» y el «“surrealismo” antes de que el primer manifiesto apareciera» (Santos Fontenla, 1966: 49). No resulta casual por ejemplo que, entre nosotros, Lorca, Alberti, Buñuel y Dalí coincidieran en una marcada predilección por él⁴. Es preciso decir algo que parece una obviedad, pero que desgraciadamente no lo es: el carácter intelectual de su arte se basa, sobre todo, en la poderosa inteligencia de «Keaton, hombre excepcionalmente inteligente y lúcido» (Sadoul, 1970: 26). Un último

³ Miguel Marías (1982: 20) caracteriza así su arte como director: «Detectamos la presencia de una mente rectora igualmente ingeniosa, inventiva, llena de fantasía, que va directamente al grano y que no se deja distraer por lo accesorio. De ahí la precisión inigualable –ni Hawks ni Boetticher han llegado tan lejos en la exactitud de la apariencia espontánea y casual– de cada encuadre, la desnuda elocuencia de la composición del plano, la ausencia de retórica, de explicaciones, de subrayados. De esta sencillez brota, creo yo, la muy particular y original –pues no se parece a ninguna otra, de ningún tiempo– belleza plástica de sus películas, inseparable de la economía temporal y espacial en que se basa su estilo narrativo [...] Keaton rodaba con óptica de documentalista las más improbables peripecias de ficción, consciente de que cuanto más neutral en apariencia fuese la filmación, cuanto menos “añadiese” a lo mostrado o contado, mayor sería la fuerza que cobraría la presencia en movimiento del actor, la actitud del personaje.»

⁴ «Lo situaban muy por encima de Charles Chaplin, a quien consideraban un “putrefacto” por su excesivo sentimentalismo. El propio Buñuel ha recordado alguna vez cómo estos cuatro amigos y compañeros de la Residencia iban al cine con frecuencia para reírse con Buster Keaton, pues les gustaba mucho el humor y la poesía que encontraban en sus películas, el mejor antidoto, según él, “contra toda infección sentimental”. “Buster Keaton, ¡he aquí la poesía pura Paul Valéry!», llegará a decir Dalí en 1927. Y Lorca publicará al año siguiente un diálogo dramático titulado “El paseo de Buster Keaton”, escrito en 1925. Alberti, por su parte, le consagrará dos de los poemas más significativos de su citado libro [*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929)]: “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca” y “Noticiero de un colegial melancólico» (García Jambina, 2002: 42)

matiz conviene resaltar. Me refiero a ese «algo de matemáticamente preciso» que rige, según Keaton (1970: 47), el ritmo de los efectos cómicos, ritmo que «es una ciencia» que debe dominar al director y de acuerdo con la cual «un film cómico se construye y ensambla, por así decir, con la misma precisión que el mecanismo de un reloj». Francisco Ayala (1929: 51) ha predicado esta misma idea de nuestro cineasta:

Ingeniero, dueño de la técnica, sus obras están concebidas como perfectos mecanismos, donde todas las piezas ajustan a modo, sin que falle un resorte, sin que una rueda quede –límpida e inútil– girando en el aire.

3. Casi todos los comentaristas de *Las tres edades* dan por descontadas sus intenciones paródicas respecto a *Intolerancia* de Griffith (1916), que muchos consideran «quizás la película de mayor influencia en la historia del cine» (Ramírez, 1972: 186) y que a los siete años de su producción seguía sin duda estando muy presente, como obra fundamental, en cuantos se dedicaran al cine o se interesaran por él. Que este gran monumento filmico lleve por subtítulo «La historia del amor a través de las edades» podría inducir a pensar que la parodia se aplica al plano temático, ya que el de nuestra película, aunque en clave irónica, encaja a la perfección en esa misma fórmula. Parece, en cambio, fuera de duda que es la estructura –y en particular la estructura temporal– de *Intolerancia* la que se traslada o se cita, como parodia más o menos intencionada, en la película de Buster Keaton. Recordemos que se trata del montaje en paralelo de cuatro grandes episodios con entidad propia, situados en distintas edades, unidos (y separados o interrumpidos) por el *leit motiv* de la mujer –Lillian Gish– que mece la cuna: 1º) *La historia moderna* (alrededor de 1914 d. C.), un melodrama social; 2º) *La historia judía* (27 d. C.), subtitulada «La vida de Jesús de Nazareth»; 3º) *La historia francesa* (1572 d. C.), «La guerra entre católicos y hugonotes en Francia, en el siglo XVI»; y 4º) *La historia babilónica* (539 a. C.), «En el reino de Nabucodonosor: una epopeya del mundo antiguo». Las cuatro historias, que tienen, excepto la contemporánea, un final trágico, se van intercalando a un ritmo acelerado, que culmina con tomas cada vez más cortas de cada una. La película se cierra con un epílogo algo cursi y más bien postizo, titulado *El futuro*, con ángeles portadores de un mensaje de paz y fraternidad, campos de flores tras las rejas abiertas de las prisiones y campos de batalla convertidos en idílicos prados.

Dos años anterior a la de Keaton es la película de Fritz Lang *Die muede Tod* [*La muerte cansada* / *Las tres luces*], cuya estructura temporal presenta también similitudes con aquélla. La muerte, encarnada en un viejo desilusionado⁵, permite que dos amantes a los que

⁵ La primera y extraña imagen, anterior al título, de *Las tres edades* es la de un anciano entre venerable e inquietante, que debe de representar al Tiempo, sosteniendo una guadaña como atributo más visible, que no se puede no asociar con la Muerte.

acaba de separar puedan vivir de nuevo juntos en tres épocas diferentes: la China medieval, la Venecia de los Dux y la Bagdad de Harun al-Rashid. Jean Leirens se ocupa de ella en su libro *Tiempo y cine* (1957: 73-74)⁶. Es curioso que no hable en él de *Las tres edades* de Buster Keaton y que cite a éste sólo como personaje (que se interpreta a sí mismo) de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder. Extraña también que no tome nunca en consideración el fenómeno del anacronismo. De todos modos, no es una cuestión de influencias o fuentes, ni tampoco, más ampliamente, de “intertextualidad”, en relación con las dos películas señaladas o con otras posibles, la que pretendo plantear ahora. Mi intención es resaltar la estructura temporal de la que nos ocupa en contraste con las de estas dos películas “serias”.

4. El primer largometraje de Keaton presenta ya las señas de identidad de la serie toda de sus grandes películas, quizás con cierto carácter primitivo, pero que no redundante en torpeza o torpeza, sino en una especie de pureza de líneas que acentúa, si cabe, el carácter *geométrico* de su composición. Ello salta a la vista en la precisión matemática de su estructura. El “Prefacio” enuncia la tesis que plantea la película: «Love is the unchanging axis on which the world revolves». Todo lo que sigue es la “demostración” de esa tesis. Se combinan tres localizaciones en el tiempo muy distantes entre sí: (a) la edad de piedra, (b) la Roma imperial, y (c) la edad moderna (contemporánea a la producción del filme, es decir, los primeros años veinte del siglo pasado), con cuatro situaciones o secuencias “paralelas”, o sea que se repiten en cada una de las distintas edades de forma más o menos similar (y ese “más o menos” de la semejanza es sin duda una de las claves para una “lectura” a fondo de la película): (1) encuentro con la chica de Buster, tierno y sensible, “adorador de la belleza”, y su rival, “el aventurero”, siempre más fuerte y poderoso, al que prefieren los padres de ella por la fuerza bruta de sus músculos (a), de su posición social (b) o de su dinero (c); (2) cortejo a la desesperada del soñador Buster, que incluye el intento, desastroso para él, de provocar los celos de la chica; (3) desafío y competición entre los rivales, que gana Buster con inteligencia, pero de la que termina saliendo malparado; y (4) lucha abierta por la chica, en la que el rival es desenmascarado y vence definitivamente Buster, con el matrimonio como final feliz. Nótese, de paso, la rigurosa observancia de la estructuración argumental más clásica, con *protasis* (1), *epitasis* (2 y 3) y *catástrofe* (4). Lo mismo que en *Intolerancia*, termina la película con un epílogo (E), pero que en este caso sí resulta congruente en grado sumo con el conjunto y lo cierra con una última vuelta de tuerca o golpe de ingenio, proporcionando en la última imagen la última sorpresa y a la vez un ejemplo cimero de la sutil ironía que rezuma la obra toda. La composición de la película resulta de la rigurosa alternancia, a través de un montaje en paralelo, de cada una de las cuatro secuencias argumentales y el epílogo con

⁶ «La película» –dice– «nos interesa por partida doble: a una incursión en el dominio de la eternidad se agrega que nos lleva a remontar el curso del tiempo» (73); encuentra que «ha envejecido considerablemente. Sólo el comienzo y las escenas en los dominios de la muerte, permanecen inalterables gracias a la insólita belleza de las imágenes»; en cambio los episodios “históricos”, en su opinión, «son débiles, por haber sido reconstruidos superficialmente. Y es precisamente aquí donde hubiera debido intervenir la dimensión del tiempo, creando matices entre las distintas “vidas”, pues la noción de la duración varía de época a época en la conciencia de los individuos» (74).

cada una de las tres edades, lo que pone de manifiesto la estricta geometría de su estructura, que cabe cifrar en esta fórmula:

1a - 1b - 1c - 2a - 2b - 2c - 3a - 3b - 3c - 4a - 4b - 4c - Ea - Eb - Ec

Tal vez la impresión dominante al ver la película sea la de asistir a una muy rápida sucesión de gags cómicos más o menos disparatados (con la decisiva contribución de los anacronismos, por cierto, a la comicidad y a la sensación de disparate). Puede que no sea ajena a ello esa linealidad de la estructura que la fórmula anterior pone de manifiesto. Pero se engañará quien no sepa advertir, detrás de esa apariencia de mera sucesión deslavazada de “golpes”, la gran cohesión estructural de la película, verdadera marca de la casa Keaton, a todas luces excepcional en el marco del género y de la época. Digo lo mismo de quien no llegue a percibir, más allá de la superficie alocada o “surrealista” de las peripecias, el implacable y en verdad sorprendente sentido crítico de la cinta⁷, más contundente aún por manifestarse, no vociferante ni malhumorado, sino a través del escalpelo de la ironía, de la afilada sonrisa inteligente, que abre las puertas a la lucidez que debería engendrar e iluminar siempre (y lo hace tan poco) cualquier crítica digna de ese nombre. En la diana de la de esta película se encuentra sobre todo, a mi modo de ver, la sociedad contemporánea, sus valores y sus costumbres. Por tanto, es en la tercera edad (c), tanto en las secuencias que la representan directamente como en los elementos que se proyectan sobre las otras dos, donde se concentra el fuego graneado de la crítica.

5. Mecanismo fundamental de la comicidad de la película es, sin lugar a dudas, el anacronismo. Hasta tal punto es omnipresente que no resulta fácil aislar cada uno para un recuento pormenorizado y exhaustivo, que no estimo imprescindible para mi propósito. Me limitaré por eso a recordar y comentar algunos de los más significativos. Se producen, claro está, en cada una de las dos edades del pasado. Por su parte, la época actual es objeto de un juego temporal de doble proyección: de ella misma sobre los episodios del pasado, a través precisamente de los anacronismos, y a la inversa, de los *mismos* episodios del pasado, a los que asistimos siempre antes que al correspondiente actual, proyectados sobre ella como una

⁷ Pasando por alto ciertos tics ideológicos de época, que tal vez susciten hoy un involuntario efecto cómico, no carece de interés la lectura que “a lo serio” (quizás demasiado) hace Marcel Oms (1969) de la película: «Por un movimiento de dialéctica interna, *The three Ages* da cuenta a la vez de la evolución social y de la permanencia de los sentimientos, ya que si la apariencia exterior sufre algunas modificaciones de un episodio a otro, los dos enamorados permanecen en un estado de inferioridad “política”, “no tienen parte en el Estado” (Engels) y no son activados sino por el amor. Emanan del film un violento y confiado optimismo en la firmeza de los sentimientos. ¿Acaso hay más loco amor loco que aquél que no erosiona ni el paso sucesivo de los siglos? A subrayar también el sentido dado a las potencias vencidas por el amor: la fuerza bruta y vociferante en el estadio primitivo, la competición sin tregua en los juegos circenses en el primer estadio de la civilización y la omnipotencia del dios dólar en la fase última –por actual– de la evolución. Bestialidad, ferocidad, dinero. A las tres edades corresponden los tres enemigos que el hombre verdadero debe vencer para alcanzar la desalienación. La bestialidad cederá ante la gracia, la ferocidad ante la inteligencia, el dinero ante la generosidad. [...] No es, ciertamente casual que todos los demás largometrajes de Keaton contengan variaciones sobre estas afirmaciones de la primacía absoluta de la belleza, la inteligencia y el corazón. Más allá de las *Tres edades* de una humanidad que apenas está saliendo de la prehistoria, apunta el alba del hombre verdadero» (40-41).

especie de sombra temporal. Es de la relación entre la versión actual de un hecho o comportamiento y la sombra que proyectan sus inmediatos antecedentes en el pasado de donde brota generalmente la chispa de la crítica irónica. Un ejemplo: los pretendientes acuden a la familia de la chica a pedir permiso para cortejarla; el padre cavernícola y el *pater* romano sopesan los méritos de cada uno y toman la decisión; en el episodio actual, por contra, es la madre –véase su vestuario– la que decide, y la que manda.

a) En los episodios situados en la edad de piedra abundan, mucho más que en los de Roma, los anacronismos implícitos y subjetivos o mentales, más sutiles y por tanto difíciles de identificar, aunque no por eso menos efectivos. Caso particularmente dudoso es el conjunto del episodio (2): ¿cabe pensar que se diera entre los cavernícolas algo parecido al complejo entramado psicológico de los celos? Tan difuminado o más que éste me parece el hecho de que los personajes hablen con total desenvoltura y los títulos reproduzcan literalmente sus palabras, por ejemplo en el desafío «resolveremos esto al amanecer» del rival (3): véase, como contraste, el tratamiento del lenguaje en la película *En busca del fuego* de Jean Jacques Annaud. Por cierto, dejo de lado los anacronismos estrictamente lingüísticos que se producen en los títulos, no sin señalar un ejemplo (subrayados míos): «Mientras tanto, el joven hombre prehistórico vuelve a la *ciudad* después de un recorrido *turístico*» (4). También podría pasar desapercibido el ramo de flores que Buster recoge y ofrece a la chica (1), buen ejemplo de anacronismo subjetivo, pues no hay incongruencia alguna en el plano material, sí en el significado (mental) del gesto. Esto mismo ocurre con otros más claros por explícitos: Buster jugando al golf, sin que falte un detalle, pero en versión piedras y mazas (2); el golpe de beisbol, más ocasional, en la misma versión (4); el ritual, completísimo, de duelo “romántico” –padrinos, capas (de pieles), elección de armas, posición de espalda contra espalda– a bastonazos (3); las catapultas a base de grandes piedras y árboles flexibles o el baño del héroe en la bañera-oquedad practicada en una piedra plana (4). En la secuencia de la consulta a la vidente (1) toda la ambientación es trasunto de los consultorios de adivinos actuales, pero, además de mentales, podemos ya notar anacronismos materiales: la piedra con su cara dibujada que presenta Buster como «mi tarjeta» o la especie de güija de piedra sobre la que se mueve –más sensatamente que en el uso genuino– una tortuga. Plenamente objetivo es también el anacronismo que se produce cuando nuestro héroe dicta sus últimas voluntades, que van siendo escritas en piedra –antes de la escritura– por una linda amanuense troglodita. Anacronismo clamoroso, objetivo y subjetivo, es el dinosaurio que utiliza Buster como vehículo y que hoy nos recuerda inevitablemente la serie televisiva de “Los Picapiedra”; pero también es anacrónico el vehículo del rival, un mamut “doméstico”, en realidad un elefante travestido con dos colmillos en espiral, lo que hace que lo veamos, si no como un anacronismo, sí al menos como una incongruencia, “material”.

b) En la época romana predominan los anacronismos explícitos y objetivos, de una comicidad más contundente y quizás menos sutil, de carcajada más que de sonrisa, pero que casi nunca suponen la irrupción sin más de un elemento de otro tiempo, como sí es el caso de la litera con taxímetro (4) o de la visión que tiene Buster de los animales de su desastrosa cuadriga, ateridos, arropados con un cobertor donde se lee «spark plug» (3), sino más bien de una especie de “doble” de aquél, imposible en el contexto en que aparece, pero no totalmente incongruente con él. Así el reloj de pulsera de Buster, que es un reloj de sol; su

carro, con la matrícula en números romanos y rueda de repuesto detrás, o la señal de tráfico de piedra con la inscripción «Non Postum Exit» —ya, en sí, un anacronismo lingüístico— que se transmuta en «No Parking» (1). Más cerca del tipo subjetivo o mental, anacrónicos más por el uso, por el “gesto”, que por el elemento en sí, son el divertido juego con el casco, propiamente romano, que Buster se quita abriéndolo con una llave y luego engancha a la rueda de su carro, haciendo forzosa la evocación de un motorista (1), las almohadillas que se alquilan en el circo a los espectadores de la carrera, quizás la cinta que sirve de meta (3) y todo el episodio de la consulta al adivino, de aspecto más medieval, con su sombrero de capirote, que romano (1), o el de la predicción, e inmediata corrección, del tiempo por parte del mismo en esa pizarra con la inscripción «weather fore-cast» (3): ¿o bastaría esto para considerarlo material? Totalmente subjetivo es el de llamar a una litera como se llama a un taxi (1), y totalmente objetivo, quizás hasta involuntario, el pantalón corto de color oscuro que se le ve a Buster debajo de la túnica en la pelea final (4). En esa zona intermedia, más sutil, entre el anacronismo y el paralelismo, se encuentran dos de los episodios más hilarantes: el de la manicura al león, con toda la parafernalia propia de su práctica en un establecimiento actual (4), y el de la carrera en un circo nevado, con el carro-trineo de Buster tirado por perros, que introduce una especie de “anatopismo” y alcanza su punto culminante en la operación del cambio de uno de los perros por el de repuesto, que se saca del cofre-maletero posterior, en perfecto paralelo con el cambio de rueda de un coche (3).

6. Los ejemplos ponen de manifiesto una de las funciones particulares del anacronismo en esta película, la de caracterizar al personaje de Buster como inventor profético, adelantado a su tiempo o simplemente clarividente. Me limitaré también a mencionar la función general del anacronismo como recurso de comicidad, presente en ésta como en muchas otras películas u obras, del que reservo para otra ocasión la consideración más detenida que merece. Parece evidente tanto la fuente de este efecto cómico, la sorpresa producida por lo imposible de la incongruencia temporal, como que no se trata de un efecto automático u obligatorio: basta pensar en los anacronismos “serios”, carentes de comicidad alguna, por ejemplo los de *Caravaggio* y otras películas de Derek Jarman.

La función más específica de los anacronismos en esta película es, a mi juicio, la de contribuir, de manera más o menos subrepticia e inequívocamente irónica, a la “demostración” de la tesis de que nada cambia en el amor a través de los siglos, o mejor, de los milenios; función genuinamente retórica, pues, de persuasión del público. Los anacronismos simples, históricos sobre localización también histórica, que son los menos, cumplen esta función al evocar épocas intermedias, esto es, rellenando las enormes elipsis que separan las tres edades: así las catapultas en el asalto a una especie de fortaleza de piedra nos remiten seguramente a la Edad Media; el duelo “romántico” de la prehistoria, al siglo XIX. Es muy singular el caso del dinosaurio, que amplía descabelladamente hacia atrás el arco temporal, hasta mucho antes de la aparición del hombre: ¿será que ya entonces era el amor lo que es? En definitiva contribuyen a generalizar los ejemplos correspondientes a las tres edades sugiriendo que también en las épocas elididas sucedía lo mismo. Pero son los anacronismos complejos, contemporáneos sobre localización histórica, además de los predominantes con

diferencia, los que asumen el peso de esta función generalizadora (“hoy igual que siempre”) a favor de la tesis (t), pero también de la ironía (i) que abre la puerta a la crítica (c), de tal manera que podría cifrarse el “mensaje” de la película en estas tres proposiciones: *Nada cambia en el amor* (t), *aunque todo es distinto* (i) y *peor hoy* (c). Recordemos los poderes que vencen al adorador de la belleza: los músculos primero, la influencia social después y el dinero, el vil metal, en la actualidad. Y es cierto que «hay, a fin de cuentas, más crueldad primitiva en la vida moderna, más ferocidad en un partido de beisbol [en realidad, de fútbol americano] que en un inenarrable bombardeo de pesadas piedras» (Oms, 1969: 40).

En definitiva, la ley fundamental que rige el uso del anacronismo como recurso se ajusta, al igual que la rima en expresión de Lotman (1970: 158), «a una fórmula de extraordinaria importancia para el arte en general: “lo mismo y al mismo tiempo no lo mismo”». Se trata de la combinación de repetición y variación o de paralelismo y contraste, que está precisamente en la base de todos los procedimientos retóricos y que puede verificarse en los ejemplos señalados. Creo que esta ley es la que rige también la comicidad –tan precisa, tan geométrica– de la película en general y no sólo la que deriva de los anacronismos. Bastará recordar dos casos paradigmáticos, el primero de paralelismo llevado al absurdo, el segundo de ironía por contraste. En el bloque (2), Buster se sienta a la mesa de la chica para dar celos a su amada; la chica retoca su maquillaje: se pinta los labios, se empolva la cara, repasa las cejas y las pestañas; Buster la mira con atención y saca de su bolsillo brocha, jabón, maquinilla... y empieza a afeitarse. Por fin, en el epílogo, después del título «Y si hubiese algo más que se necesitase para demostrar que el amor no ha cambiado...», sale de su caverna la pareja prehistórica seguida de una caterva de hijos; a continuación, la romana sale de su gran casa con la prole detrás, numerosa pero mucho menos; y por fin, de una casita adosada, en la época actual, salen él y ella del brazo seguidos de... un perrito.

No concibo mejor justificación a mis palabras que la de despertar, si fuera el caso, en sus oyentes o lectores las ganas de ver, o de ver otra vez, una película que garantiza algo tan exquisito y tan raro hoy por hoy: el placer de la risa inteligente.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Ayala, Francisco (1929), “Buster Keaton”, *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 1988, 47-52.
- Fernández Cuenca, Carlos (1967), *Buster Keaton*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.
- Fernández-Santos, Ángel (1970), “Charles Chaplin y Buster Keaton: comparar lo incomparable”, *Nuestro cine*, 94 (1970), 20-25.
- “Filmografía” [de Buster Keaton], *Nuestro cine*, 49 (1966), 50-55.
- García Barrientos, José Luis (1996), “Anacronismo y ficción (Notas para una introducción)”, en *Mundos de ficción*, J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), Murcia, Universidad, 169-173.

- García Jambriña, Luis (2002) “Alberti y los tontos cinematográficos”, *Blanco y Negro Cultural*, 14-1 70 “El oficio de hacer reír”, *Nuestro cine*, 94 (1970), 46-48.
- Keaton, Buster y Charles Samuels (1960) *Slapstick. Las memorias de Buster Keaton*, trad. Carlos Rodríguez Trueba, Madrid, Plot, 1982.
- Leirens, Jean (1957) *Tiempo y cine*, trad. Carmen Bonasso, Buenos Aires, Ediciones Losange.
- Lotman, Yuri M. (1970) *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1982².
- Marías, Miguel (1982) “Buster Keaton o la actitud del héroe”, *Casablanca*, 19-20 (1982), 17-22.
- Oms, Marcel (1969) *Buster Keaton*, trad. J. E. Lahosa, Barcelona, Tusquets, 1981².
- Ortega y Gasset, José (1925) *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1992².
- Ramírez, Gabriel (1972) *El cine de Griffith*, México, Era.
- Santos Fontenla, César (1966) “Despedida emocionada en cinco tiempos, un recuento y una farsa a un cómico genial”, *Nuestro cine*, 49 (1966), 47-49.

MENTIRAS VISUALES

Germán Llorca Abad
Universidad de Valencia

El significado de la palabra mentir debiera remitirnos a una explicación más compleja: no decir la verdad. La mentira forma parte de la esencia humana, en la medida en que somos seres que precisan de la comunicación en todos nuestros quehaceres diarios. La información fluye en todas las direcciones y con la apariencia de mil caras. El problema comienza a gestarse cuando la información puede llevarnos al engaño. Las palabras, en tanto que soporte de la información, pueden mentir. Las imágenes, simplemente mienten.

Si tuviéramos que hacer un resumen o establecer una conclusión apresurada sobre el significado de los argumentos que se van a defender a lo largo de las próximas páginas, ésta sería que las imágenes son engañosas. Engañan porque su esencia está ligada a la realidad que llevan en su interior. Y cabe recordar que la realidad es compleja y oscura en su más íntima entraña.

La vida es un caos donde uno está perdido. El hombre lo sospecha; pero le aterra encontrarse cara a cara con esa terrible realidad y procura ocultarla con un telón fantasmagórico, donde todo está muy claro¹.

Las palabras de Ortega y Gasset se hacen eco de la afirmación hecha líneas arriba. La realidad, que es una, se nos presenta como una caos en continua ebullición. Ante una situación cambiante y desordenada los seres humanos desarrollaron la capacidad del lenguaje y pusieron nombre a las cosas. Es por ello que la unidad aludida de la realidad, se torna en muchas realidades diferentes. Estas visiones de la misma cosa están condicionadas por multitud de variables, entre ellas, posiblemente como la más importante, la lengua. Por este motivo nos recuerda Marina.

Cada cultura ha segmentado la realidad de manera diferente. (...) ha inventado distintos esquemas de asimilación, a los que ha dado nombre. El léxico de una lengua es el inventario de los significados importantes para un grupo social, que por ello los ha guardado a lo largo de la historia².

Estas diferencias explican la alterabilidad de la realidad. Podemos cambiar la realidad a nuestro antojo con el simple acto de cambiar las palabras que utilizamos para definirla, razonarla, sistematizarla. Así nos tenemos que enfrentar de un modo directo con la falibilidad de nuestra simple percepción visual. Podríamos aquí hablar del caso de un dibujante de

¹ José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, Madrid, Espasa, 2001, p. 200.

² José Antonio Marina, *Teoría de la Inteligencia Creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000.

viñetas. ¿Acaso el buen dibujante de viñetas, no es aquél que nos hace comprender la realidad sin apenas utilizar palabras, arrancándole la verdad a la imagen?. Sí, pero analizar esta capacidad no entra dentro de nuestros propósitos hoy. Defendemos pues que la imagen, *per se*, es engañosa porque potencialmente puede remitirnos a un número ilimitado de significados. La realidad es, en ese sentido, ilimitada.

La falta de fronteras de la realidad radica, como hemos dicho, en la diversidad de filtros/lenguas que existen para ponerle límites. Pero también radica en la extraordinaria complejidad de los sistemas lingüísticos y sus intrincados modelos de designación.

(...) una palabra [es] signo de un *saber plegado* guardado en la memoria del hablante (...) usos, frases, experiencias, reconocimientos de parecidos, casos concretos, van formando el contenido semántico de esa palabra. Son *conceptos vividos* (...) Poder manejar una *representación semántica* tan compleja mediante una palabra es una poderosísima herramienta que, como todas las grandes potencias, tiene sus peligros³.

En este sentido, siguiendo los razonamientos del lingüista, los humanos estaríamos limitados a entender y entendernos en el entorno próximo en el que nacimos, rico en matices y potencialidades pero finito. A pesar de ello y sin necesidad de hacer explicaciones complejas, a nadie se le escapa que el hombre actual ha cruzado esa barrera y necesita moverse en entornos alejados, física y psicológicamente, del que, *a priori*, entiende. El mundo se ha encogido a causa de la movilidad de sus habitantes (de algunos de ellos) y de las interdependencias que se han establecido en las dos últimas décadas.

Esto es, estamos obligados a entender las otras realidades de forma mediada y medida sencillamente porque no las hemos vivido. En nuestra sociedad occidental, este papel vienen desempeñándolo principalmente los medios de comunicación, en especial la televisión. El informativo nos “explica” lo que vemos y en este juego del correveidile es donde encuentra su espacio la mentira, precisamente por ese “peligro intrínseco” que tiene la utilización de las palabras y del que ya hemos hablado. En este sentido, mentir, engañar, decepcionar, manipular; son verbos cuyo significado queda peligrosamente próximo al de “informar”, según la escala de los acontecimientos que hemos descrito. El sistema democrático de las sociedades occidentales no sólo legitima este juego viciado, sino que lo fomenta desde su misma base.

Un ejemplo: la sección “*no coment*” del informativo *Euro News*. Una sucesión de imágenes absurdas⁴ se presenta ante el espectador sin la más mínima explicación de lo que pueden ser y/o significar. Sólo cuando avanza el informativo podemos entender, al menos, de qué asunto se trata. Este ejercicio de enajenación mental pretende que sea la más que cuestionable rotundidad de la imagen, la que cuente la historia. No sólo no es posible, sino que incluso con la explicación que más tarde se nos ofrece no hay suficiente. El tiempo del informativo es escaso. En él sencillamente no puede caber la totalidad de los matices que harían falta para comprender plenamente la magnitud del hecho presentado.

³ José Antonio Marina, *La Selva del Lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 46.

⁴ Las consideramos “absurdas” en la medida en que no tienen ningún sentido apriorístico como se pretende.

Llegados a este punto, alguien podría ahora pensar en alguno de los dichos más conocidos de la lengua española como “ver para creer” o “una imagen vale más que mil palabras”. Serían el contrapunto al razonamiento seguido hasta este momento, puesto que son dichos populares que muestran como culturalmente vivimos en una sociedad que, *a priori*, le da mucha importancia a la percepción visual. No obstante, intuitivamente también nos mostramos cautos, en la medida en que al primero de los dichos, “ver para creer”, suele seguir un no menos significativo “tocar para asegurar”.

Apoyándonos en lo dicho hasta aquí, resultaría de la argumentación la afirmación de que las imágenes pueden conducirnos al engaño y que el trabajo de los informativos es explicarlas. Hasta aquí todo está muy claro siempre que fuera tan sencillo como su exposición. ¿Se acuerda alguien de los atentados contra las torres gemelas de Nueva York? No se trata de una pregunta retórica. ¿Se acuerda alguien, sobre todo, de los primeros momentos cuando los informativos interrumpieron su marcha? De la cantidad de barbaridades y aberraciones informativas que se vertieron durante aquella jornada por televisión, siempre quedará en grabado en la Historia la declaración de perpleja honestidad de la presentadora de los informativos de Tele 5 Àngels Barceló. La periodista confesó en voz alta, no sabemos si sinceramente o porque todo aquello le sobrepasó, lo que millones y millones de personas en todo el planeta pensaban: “no entiendo nada”. Ninguna otra frase puede explicar de forma más elocuente lo que queremos decir.

Las imágenes en bruto pueden tener, tienen, un cierto poder de seducción. Aquel día nadie entendía nada, pero ese “nadie” quedó con la nariz pegada al televisor fascinado por el espectáculo visual que la pequeña pantalla le estaba ofreciendo. Analizada fríamente y *a posteriori*, la reacción no es diferente a la que experimentamos cuando vemos algo que nos impresiona sin saber porqué. Objetos como una acuarela o una escultura, y abstracciones como la enfermedad o la belleza pueden causar efectos similares. Y de pronto recordemos que la televisión es un mero negocio construido alrededor de la todopoderosa publicidad y la imagen su mercancía.

[El conflicto de Ghana no sale en los telediarios] Porque es parte de la realidad que no interesa a los gobiernos ni a los mass media porque no da espectáculo. John Paul Lederach⁵.

Sin embargo, el incidente de las torres gemelas fue espectacular. Por ello las televisiones de todo el planeta repusieron *ad infinitum* el momento de los impactos y la posterior caída de los dos colosos de acero durante semanas. A propósito de aquella jornada, Umberto Eco diría que no enchufó la televisión aquél día porque “lo que estaba ocurriendo tendría tiempo de verlo hasta la saciedad durante los días sucesivos”⁶. Y así fue.

La fascinación que ciertamente producen algunas imágenes y, sobre todo, las imágenes televisivas no tiene una explicación única y/o hermética. Hace 4 años la emisión de un programa de Informe Semanal de TVE sobre las condiciones infrahumanas en las que se

⁵ John Paul Lederach es profesor de Mediación en la Universidad Menonita de Virginia. Esta afirmación apareció publicada en una entrevista del diario *La Vanguardia*, del lunes 4 de febrero de 2002.

⁶ *La Vanguardia*, Viernes 5 de octubre de 2001, p. 8.

encuentran los niños en algunos orfanatos chinos, provocó una marea de peticiones de adopción internacional sin precedentes en España. Ahora bien, debemos ser cautos. La fascinación que una imagen puede producir de forma no explicable superficialmente, no significa que su matriz sea de tipo explicativo. La confusión y, con ello, la posibilidad de mentir sigue estando presente.

Para acabar este razonamiento pondré un tercer y triste ejemplo de la mezquindad con la que se puede obrar desde un informativo. La catástrofe ecológica que aún en esta hora padece la Comunidad Autónoma de Galicia es una buena demostración de cómo, en ocasiones, se intenta vender humo. Durante las primeras jornadas el gobierno del Estado se enfrascó en una lucha dialéctica con los medios de comunicación. Se trataba de ver “quién tenía razón” sobre lo sucedido. Los grupos de la oposición se lanzaron a la caza política de los adversarios. Un golpe de suerte, aunque admitimos que es difícil discernir hasta qué punto la sinceridad de un político es sincera, valga la redundancia. Las imágenes en este caso dejaban poco margen a la interpretación. Se había producido un accidente de una gravedad sin precedentes, pero en esta ocasión no se pudo votar en el Parlamento la falsedad de las imágenes. Incluso Televisión Española ha tenido que informar cumplidamente de lo sucedido, como si de una macabra viñeta dibujada con extrema lucidez se tratara.

Ahora bien, de no haber existido el contrapunto de determinados informativos que no sólo mostraban las imágenes, sino que las “adornaban” con la palabra, se podría haber mantenido durante mucho más tiempo la confusión inicial. España es un ejemplo histórico de país en el que sólo pasaba “lo que tenía que pasar”. No sabremos jamás con certeza qué pasó ni qué está pasando ni qué pasará. Tal vez sólo sea una cuestión de alejamiento teórico, de perspectiva histórica. En una ocasión Lola Flores dijo “la verdad siempre sale a flote como la gota de aceite en el vaso de agua”. Y podemos dar por muy válida esta afirmación. Posiblemente esa verdad esencial, irracional, de las imágenes, que sólo aflora después de un concienzudo razonamiento, sea la que el dibujante de viñetas capta en primer lugar y que ya hemos apuntado anteriormente.

Pero volvamos a la esencia de nuestro razonamiento. Un discurso manipulado sirve para ejercer de forma eficaz el control de la crítica.

Hamelink (1981) ha hablado de la ‘aldea empresarial’ para describir el actual grado de lucro y expansión mundial alcanzado por el modo capitalista de producción, distribución y consumo. Su evolución (...) ha sabido pasar de la coerción político-militar a la económica y de ésta, eficazmente, a la cultural⁷.

Porque a fin de cuentas es eso de lo que se trata: el ejercicio del control sobre el comportamiento del mayor número posible de consumidores/votantes. No hablamos como lo haría un entusiasta de la Teoría Hipodérmica. Lo expresamos en los términos en los que lo hace el periodista y escritor catalán Ivá Tubau.

⁷ Cit. Antonio Méndez Rubio, *Encrucijadas*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 178.

La información como ficción no se distingue de la ficción como información. Cuando el programa de TVE “Camaleó” se inventó, en un falso telediario de urgencia, la muerte de Gorbachov, resultó tan convincente como la invasión de Nueva York por los marcianos que medio siglo antes había inventado Welles.

El poder de la televisión es tal que podemos hacer pasar por blanco lo que es negro y viceversa. Sólo tienen que darse ciertas condiciones que llamaremos “ambientales” para que la mentira visual se convierta en una falsa verdad sin contestación. Puede haber excepciones, ya que Fraga tuvo que bañarse en Palomares. Por ello hemos hablado con precaución: sin la existencia de las condiciones necesarias también puede haber excepciones. La única prioridad importante es desviar la atención sobre lo que le interesa al emisor. Noam Chomsky nos lo recuerda.

(...) el sistema desvía el debate y se obstaculiza su discusión, porque las discusiones son demasiado naturales, evidentes, peligrosas. (...) Se encargan de que la gente no tenga pensamientos subversivos de modo que pudieran hacerse cargo de sus propias vidas, o controlar sus propios asuntos⁸.

La perspectiva es completamente desalentadora vista desde este prisma. La cuestión esencial estriba en encontrar maneras para salir de las vías muertas. Los media masivos se encuentran en manos de una élite que se encarga de controlar minuciosamente la carga de los contenidos audiovisuales. El problema llega cuando este poder pierde su corporeidad y se desvanece, dando la sensación de que no existe. Teóricos como Méndez Rubio proponen la estimulación de la acción social, la naturaleza dialógica de lo popular para combatir este fenómeno.

Lo popular, en contacto y hasta desde dentro de lo masivo, le opone su carácter dialógico, interactivo, recíproco, cooperativo. (...) los media no pueden ser reducidos a su dimensión tecnológica pero, por otro lado, el volumen de recursos necesarios para acceder a ella implica que (...) los grupos (...) más desprotegidos queden excluidos de su participación⁹.

Llevo unos minutos tratando de explicar la perversidad con la que se utiliza la imagen en el discurso informativo de la televisión. No sé si he conseguido ser lo suficientemente claro y conciso.

No existe una vacuna probada para defenderse de este juego malicioso denunciado aquí. Informarse cansa como dice Ignacio Ramonet¹⁰ y es muy difícil informarse viendo “a través de un medio al que le hemos otorgado un poder que no debería tener”, como denuncia Giovanni Sartori¹¹. Entonces, ¿cómo podemos superar esta dependencia visual a la que se nos ha acostumbrado y a la que se han acostumbrado?. La respuesta parece sencilla pero, sin duda, continúa en estado de gestación. Sólo nos queda la posibilidad de poner en marcha

⁸ La traducción es mía. La entrevista fue publicada originalmente en catalán. Revista *DISE*, número 76, pp. 32/33. Marzo/Abril de 1997. Universidad de Valencia.

⁹ Antonio Méndez Rubio, *Encrucijadas*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 188.

¹⁰ Ignacio Ramonet, *La Tiranía de la Comunicación*, Madrid, Debate, 1999.

¹¹ Sartori, Giovanni. *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus, Madrid, 1998

un tratamiento preventivo: la duda. Dudemos de absolutamente todo. Concedamos a la duda poder gobernar la consideración sobre todo producto del universo informativo televisivo, independientemente del canal del que se hable. No se trata de conceder el beneficio de la duda, sino de curarnos en salud.

Ahora bien, no es necesario descender a los niveles de la Duda cartesiana, para después partir de cero desde el *cogito ergo sum*. No obstante es necesario ejercitarse en el deporte de la duda. Dudar de todo lo que nos pueda parecer sospechoso de ocultar la verdad. Dudar, en este caso, es la actitud base del pensamiento crítico, del raciocinio cuestionador.

Bibliografía

- Marina, José Antonio, *La Selva del Lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- , *Teoría de la Inteligencia Creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *El Laberinto Sentimental*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Méndez Rubio, Antonio, *Encrucijadas. Elementos de Crítica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Ortega y Gasset, José, *La Revolución de las Masas*, Madrid, Espasa, 2001.
- Ramonet, Ignacio, *La Tiranía de la Comunicación*, Madrid, Debate, 1999.
- Sartori, Giovanni, *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998.
- Tubau, Ivà, *Periodismo Oral. Hablar y Escribir para Radio y Televisión*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Chomsky, Noam, “La força del sentit comú”. Entrevista. Revista *DISE*. Número 76, p. 32. Marzo/Abril de 1997.
- John Paul Lederach. “La realidad no sale en los telediarios”. Entrevista. Diario La Vanguardia, del Lunes 4 de febrero de 2002.

INDUCCIÓN AL PROCESAMIENTO DE INFORMACIÓN EN PUBLICIDAD

M^a Carmen Merino Ferradá
Universidad de Cádiz

1. Introducción

Sin duda alguna, el principal objetivo de la publicidad es crear en el receptor una imagen determinada de un producto con fines, casi siempre, pura y exclusivamente comerciales.

En un principio, el éxito de esta empresa depende directamente del lector u oyente y las características del proceso interpretativo que éste lleva a cabo sobre el anuncio. Sin embargo, no es fácil captar receptores para el estímulo publicitario y conseguir que se involucren activamente en el procesamiento del mismo. Son dos los factores que hacen de ésta una tarea ardua y enormemente complicada. Por un lado la inmunidad receptiva que hemos desarrollado ante la gran avalancha de anuncios que invaden los medios de comunicación y a los que estamos continuamente expuestos como partícipes de una sociedad movida por el consumismo¹. Por otro, el hecho de que las intenciones del publicista sean bien conocidas de antemano hacen que la audiencia no siempre sea benevolente ni esté dispuesta a participar en el acto comunicativo.

Dos variables fundamentales en el proceso comunicativo pueden llegar a condicionar el comportamiento del receptor determinando el tipo de interpretación resultante: el diseño innato del sistema cognitivo humano y el aprovechamiento que el emisor haga del mismo en el acto comunicativo. La oportuna conjugación de estos dos elementos posibilita la puesta en marcha por parte del publicista de determinadas estrategias comunicativas que, dadas las circunstancias apropiadas, constituyen un arma poderosa no sólo para inducir al procesamiento de información, sino para que dicho procesamiento discurra en una determinada línea. La teoría pragmático-cognitiva de la pertinencia (Sperber y Wilson, 1995) junto con determinados datos sobre el funcionamiento de los sistemas de procesamiento lingüísticos nos permite explicar qué factores entran en juego en este proceso.

¹ Duró Moreno (2001:37) cita a Bassat (1999:14-15), quien cifra en unos mil los anuncios publicitarios que un adulto recibe a diario. De éstos, sólo tres lograrán suscitar su atención, dos se someterán al proceso de comprensión y finalmente, uno o ninguno provocará la reacción deseada. Según apunta Bassat, el consumidor hace hoy día gala de una habilidad especial para seleccionar rápidamente aquellos mensajes publicitarios que procesará y aquellos que ignorará.

2. Presupuestos básicos de la teoría de la pertinencia

El eje central de la teoría de la pertinencia lo constituye el supuesto de que la cognición humana está orientada de forma natural hacia la búsqueda de pertinencia. Los seres humanos prestamos atención a aquellos estímulos ya sean externos o internos que consideramos van a interactuar de alguna manera con el conjunto de representaciones mentales que forman nuestro entorno cognitivo. De igual forma y más concretamente, el sistema comunicativo humano funciona también guiado por este mecanismo cognitivo de pertinencia. Todo acto de comunicación es un acto de ostensión, es decir, un requerimiento de atención para manifestar algo que lleva en sí mismo la garantía de que la información que se comunica es pertinente de alguna forma para el receptor. Así, el *principio comunicativo de pertinencia*, según lo denominan Sperber y Wilson (1995:260), guía los procesos inferenciales de interpretación pragmática y permite construir una hipótesis interpretativa de entre todas las posibles interpretaciones a que un enunciado pudiera dar lugar.

Una información es pertinente para un individuo cuando al ser procesada en un determinado contexto interactúa con él para producir una serie de cambios en el conjunto de representaciones mentales de dicho individuo, cambios que Sperber y Wilson denominan *efectos cognitivos positivos*². La recuperación de estos efectos requiere un esfuerzo de procesamiento que depende, entre otros factores, del proceso de construcción del contexto. Para que un enunciado en una determinada interpretación sea pertinente de forma óptima ha de haber un equilibrio entre los efectos a que éste da lugar y el esfuerzo empleado en su derivación. Esta adecuación se refleja en la *presunción de pertinencia óptima* que Sperber y Wilson (1995: 270) especifican como sigue en función de dos cláusulas:

- (a) The ostensive stimulus is relevant enough for it to be worth the addressee's effort to process it.
- (b) The ostensive stimulus is the most relevant one compatible with the communicator's abilities and preferences.

El principio de economía que gobierna el funcionamiento del sistema cognitivo determina que la primera interpretación en ser construida será la única consistente con el principio de pertinencia óptima. A su vez este mismo principio hace prever que cualquier incremento en el esfuerzo de procesamiento requerido del receptor se verá recompensado por un incremento de los efectos cognitivos derivados si es que la interpretación construida ha de ser pertinente de forma óptima.

² La noción de efecto cognitivo positivo permite a Sperber y Wilson establecer una distinción entre información que verdaderamente es pertinente e información que parece ser pertinente. *Cfr.* Sperber y Wilson (1995: 3.1,2)

3. Captación y generación de atención en el procesamiento de información

No cabe duda de que la finalidad de todo anuncio publicitario es la persuasión, entendida como una modificación en el sistema de creencias, actitudes o comportamientos del receptor³. Desde esta perspectiva la persuasión es un efecto o consecuencia que el emisor trata de producir en el sistema cognitivo del receptor a través de un proceso específico de argumentación⁴. Es evidente que la consecución de este resultado cognitivo no obedece directa y absolutamente a la voluntad del emisor. El publicista puede querer e intentar persuadir, pero de este intento no se sigue que el receptor sea necesariamente persuadido. Sin embargo, tal y como Corrales Crespo (2000) señala, sí es inevitable, con independencia de que se consiga o no persuadir, pasar previamente por el procesamiento de la información que sirve en la argumentación, proceso del que dependerá fundamentalmente el éxito del intento persuasivo⁵.

En el procesamiento de información se pueden distinguir distintas etapas que se suceden de forma secuencial y que dependen entre sí. Lineros Quintero (1998) identifica tres fases. La primera es la etapa de lectura, en la que tiene lugar la criba inicial de receptores potenciales del mensaje publicitario. En la segunda se desarrolla el proceso de percepción, que requiere del receptor un esfuerzo de atención consciente a la información en el mensaje. Y por último, el proceso de interpretación que comprende los procedimientos de comprensión y cognición. Esta última etapa se completa cuando, una vez aprehendido el mensaje, tiene lugar un cambio comportamental y/o cognoscitivo en el sujeto⁶. El publicista, para asegurarse de que el receptor pasa por cada una de estas fases hasta completar el proceso interpretativo, se sirve de distintas estrategias que en cada caso estarán orientadas hacia la consecución del objetivo más inmediato. Es decir, en la primera etapa se tratará de captar al receptor, en la segunda de generar su atención y en la tercera de mantenerla hasta completar la interpretación del enunciado.

De acuerdo con las premisas básicas de la teoría de la pertinencia, cualquier anuncio publicitario es un estímulo ostensivo, una llamada de atención que hace manifiestos dos niveles de información: en el primer nivel, el conjunto de informaciones que el emisor pretende comunicar, y en el segundo nivel, la información de que está en su intención comunicar dicho conjunto de informaciones⁷. Estos dos niveles configuran la definición de comunicación ostensivo-inferencial (Sperber y Wilson, 1995: 63):

³ Cfr. Bettinghaus y Cody (1987).

⁴ Cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989).

⁵ Según Corrales Crespo(2000) éste es el momento clave en la persuasión publicitaria ya que las inferencias realizadas durante el proceso interpretativo coinciden con aquellas en las que el publicista basa su argumentación.

⁶ Lineros Quintero (1998:113-114) distingue entre *receptores, destinatarios, alocutarios y consumidores*, en función de las etapas que se vayan completando en el proceso.

⁷ Para Sperber y Wilson (1995:39) algo es manifiesto si es perceptible o puede ser inferido, es decir, si un individuo en un momento dado puede representarse mentalmente un información como verdadera o probablemente verdadera. Aquellas asunciones que son manifiestas en el entorno cognitivo mutuo de emisor y receptor se dicen que son mutuamente manifiestas. La noción de manifestación mutua garantiza la transparencia del acto comunicativo y permite diferenciar entre comunicación encubierta, comunicación accidental y comunicación abierta y transparente.

Ostensive-inferential communication: The communicator produces a stimulus which makes it mutually manifest to communicator and audience that the communicator intends, by means of this stimulus, to make manifest or more manifest to the audience a set of assumptions {I}.

Por definición un acto de comunicación ostensiva no puede tener éxito a menos que el estímulo llegue a ser manifiesto para el receptor. En general, cualquier comportamiento del emisor que haga manifiesta su intención de comunicar es suficiente para garantizar que el receptor reparará en el estímulo. Por ejemplo, enseñar algo a alguien o dirigirse a alguien son casos de comportamiento ostensivo. La aparición de un anuncio en una revista, en un programa de televisión o en una valla publicitaria son también casos de ostensión. A pesar de ello, y debido a las particulares características del acto comunicativo publicitario, el emisor corre un enorme riesgo de que el potencial receptor ni siquiera “vea” el estímulo.

Existen diferentes grados de manifestación y, tal y como Sperber y Wilson (1995: 40) señalan, la organización cognitiva del ser humano hace que determinados estímulos con unas características muy concretas (ruidos fuertes, colores brillantes, formas distorsionadas, etc) capten la atención del receptor de forma inevitable y automática. Este conocimiento se emplea en el diseño de las cada vez más numerosas y sofisticadas técnicas visuales en publicidad con el objeto de incrementar el atractivo del anuncio para hacerlo más llamativo y prominente⁸. Una vez captado el receptor potencial del anuncio, el siguiente paso es generar su atención sobre la información que se comunica. Este paso es fundamental ya que supone el inicio del proceso interpretativo propiamente dicho y condiciona tanto la internalización del mensaje como el efecto persuasivo, si es que éste se produjera. Un receptor se involucra en un acto de comunicación cuando piensa que la información comunicada es pertinente para él de alguna forma. Así, el grado de interés del receptor estará en proporción directa al grado de pertinencia de la información que se comunica. En general, la existencia de una intención comunicativa es suficiente para garantizar dicha pertinencia, pero ese no es siempre el caso en la comunicación publicitaria. El emisor, para salvar este posible obstáculo y asegurarse de que el receptor se involucra en el procesamiento de la información se sirve de distintas estrategias comunicativas que ponen en marcha mecanismos automáticos de atención sobre los cuales el receptor no tiene control consciente. Una de esas estrategias es la utilización de estímulos ostensivos que no pueden ser interpretados de forma óptimamente pertinente en el contexto construido a tal efecto. En estos casos existe una proporción inversa entre el grado de interés y atención del receptor en el proceso interpretativo y el grado de aparente falta de pertinencia de la interpretación derivada en un principio. La teoría de la pertinencia permite explicar cómo esta variable, introducida de forma estratégica en determinados anuncios publicitarios, sirve de detonante para inducir al procesamiento de la información presentada.

⁸ Para distintas técnicas véase Vestergaard y Schroder (1985). Lineros Quintero (1998). Dyer (1982), Messari (1997) Barry (1997).

4. Disonancia cognitiva y pertinencia

Todo acto comunicativo, publicitario o no, apunta a la modificación en cierto grado del conjunto de representaciones que el receptor tiene acerca del mundo mediante la integración de las informaciones que el comunicante hace mutuamente manifiestas. En su teoría de la disonancia cognitiva, Festinger (1957) analiza los tipos de relaciones que pueden establecerse entre estas *cogniciones*, es decir, entre los conocimientos, opiniones o creencias que cualquier sujeto mantiene acerca de sí mismo y de su entorno. De acuerdo con esta teoría, la relación puede ser de irrelevancia o de relevancia, y en este último caso las cogniciones pueden ser consonantes o disonantes. Una cognición es irrelevante con respecto a otra cuando no existe relación alguna entre ambas⁹. Por el contrario, una cognición es relevante y consonante con otra cuando entre ellas existe una relación de armonía, bien porque una se siga de la otra, bien porque estén vinculadas sin contradecirse. Por último, entre dos cogniciones existe una relación de relevancia pero son disonantes entre sí cuando se contradicen o existe inconsistencia entre ellas. Festinger centra su atención en el estudio de estas últimas ya que según su teoría la existencia de cogniciones disonantes produce una sensación de incomodidad psicológica que motiva al sujeto a eliminar o al menos reducir dicha disonancia.

En publicidad es notable el uso de eslóganes o enunciados que comunican informaciones inconsistentes o contradictorias con las creencias y conocimientos del mundo del sujeto. Así, por ejemplo, la información comunicada en el siguiente anuncio:

(1) Tiene lógica que si un operador cubre todas tus necesidades de comunicación, te cueste menos. AIRTEL (*Elle*, Noviembre 1999)

contradice un conocimiento anterior del sujeto: cuantas más prestaciones ofrece una empresa, más caros son sus servicios. La situación de disonancia cognitiva que se produce origina una especie de malestar psicológico en el receptor que le empuja a resolver, de alguna manera, el conflicto entre las cogniciones. Estos mismos casos han sido analizados por otros autores como casos de incongruencia o incoherencia¹⁰. Sin embargo, la terminología de Festinger y la clasificación en la que se basa nos parecen más adecuadas en tanto permiten dar cabida a otros casos que aún sin producir contradicción dan lugar a disonancia. Considérese el siguiente ejemplo:

(2) DVD Sony.

OK, pero no es exactamente como ir al cine. (*Elle*, Noviembre 1999)

Atendiendo a la clasificación de Festinger, la información comunicada en (2) es relevante y consistente con otra cognición del receptor: ver una película en Dvd no es igual que verla en el cine. Sin embargo, podemos afirmar que en este caso también se produce cierta incomodidad psicológica en el receptor ya que, aunque la cognición explícitamente comu-

⁹ Festinger (1957:11): “[...] they may simply have nothing to do with one another. That is, under such circumstances where one cognitive element implies nothing at all concerning some other element, these two elements are *irrelevant* to one another”

¹⁰ Véase por ejemplo Díez Arroyo (2002).

nicada no es disonante con la cognición correspondiente del receptor, sí existe disonancia con otra de las cogniciones implicadas en el proceso interpretativo: se espera de un publicista que anuncie las ventajas de su producto, y no lo que anuncio aparentemente comunica, las desventajas del Dvd frente al cine.

La misma circunstancia puede darse en el caso de cogniciones irrelevantes. Considérese el siguiente anuncio¹¹:

(3) Nuevo lavavajillas Indesit. Perfecto para un bestseller. (*QUO*, Noviembre 2001)

En este caso los dos enunciados que componen el anuncio parecen comunicar informaciones irrelevantes entre sí. Sin embargo, el receptor no desecha la idea de reconciliarlas y la dificultad de hacerlo produce de nuevo la misma incomodidad psicológica de los casos anteriores. En este caso la relación de disonancia parece establecerse entre las expectativas de coherencia en el mensaje y la aparente falta de la misma.

En resumen, la disonancia cognitiva es un efecto que se produce no sólo en los casos de cogniciones disonantes, sino también, y dadas determinadas circunstancias, entre cogniciones consonantes y cogniciones irrelevantes. La definición de la comunicación como un acto de ostensión nos permite explicar en qué casos y por qué se produce este efecto, en qué se traduce la aludida incomodidad psicológica y cómo la resuelve el sujeto.

5. Ostensión y ausencia de efectos cognitivos: la contradicción

Según Sperber y Wilson todos los estímulos ostensivos crean una expectativa de pertinencia en términos de efectos cognitivos positivos que pueden ser de tres tipos: (a) el refuerzo de informaciones ya presentes en la memoria del receptor, (b) la contradicción y eliminación de asunciones antiguas, y (c) la generación de implicaciones contextuales. En la comunicación publicitaria estas expectativas son muy precisas y, en cierta forma, están muy condicionadas y vienen predeterminadas por el conocimiento que el sujeto tiene de situaciones comunicativas de igual naturaleza. Es decir, el receptor sabe más o menos lo que espera del anuncio, lo que va a comunicarle (los beneficios de un producto o servicio, sus ventajas) y el cambio comportamental que se quiere conseguir con todo este proceso. El efecto de disonancia cognitiva se produce cuando un enunciado determinado, en un acto de comunicación ostensiva, crea unas expectativas de pertinencia que no se ven recompensadas por la obtención de los efectos cognitivos necesarios para justificar el esfuerzo de procesamiento empleado en el proceso.

La ausencia de estos efectos puede deberse a tres causas. El primero caso corresponde a aquellos enunciados en los que la información comunicada está ya presente en la memoria del receptor con un grado máximo de certeza que la nueva información no puede refor-

¹¹ La ilustración muestra a una señora en una librería con un ejemplar entre las manos, atenta a las explicaciones que el dependiente le da.

zar. Este es el caso del ejemplo (2) anteriormente comentado. La información comunicada en sí misma es consonante con otras cogniciones del sujeto. Lo que produce la disonancia es el hecho de que no satisfaga las expectativas de pertinencia del receptor en términos, al menos, de refuerzo de una información ya existente: el enunciado, en la interpretación construida es aparentemente irrelevante ya no sólo no comunica ninguna información nueva, sino que además enfatiza de forma indirecta un aspecto negativo del producto, lo cual sorprende por ir en contra de lo que cualquier receptor espera de un anuncio publicitario. El segundo tipo de casos corresponde a aquellos enunciados en los que la información comunicada contradice una asunción ya presente en la memoria del receptor, pero sin conseguir eliminarla, ya que éste la mantiene con un grado máximo de certeza. En el ejemplo (1) la información comunicada contradice pero no elimina una asunción ya presente y bien afianzada en la memoria del receptor: cuantas más prestaciones ofrece una empresa, mayor es el precio de sus servicios. Éste es el caso de las llamadas cogniciones disonantes. Por último, el tercer caso corresponde a aquellos enunciados en los que la nueva información no puede combinarse con ninguno de las asunciones presentes en el contexto para permitir la derivación de implicaciones contextuales. Esta circunstancia se produce en las cogniciones irrelevantes que ejemplificábamos en (3): el receptor se encuentra con la dificultad de construir una única interpretación que aúne las informaciones tanto en los enunciados como en el contexto de procesamiento. En ninguno de los casos anteriores el receptor obtiene, a partir de la interpretación construida, los efectos cognitivos necesarios para compensar el esfuerzo empleado en el procesamiento del enunciado. Lo que produce la aludida incomodidad psicológica es la certeza de que tales efectos han de existir, es decir, la seguridad de que hay una interpretación del enunciado que sí justifica las expectativas de pertinencia creadas por el comunicante y que evidentemente no es la que el receptor ha recuperado inicialmente. A su vez, la necesidad de resolver la disonancia, es decir, la necesidad de encontrar dicha interpretación pertinente induce al receptor a seguir procesando.

6. El papel del contexto en el procesamiento de información “irrelevante”

La ausencia inicial de efectos contextuales positivos en cada uno de los casos antes expuestos se debe básicamente al diseño del contexto en el que el receptor procesa los enunciados. En contra de otras posiciones, Sperber y Wilson (1995:15) defienden que el contexto no está determinado con anterioridad al proceso interpretativo, sino que es el propio sujeto quien, guiado por la búsqueda de pertinencia, lo construye a lo largo del proceso:

A context is a psychological construct, a subset of the hearer's assumptions about the world. It is these assumptions, rather than the actual state of the world, that affect the interpretation of an utterance. A context in this sense is not limited to information about the immediate physical environment or the immediately preceding utterances: expectations about the future, scientific hypotheses or religious beliefs, anecdotal memories, general cultural assumptions, beliefs about the mental state of the speaker may all play a role in interpretation.

La construcción del contexto procede de forma secuencial, en función de las necesidades del receptor a lo largo del proceso interpretativo. Así, inicialmente el sujeto dispone de un contexto mínimo que podrá ampliar, en caso de ser necesario, con otras asunciones contextuales procedentes de procesos deductivos anteriores, de las entradas enciclopédicas de conceptos presentes en el contexto o en el enunciado en cuestión, y/o del entorno perceptivo del receptor. La selección de las asunciones contextuales de las distintas fuentes (memoria a corto plazo, memoria a largo plazo y percepción) no se realiza de forma arbitraria, sino en función de la accesibilidad de las mismas que a su vez está condicionada por la organización enciclopédica del individuo y la actividad de procesamiento que éste realiza en ese momento. Esto significa que el publicista puede diseñar su enunciado calculando qué asunciones verán incrementada su accesibilidad y por consiguiente, pasarán a formar parte del contexto inicial en el que el enunciado se procese. El objetivo será que aquellas seleccionadas inicialmente no permitan derivar los efectos cognitivos esperados y se produzca con ello el efecto de disonancia que induzca al sujeto a seguir procesando. El hecho de que el sistema de procesamiento lingüístico comience sus operaciones tan pronto dispone del mínimo material para ello, aunque éste resulte insuficiente, justifica que el primer intento interpretativo resulte fallido¹².

En el caso (2), ejemplo de cognición consonante, el contexto inicial estará constituido por asunciones en las entradas enciclopédicas de los conceptos DVD y CINE. La contextualización del enunciado en dicho contexto no permite reforzar una de las asunciones del sujeto (ver una película en Dvd no es como verla en el cine) y además permite derivar una implicación contextual negativa acerca del producto anunciado (el cine es preferible al Dvd), lo cual crea la disonancia al contradecir otra de las asunciones contextuales que intervienen en el proceso (un publicista siempre promueve los beneficios y ventajas de su producto frente a otras alternativas). El anuncio (1), ejemplo de cognición disonante, funciona de manera similar. El contexto inicial contendrá, entre otras, asunciones de las entradas enciclopédicas de los conceptos OPERADOR, NECESIDADES DE COMUNICACIÓN, y COSTE. El resultado final de la contextualización del enunciado en dicho contexto no permite eliminar un conocimiento anterior del sujeto (cuantos más servicios, mayor será la tarifa del operador). Por último, en el anuncio (3), ejemplo de cognición irrelevante, el receptor construirá un contexto básico en función de las entradas enciclopédicas de los conceptos LAVAVAJILLAS y BESTSELLER. El procesamiento del enunciado en dicho contexto, que aparentemente contiene asunciones inconexas no permitirá la derivación de implicaciones contextuales, que sólo son derivables a partir de la combinación de estas asunciones con las asunciones que el enunciado comunica de forma explícita.

En todos los casos se hace necesaria la extensión del contexto, a la cual el sujeto procede de forma ineludible por su orientación innata hacia la búsqueda de una pertinencia que ha sido garantizada con el acto de ostensión. Igualmente, en todos los casos, esta extensión contextual se lleva a cabo incluyendo las informaciones que el resto del anuncio (imagen o letra pequeña) hacen mutuamente manifiestas al receptor y que por la secuencialidad del estímulo verbal éste aún no había procesado cuando se lleva a cabo el primer intento inter-

¹² Onifer y Swinney (1981), Marslen-Wilson y Tyler (1993), Sperber y Wilson (1995).

pretativo. Así, en el anuncio (2) la letra pequeña informa de las ventajas del Dvd frente al cine: permite congelar imágenes, cámara lenta, acceso instantáneo a escenas, etc. En el anuncio (3) se explica cómo el nuevo diseño permite ahorrar tiempo al consumidor. Por último, en el anuncio (1) se justifica que el incremento en número de los productos que ofrece una empresa resulta en un abaratamiento de los mismos.

La integración de todas estas asunciones en el contexto de procesamiento como premisas contextuales permite al lector justificar cada uno de los anteriores enunciados como la conclusión del proceso deductivo aplicado en cada uno de los casos. Por ejemplo, en el caso de (3) el proceso se puede esquematizar como sigue:

Contexto Inicial:

- (a) Los lavavajillas son máquinas que sirven para lavar la vajilla.
- (b) Un bestseller es un producto, normalmente un libro, que se convierte en líder de ventas en un corto período de tiempo.

Primera Extensión¹³:

- (c) Lavar la vajilla lleva tiempo y es cansado.
- (d) El uso del lavavajillas lleva implícitas una serie de tareas que requieren tiempo y esfuerzo.
- (e) Un libro que se vende mucho puede ser un libro entretenido e interesante.
- (f) Para leer un libro hay que disponer de tiempo libre.

Extensión Final:

- (g) Los programas del nuevo lavavajillas Indesit ahorran tiempo y esfuerzo.
- (h) El nuevo Filtro Autolimpiable elimina los residuos sin que el consumidor tenga que preocuparse de limpiarlo.
- (i) Mientras Indesit cuida tu vajilla tú puedes dedicarte a leer tu libro.

El enunciado es la conclusión, la implicación contextual, que surge por la combinación de forma deductiva de las premisas en el contexto inicial y extendido con las premisas de la extensión final: Si el nuevo lavavajilla Indesit te ahorra tiempo y esfuerzo, y para poder leer un libro hay que tener tiempo libre, entonces, el nuevo lavavajillas Indesit te permite tener el tiempo necesario para leer, por eso, es perfecto para un bestseller.

En este tipo de anuncios, el esfuerzo y tiempo de procesamiento se ve notablemente incrementado sobre todo si lo comparamos con otros casos en los que la primera interpreta-

¹³ Aunque sólo incluimos una extensión como ejemplo, el receptor llevará a cabo de hecho más de una tratando de encontrar las premisas contextuales necesarias que le permitan completar el proceso interpretativo.

ción construida es ya una interpretación pertinente. Sin embargo, este incremento del esfuerzo se ve compensado por la derivación de una serie de efectos extraordinarios, no sólo para el receptor, sino también para el publicista. En primer lugar, la situación de perplejidad inicial que estos enunciados crean es, como ya hemos explicado, un mecanismo de generación de atención. En segundo lugar, estos enunciados funcionan como mecanismo de retención de atención ya que tardan más en ser procesados. En tercer lugar, las condiciones de procesamiento permiten al receptor reparar en informaciones que en otras circunstancias habría pasado desapercibidas. En cuarto lugar, el procesamiento intensivo en niveles semántico-pragmáticos contribuye a una mejor codificación de la información, creando una huella de memoria fuerte y duradera que asegura la permanencia de la misma en la memoria del receptor. Y por último, las particularidades del procesamiento de estos enunciados contribuyen a que la información se codifique en la memoria de una manera especial, lo cual facilitará la posterior recuperación de la misma.

7. Conclusión

La teoría de la pertinencia nos ofrece el marco teórico necesario para explicar cómo la búsqueda de pertinencia, que guía de forma innata el funcionamiento del sistema cognitivo humano, puede aprovecharse en el acto comunicativo publicitario para inducir al procesamiento de información. La aparente falta de pertinencia de determinados enunciados puede utilizarse como detonante en el proceso de generación y mantenimiento de la atención del receptor. A su vez, la necesidad de encontrar dicha pertinencia justifica y condiciona el desarrollo de un proceso interpretativo especial tanto en términos de esfuerzo cognitivo como de efectos positivos.

Bibliografía

- Barry, A. M. S. (1997), *Visual intelligence: Perception, image, and manipulation in visual communication*, Albany, State University of New York Press.
- Bassat L. (1999), *El libro rojo de la publicidad (ideas que mueven montañas)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Bettinghaus E. P. y M. J. Cody (1980), *Persuasive Communication*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1987.
- Corrales Crespo, P. "El lugar común en la construcción e interpretación del texto publicitario", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, (1, febrero 2000), <http://www.ucm.es/info/circulo/no1/corrales.htm>
- Díez Arroyo, M. "Un ejemplo de estrategia retórica: la paradoja en el lenguaje publicitario", *ELIA*, 3 (2002), 259-280.
- Duró Moreno M. (2001), *Traducir publicidad o el arte de pasar hambre*, Granada, Comares.
- Dyer G. (1982), *Advertising as communication*, London, Routledge.

- Festinger L. (1957), *A theory of cognitive dissonance*, Evanston, IL, Row, Peterson & Co.
- Lineros Quintero, R. "Procesos cognitivos en el almacenamiento de información", en J. L. Cifuentes Honrubia (ed.) (1998), *Estudios de lingüística cognitiva*, Alicante, Universidad de Alicante, vol. I, 113-127.
- Marslen-Wilson W. D. y L. K. Tyler, "Integrative processes in utterance resolution", *Journal of memory and language*, 32 (1993), 647-666.
- Messaris P. (1997), *Visual persuasion: the role of image in advertising*, California, Sage Publications.
- Onifer W. y D. A. Swinney, "Accessing lexical ambiguities during sentence comprehension: Effects of frequency of meaning and contextual bias", *Memory and cognition*, 9 (1981), 225-236.
- Perelman Ch. y L. Olbrechts-Tyteca (1989), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
- Sperber D. y D. Wilson (1986), *Relevance: Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.
- Vestergaard T. y K. Schroder (1985), *The language of advertising*, Oxford, Basil Blackwell.

VER, OÍR Y NO CALLAR: RELACIONES VERBOICÓNICAS EN LOS TELEDIARIOS

Rosanna Mestre Pérez
Universidad de Valencia

La experiencia cotidiana da testimonio de la convivencia de un matrimonio no siempre bien avenido en la realidad mediática actual: el lenguaje verbal –oral o escrito– acompaña a casi todos los mensajes icónicos (artículos periodísticos, anuncios publicitarios, películas, viñetas de cómic, páginas web...). Sin embargo, a esta coexistencia de mensajes verbales e icónicos no le corresponden usos sociales de rango equivalente. A pesar de que las industrias culturales hace décadas que favorecen la difusión de las imágenes representadas y ha llegado a convertirlas en elementos cotidianos de nuestro entorno¹, resultaría exagerado afirmar que nos encontramos en una sociedad de carácter iconocéntrico.

Es más verosímil identificar nuestra cultura como logocéntrica, no tanto porque el lenguaje verbal sea el instrumento de comunicación más frecuente, sino porque a él se le atribuyen las funciones y los usos sociales más prestigiosos. Mientras que lo icónico ocupa un papel secundario y periférico en nuestra cultura (debido a que es usado fundamentalmente como mercancía de consumo y entretenimiento), a lo verbal se le atribuye el privilegio de ser la principal fuente de Conocimiento² (científico, filosófico, legal...), dada su hiperfuncionalidad para la expresión del pensamiento abstracto, como detallaremos más adelante. Por sus características específicas, los discursos informativos deberían entrar de lleno en esta categoría de mensajes que aportan Conocimiento (con mayúscula) a sus receptores, por lo que previsiblemente también los contextos informativos audiovisuales (prensa escrita y digital, documentales cinematográficos y géneros informativos televisivos) deberían verse envueltos por idéntica relación jerárquica entre el componente verbal y el icónico. Así ha ocurrido tradicionalmente en el campo de la prensa escrita, en la que lo icónico cumple en la mayoría de los casos una función periférica, quasi decorativa, respecto a lo verbal escrito; algo similar sucedería en la prensa digital, aunque en este caso habría que otorgar a lo icónico un peso algo mayor. Pero la televisión y el cine con vocación informativa tenderían

¹ Pensemos, por ejemplo, en el importante papel cumplido por la publicidad exterior, en los espacios urbanos, o por la televisión en el ámbito doméstico.

² Nos referimos al Conocimiento con mayúscula, es decir, el tipo de saber (el Saber) al que se reconoce valor, prestigio o utilidad en términos sociales.

a escapar de las dichas proporciones. De la construcción y recepción de las noticias en los espacios informativos televisivos nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Partimos de la base de que una noticia no es una simple reconstrucción de la realidad objetiva, sino una construcción discursiva. Cualquier actividad de lenguaje (verbal, icónico o verboicónico) implica un trabajo de interpretación y elaboración que, por definición, excluye toda posibilidad de correspondencia especular con *la* realidad, a diferencia de lo que sugiere la teoría de la verdad entendida como correspondencia o adecuación. La teoría de la correspondencia, de origen aristotélico, propone que si lo que describe una proposición se corresponde con lo que sucede en el mundo, entonces la proposición es verdadera. Desde este posicionamiento se formulan afirmaciones como la conocida muletilla con que cierto periodista concluía la presentación del telediario diciendo aquello de: “Así han sido las cosas y así se las hemos contado”. Pero no por mucho repetir algo, esto acaba siendo cierto. La teoría de la correspondencia es difícilmente asumible, porque la adecuación proposición-realidad “encierra el supuesto de que la proposición refleja de manera exacta y fiel, como lo haría un espejo plano, el hecho acaecido” (Catalán, 1997). Y esta fidelidad se revela quimérica en el momento en que se intenta aplicar a prácticas comunicativas reales. El principal motivo es la inevitable subjetividad humana desde la que toda actividad discursiva se produce. El periodista, el operador de cámara, el realizador... sólo pueden hablar (comunicar, informar) desde su propia interpretación: interpretación del hecho noticioso, de la actividad periodística, de la realidad. No hay observación sin interpretación. De aquí que sea más operativo sustituir la -imposible- pretensión de objetividad por la -más factible- ambición de veracidad, lo que supone trasladar el problema de la verdad en la información de una dimensión intelectual (en la que se establecen relaciones entre el sujeto y el objeto -o hechos noticiosos) a una dimensión moral (en la que se plantean relaciones entre el destinador y el destinatario).

Sin embargo, la tentación de explotar la aparente obviedad de la verdad como correspondencia directa con la realidad es muy fuerte en los medios, especialmente cuando se trabaja con el gran poder de convicción que socialmente se atribuye al isomorfismo de la expresión visual. Las imágenes hablan por sí mismas, las imágenes no pueden mentir, los comentarios verbales periodísticos introducen subjetividad a la objetividad de la imagen, ver es comprender, el directo es más auténtico, la transmisión instantánea de la información es más real, el enfoque de cámara azaroso carece de punto de vista... son algunos de los tópicos que con frecuencia se difunden y justifican desde los medios de masas ante el espectador (y que muchos espectadores aceptan con pocas vacilaciones). Lo preocupante no es tanto la popularidad de esas simplificaciones y falsedades entre la audiencia, como el hecho constatado de que los medios se aprovechan de esa ingenuidad y la explotan en su propio beneficio. Los informativos televisivos suelen sacar partido del plus de realismo que rodea a las imágenes icónicas, de su aparente ausencia de codificación y subjetividad, aunque hace

ya tiempo que Umberto Eco³ señaló con precisión la doble importancia del código en los signos icónicos, pues

reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de los códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas (Eco, 1972: 225).

Dada la enorme presión del isomorfismo de la imagen en los medios audiovisuales, resulta pertinente recordar el complejo proceso de elaboración que envuelve la *construcción* de las noticias audiovisuales. Tener presentes todos los eslabones de la cadena facilita la detección de las numerosas formas de *intervenir* sobre el resultado final e impregnarlo de subjetividad, voluntaria o involuntariamente (según el apego que cada medio tenga por el principio de veracidad).

En primer lugar, la elección de lo noticiable (*agenda-setting*) es ya un factor decisivo que comporta importantes decisiones sobre inclusiones y exclusiones. En una época caracterizada por la sobreinformación, el triaje de los hechos que el medio convertirá en noticia está claramente condicionado por los valores de quienes tienen la responsabilidad de hacerlo (el director, el editor y los jefes de sección “consensúan” el contenido del noticiario y su estructura). Este paso es, en realidad, muy delicado, aunque el ritmo de trabajo diario lo convierta en rutinario, ya que desde él no sólo se da el primer paso hacia la construcción de sentido, sino que también se puede operar una de las formas más sutiles y eficaces de censura; lo que Ignacio Ramonet denomina “censura invisible”:

(...) la censura no funciona hoy suprimiendo, amputando, prohibiendo, cortando. Funciona al contrario: funciona por demasia, por acumulación, por asfixia. ¿Cómo ocultan hoy la información? Por un gran aporte de ésta: la información se oculta porque hay demasiada para consumir y, por tanto, no se percibe la que falta (Ramonet, 1998: 40).

Aunque efectivamente la censura invisible sea una característica de la lógica estructural mediática, en ocasiones se ve subordinada a determinados intereses político-económicos⁴ y los receptores asisten al privilegio de detectar divergencias en la narración emitida por distintas cadenas. Ejemplos recientes de ello abundan en el tratamiento que los telediaristas están dando al accidente del petrolero *Prestige* ante las costas gallegas⁵.

³ Eco (1981) problematiza la noción de signo icónico propuesta por Peirce dentro de su clasificación triádica del signo, atendiendo a la relación con el objeto. Aunque aparentemente sólo los índices y los símbolos exigen un conocimiento del código para poder interpretarlos, el semiótico italiano sugiere que el signo icónico no mantiene un cierto parecido con el objeto al que se refiere (Peirce), ni tampoco es parecido en algunos aspectos a lo que denota (Morris), pues si de algo tiene propiedades no es del objeto sino del modelo perceptivo del objeto.

⁴ La conciencia de estos intereses da lugar a grados variables de autocensura entre todos los eslabones de la cadena informativa. Pero también es la causa de eventuales intervenciones del editor y/o del director en cualquier fase del proceso, pues ellos son los únicos con licencia para cambiar frases o palabras, sustituir planos o incluso determinar los cortes de voz exactos que debe incluir cierto vídeo, el orden de aparición de los testimonios, etc.

⁵ Un accidente que ha desencadenado una grave contaminación ecológica de profundas consecuencias económicas, así como reacciones institucionales, movilizaciones sociales y críticas políticas. La lista de omisiones y subrayados en el tratamiento dado por TVE1 y Antena 3, y por Tele 5 y Canal Plus es tan densa como elocuente.

La pertinencia de lo noticioso en la prensa escrita hace tiempo que se ajusta en mayor o menor grado a ciertos paradigmas⁶, por lo que es comprensible que éstos se “revitalicen” en el medio televisivo. Según la tradición periodística, es lícito convertir en noticia los hechos que reúnan, en mayor o menor proporción, algunos de los siguientes factores⁷ (Mencher): 1) impacto: hechos que pueden afectar a mucha gente; 2) oportunidad: hechos que son inmediatos, recientes; 3) preeminencia: hechos que envuelven a personas o instituciones muy conocidos; 4) proximidad: hechos sucedidos en el área de cobertura de la emisora; 5) conflicto: hechos que reflejen enfrentamientos entre personas o instituciones; 6) rareza: hechos que se desvían mucho de lo que se podía esperar o de la experiencia de cada día; y 7) aceptación general: hechos y situaciones de los que todo el mundo habla (Roglán, 1996).

Una vez decidido qué hechos serán considerados noticias, hay que tomar decisiones sobre el tratamiento visual, verbal y sonoro que la noticia tendrá en televisión. Respecto a las imágenes, su grabación activa toda una retórica visual que, de forma consciente o inconsciente, intencional o azarosa, puede ser determinante. Así, siempre es relevante decidir qué se incluye en campo y qué queda condenado al fuera de campo, la interrelación entre lo que se ve y lo que no se ve (pero se sabe, se intuye o se sospecha), el tipo de plano según la escala, el encuadre, la profundidad de campo, la angulación de la cámara, el escenario (o espacio físico) que envuelve o contextualiza lo grabado, el momento elegido para la grabación, el uso de una o más cámaras desde distintos emplazamientos... Salvo directrices expresas de la cadena⁸, los operadores de cámara son los responsables directos de estas elecciones.

Por otra parte, la actitud de los personajes que se exhiben ante la cámara puede ser por sí misma un factor visual de interés mediático notable, pues dejarse ver, huir de las cámaras, dar la cara o dejarse intimidar por ellas llega a ser, en ocasiones, una información más elocuente para los espectadores que la información verbal documentada y completa que las acompaña. Esto es así sobre todo cuando se usa la cámara con la doble función de testigo y juez⁹.

En lo relativo al audio, puede ser fundamental la inclusión o no de sonido ambiente (e incluso su falseamiento deliberado¹⁰), así como la eventual relación de lo que se oye con lo

⁶ Además de la propuesta de Mencher, que citamos en las siguientes líneas, son operativas otras estrategias para captar la atención de la audiencia, como la de Carl Warren (actualidad, proximidad, prominencia, curiosidad, conflicto, suspense, emoción y consecuencias) o la de Galtung y Ruge (frecuencia, umbral, ausencia de ambigüedad, significatividad, consonancia, imprevisibilidad, continuidad, composición y valores socioculturales) (Fontcuberta).

⁷ Aunque algunos autores (como Roglán y Equiza) describen estos factores como “criterios objetivos”, en nuestra opinión se trata más bien de criterios abiertos, susceptibles de ser interpretados con bastante flexibilidad (piénsese, por ejemplo, en la categoría “todo el mundo” incluida en el último factor).

⁸ Nos referimos a directrices sobre lo que se puede o no mostrar, o sobre cómo hacerlo (los planos amplios con que debe tomarse cierta manifestación o acto público para minimizar visualmente la capacidad de convocatoria de los organizadores; o la imposición del “perfil favorable” por parte de ciertos políticos, serían algunos ejemplos).

⁹ Aunque la captación clandestina o no autorizada de imágenes suele estar acompañada de este efecto judicial, los informativos informales y la prensa rosa televisiva han agudizado y entrenado la sensibilidad de los espectadores en este sentido, y ése es un camino de difícil retorno.

¹⁰ Los espectadores se sorprenderían de la cantidad de imágenes de informativos que van acompañadas de un sonido ambiente que no les corresponde.

que se ve¹¹. El campo de audio se completa con la información verbal oral que puede proceder del sonido ambiente (cortes de voz con declaraciones de personajes, más o menos relacionados con los hechos narrados, acompañadas o no de un rostro visible) o del complemento informativo que los profesionales del medio han redactado. Esta parte de la información verbal aporta los datos más abstractos o conceptuales (las famosas W periodísticas) y favorecen la contextualización del hecho, su posible relación con otros, etc. según la particular interpretación del medio sobre lo que es pertinente o no decir (y por tanto, ocultar o no). Esta información originariamente escrita está pensada para ser interpretada, por lo que será pertinente valorar no sólo el contenido sino también todo lo relativo a la comunicación paraverbal (tono e inflexiones de voz, pausas, silencios...) de quien(es) la locuta(n), pero también de todos aquellos que prestan su voz a la noticia, en general.

No obstante, el sentido global de todos los elementos citados no se percibe hasta que la edición del vídeo está finalizada y redactada la entradilla del presentador. Aunque en general es el periodista quien tiene la mayor responsabilidad en la redacción de la noticia, su interpretación verbal no siempre coincide con la interpretación visual que el operador de cámara hace de la misma, por lo que la coincidencia o disidencia de puntos de vista y subjetividades se manifiesta en los resultados verboicónicos una vez está editada la noticia. El particular montaje (hecho por el periodista, el montador o resultado de la colaboración entre ambos) de imágenes y texto verbal, así como las puntuales relaciones y asociaciones que se establezcan entre el qué, cómo y cuándo se ve y oye cada componente de la noticia es lo que da sentido –discursivo- a la noticia. La inclusión o no de imágenes de archivo, gráficos, rótulos, mapas... completan y refuerzan la visibilidad a las noticias, sobre todo de las que, en sentido estricto, carecen de ella o son visualmente muy pobres. Pero el sentido no está completo mientras no se inserte la noticia en el programa y tenga lugar la emisión del telediario¹² según lo previsto en la parrilla de programación de la cadena. La cual, dicho sea de paso, está sometida a compromisos de orden económico, pero también ideológico, periodístico, etc. que le obligarán a considerar noticia aquello que, como afirma G. Cesáreo, “‘el sentido común periodístico’ y la ‘lógica productiva’ del medio se arriesgan a recoger y producir como tal” (Abril, 1997: 238). Lógica productiva que, cabe añadir, en nuestros días está sometida a los imperativos de la espectacularidad dominante en el medio.

No olvidemos que el *target* o destinatario ideal de una noticia televisiva es el telespectador y que todo el trabajo de producción discursiva está destinado a someterse a su experiencia. Pues él es quien, con su consumo productivo (Echevarría, 1999) generará los indi-

¹¹ Cuando en la noticia se da entrada al sonido ambiente, éste puede reforzar lo que las imágenes sugieren, pero también puede entrar en conflicto con ellas. Cuando el sonido ambiente se excluye, puede que no haya repercusiones significativas sobre el resultado final, pero también puede implicar la omisión de información auditiva relevante o sugerir que algo así está ocurriendo, con lo que se puede generar un inoportuno “efecto censura”. Si tomamos como ejemplo el hipotético abucheo de un grupo de ciudadanos a la presencia de algún destacado político, fácilmente puede imaginarse la riqueza de posibilidades que tal hecho proporciona para su tratamiento mediático.

¹² Durante la emisión en directo, el realizador es el máximo responsable y de él depende, por ejemplo, que los planos que muestran al presentador interpretando las entradillas del vídeo sean más cortos o más largos y, en consecuencia, se marque más o menos la importancia de la noticia (pues la distancia física suele corresponderse con la distancia emocional).

ces de audiencia que favorecerán los contratos de publicidad que, finalmente, proporcionarán los imprescindibles ingresos económicos de la cadena. Y lo que el espectador percibe cuando ve una noticia en televisión se inscribe dentro de un contexto discursivo mucho mayor, que excede con creces el breve espacio-tiempo en que tiene lugar la emisión de la noticia. Por eso son igualmente significativos otros factores de orden estructural, como el (mucho o poco) tiempo que, dentro del telediario, se dedique a determinada noticia, la cantidad de vídeos emitidos para tratarla, la inclusión o no de una carátula específica, si hay o no conexiones en directo¹³, el lugar que ésta ocupe dentro de la estructura completa¹⁴, la relación que pueda mantener esa noticia con las anteriores o posteriores¹⁵. Pero también puede ser relevante el tipo de relaciones intertextuales que se establezcan entre el tratamiento informativo en formato telediario y otros tratamientos televisivos (reportajes, entrevistas, información informal, coloquios con participación de especialistas y/o público no especializado, *talk shows*, etc.); entre el tratamiento recibido dentro de la cadena en sus diferentes formatos y sus equivalentes en otras cadenas; entre el tratamiento dado por las distintas cadenas del medio televisivo y el dado en otros medios de comunicación... Informarse fatiga, como diría Ramonet, y no todo el mundo puede permitirse el lujo de dedicar mucho tiempo a contrastar la información que recibe, pero debe tenerse presente que el complejo fenómeno de la opinión pública se gesta precisamente como consecuencia de la enmarañada interrelación que los mensajes mediáticos establecen con sus receptores en el marco de una determinada sociedad. Sería una negligencia ignorar los eventuales efectos de la recepción de la noticia, tanto desde una perspectiva de microanálisis como estructural (o de macroanálisis.)

Una vez hecha esta somera exposición sobre los factores que intervienen en la elaboración de una noticia televisiva, permítasenos volver sobre el versátil fenómeno de las relaciones verboicónicas. Para nuestro análisis será de gran utilidad tener presentes las distintas características funcionales de lo verbal y de lo icónico. Del lenguaje verbal se dice (Gubern, 1987) que es hiperfuncional para la expresión de conceptos abstractos y categorías genéricas, su función más notable es de carácter inductivo, su expresión es lineal-secuencial y la caligrafía no modifica esencialmente el valor de lo escrito. La imagen icónica, en cambio, es hiperfuncional para la expresión de lo concreto visible, su principal función es la ostensiva, su relación con la realidad concreta es isomórfica y la forma de expresión posee una indivisible dimensión semántica de especial poder connotador. Para dar cuenta del tipo de las relaciones verboicónicas que los informativos televisivos suelen construir, proponemos una clasificación dual: *noticias sin imágenes e imágenes sin noticia*.

1) *Noticias sin imágenes* (o imágenes-ilustración). A esta categoría corresponde un elevado porcentaje de lo noticiable, pues la mayoría de las noticias lo son a partir de hechos suscitados por información de carácter verbal. Esto es así por diversas razones (Requena,

¹³ Y, en el caso de haberlo, queda por determinar hasta qué punto se justifica la necesidad de un despliegue de medios tan costoso.

¹⁴ Aquí intervienen variables como el hecho de que la noticia se incluya entre los titulares más destacados, lo que favorece la alusión reiterada (titulares, noticia y resumen), que aparezca antes o después de la publicidad

¹⁵ Recordemos, a modo de ejemplo, las críticas que suscitó en su momento la relación de inmediatez entre la referencia a una noticia de agresiones violentas a menores y la presentación de la película *Plenilunio*, ambas ilustradas con imágenes visualmente semejantes (unas procedentes de hechos reales y las otras de hechos ficcionados).

1989): 1) la mayoría de los hechos noticiables no se dejan grabar (los delitos, los descubrimientos científicos...); 2) muchos son propiamente ingrabables (Irak, la inflación...); y 3) cerca de la mitad de lo noticiable está constituido por actos de carácter eminentemente verbal (declaraciones, convocatorias, reuniones...) cuya puesta en escena suele representarse simbólicamente ante las cámaras bajo un rígido control de los protagonistas (el tópico apretón de mano, la llamada foto de familia...). El predominio de noticias de carácter eminentemente verbal no las excluye o margina, paradójicamente, de los informativos audiovisuales, pues sus profesionales han aprendido a desarrollar toda una batería de recursos para conseguir imágenes que, en sentido estricto, no dicen gran cosa, pero que cumplen discretamente la función ilustrativa que les corresponde. Los espectadores, por nuestra parte, también hemos aprendido a *distraer* nuestra mirada con ellas, a menudo a costa de fijar nuestra atención en lo anecdótico e irrelevante (el peinado de la ministra, las diferencias de estatura entre presidentes o los bonitos colores de un gráfico).

2) *Imágenes sin noticia* (o imágenes-verdad). En este apartado encontramos una casuística de características diametralmente opuestas. Estamos pensando en aquellas imágenes privilegiadas de acontecimientos de primera magnitud que frecuentemente recorren el mundo (el asesinato de Kennedy, el primer alunizaje de una nave espacial, la caída de las Torres Gemelas) o que simplemente se graban en nuestra retina como agujas (un aparatoso incendio, multitud de peces flotando muertos sobre el agua, el pequeño Lucas o el nacimiento de un oso panda). Se trata de imágenes tremendamente impactantes que atrapan nuestra mirada y secuestran nuestra capacidad de raciocinio, pues apelan directamente a las emociones, a la irracionalidad de los sentimientos, y suelen generar reacciones impulsivas (de rabia, repulsión, compasión, ternura...). Este tipo de imágenes tan espectaculares se convierten en noticia por sí mismas. *Son* la noticia. Pero la intensidad del impacto que suscitan es inversamente proporcional a la cantidad de información que aportan; por mucho que nuestros ojos no puedan despegarse de esas imágenes la información que transmiten por ellas mismas es muy escasa. El espectador ve pero no comprende¹⁶. Sin embargo... ¿a quién le importa eso, cuando se encuentra bajo los efectos hipnóticos de una potente imagen? En realidad, estas imágenes, más que hablar por sí mismas, lo que hacen es gritar y aunque no se entienda una palabra de lo que dicen, la intensidad emocional que transmiten, su carga connotativa, no le pasa desapercibida a nadie. A veces son imágenes tan crípticas que se hace necesario tratarlas recurriendo a la cámara lenta, a la repetición de la imagen, a trazos visuales que centren la atención, a un trabajo de montaje que aligere, concentre y conecte ciertos momentos relevantes, etc. Conscientes de que estas imágenes dan voces pero no hablan, los periodistas se ven obligados a tomar la palabra para explicar, analizar y contextualizar; para aportar, en definitiva, la información racional y abstracta que se halla habitualmente ausente de ellas.

¹⁶ Son paradigmáticas, en este sentido, las declaraciones de una periodista tan veterana como Àngels Barceló cuando confesó, durante la transmisión en directo (de parte) del ataque a las Torres Gemelas por parte de la cadena Tele 5 el 11 de septiembre de 2001, que ella misma no comprendía lo que estaba viendo y, por tanto, aquello de lo que estaba "informando" en directo.

Por otra parte, es nuestra opinión que la lógica funcional de las imágenes-verdad es equivalente a la de las citas textuales en el terreno de lo verbal, a las que se atribuye la función general de promover y sostener creencias. Como diría M. De Certeau, en una sociedad incrédula la cita es “la última arma para hacernos creer”. Así, en los textos lingüísticos la cita en estilo directo sirve “para imitar la forma y no sólo los contenidos con supuesta fidelidad” (Abril, 1997: 244). La narración gana en verosimilitud y autenticidad, e incluso la mediación discursiva llega a ser escamoteada tras el efecto de transparencia de la cita directa. Existe también en las citas textuales otro efecto altamente persuasivo consistente en activar una de las estrategias retóricas más efectivas a la hora de presentar los datos y dar forma al discurso: la actualización (Perelman, 1994). Acercar la información al receptor sirve para potenciar, para subrayar la impresión de realidad, de presencia, de verdad... en la medida que aproxima las palabras ajenas al aquí y ahora discursivo.

Si aceptamos lo hasta aquí dicho sobre la cita textual pero sustituimos ésta por imagen impactante, observaremos que la validez de los argumentos es igualmente aceptable. La retórica audiovisual de los informativos televisivos está plagada de casos en los que se explota el extraordinario poder de las imágenes altamente expresivas para activar el efecto de verdad, de referencialidad, de actualidad ante los receptores al tiempo que se diluye el trabajo de producción periodística. Son unas imágenes icónicas cuya principal función, la ostensiva¹⁷, se ve reforzada por la difundida creencia de que “una imagen (a diferencia de las palabras) no puede mentir”.

Este uso estratégico de las imágenes no desautoriza todo lo dicho en páginas anteriores sobre las convenciones que determinan su producción discursiva; simplemente ocurre que, en determinados contextos y para ciertas audiencias, el carácter de constructo de lo icónico queda funcionalmente neutralizado y ello potencia su efecto de autenticidad y, por tanto, de persuasión, convirtiendo ciertas imágenes en imágenes-verdad para (la mayoría de) sus receptores.

Bibliografía

- ABRIL, G. (1997), *Teoría general de la información*. Madrid, Cátedra.
- CATALÁN GONZÁLEZ, M. (1997), “Acerca de las nociones de verdad y objetividad en la información”, en www.comunicacionymedios.com/Reflexion/teorias/verdad.htm.
- ECO, U. (1972), “Los códigos visuales”, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.
- ECHEVARRÍA, J. (1999), *Telépolis*. Barcelona, Destino.
- FONTCUBERTA, M. (2000), *La noticia. Pistas para percibir el mundo*. Barcelona, Paidós.

¹⁷ Término que procede del latín ‘ostendere’: mostrar, exhibir, representar.

- - GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989), *El espectáculo informativo*. Madrid, Akal.
- GUBERN, R. (1987), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- RAMONET, I. (1998), *La tiranía de la comunicación*. Madrid, Debate.
- PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1994), *Tratado de la argumentación*. Madrid, Gredos.

DE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE: ALGUNOS JUEGOS CONTEMPORÁNEOS EN TORNO A LA AUTENTIFICACIÓN FÍLMICA

Ismael Piñera Tarque
Universidad de Oviedo

A pesar de que este trabajo* se plantea unos objetivos específicos, ajustados al contexto temático de este Seminario y de acuerdo con la extensión y límites disponibles, merece la pena dejar constancia en estas primeras líneas de cuáles son sus intenciones más generales (por el simple hecho de que no pasarán, en lo que sigue, de quedar apuntadas); por decirlo en pocas palabras, este trabajo se proyecta sobre un más amplio telón de fondo que pretende dotar a la teoría de la ficción fílmica de los beneficios, acaso rentables, que puede proporcionar el trasvase a ésta de las categorías propuestas, estudiadas y desarrolladas en el seno de la poética de los mundos posibles literarios, un sistema teórico que aporta a la narratología la necesaria síntesis entre el “análisis abstracto de la trama y la narratología del texto” (que reclamara Pavel, 1985: 10) desde unos presupuestos de evidente filiación semiótica, dada su atención a los espacios sintácticos, semánticos y pragmáticos del relato. De acuerdo con la convicción de que “postular que una teoría del filme no puede ser más que intrínseca, es entorpecer la posibilidad del desarrollo de hipótesis cuya fecundidad estriba en poner a prueba el análisis” (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1983: 14), la legitimidad de un trasvase metodológico semejante debería dirimirse en atención a su rentabilidad analítica: por ello, las siguientes páginas proponen un acercamiento a diversas cuestiones semánticas y pragmáticas de ciertos filmes contemporáneos para cuyo esclarecimiento se han allegado conceptos y metalenguaje específico de la poética de los mundos posibles en la confianza de que, aun brevemente, pueda así valorarse en su justa medida esta propuesta metodológica.

Dos palabras más, antes de comenzar, relativas ahora al breve corpus elegido: los filmes a que se hará mención¹ no sólo son contemporáneos, como propone ya el título de estas líneas, sino que proceden, por lo general, del ámbito del llamado “cine comercial”, etiqueta

* Ha de dejarse constancia de que este trabajo ha sido realizado en el marco de una subvención de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias dentro del Plan de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación (I+D+I) de Asturias, 2000-2004.

¹ Se trata, por orden cronológico, de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, *The sixth sense*, 1999), *El club de la lucha* (David Fincher, *Fight Club*, 1999), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Una mente maravillosa* (Ron Howard, *A beautiful mind*, 2001), y el posterior remake de la primera, *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, 2001).

cuya inestabilidad no parece resoluble si no es acudiendo a una definición pragmática de tales prácticas filmicas: y no sólo por lo que se refiere a su sistema de producción, propaganda y distribución —que también— sino, más específicamente, por la centralidad que ocupa en su diseño el lugar del espectador; en términos pragmáticos, no cabe duda de que el cine comercial es, por definición, aquel que busca, por medios diversos, un auténtico impacto espectacular: las figuras que tienen en común los filmes que se explorarán a continuación proceden, en un grado u otro, de una idéntica intencionalidad pragmática, aspecto que coloca al receptor en el centro privilegiado de sus estructuras por medio de la férrea construcción del lector o “espectador modelo” que exigen (hasta el punto de que en una relectura de los mismos, dotado ya el receptor de una posición epistémica muy superior a la prevista para ese espectador modelo, tales figuras pierden toda su potencia y sentido)².

1. Lo visible, lo invisible: la textura filmica y la función de autenticación

Resulta en principio evidente afirmar que uno de los ejes fundamentales de construcción del film narrativo es aquel cuyos extremos cabe identificar como *lo visible* y *lo invisible*: no se trata en absoluto de minimizar la función narrativa de la banda sonora frente a la banda visual ni de obviar la consecuente dimensión dual del film como doble relato o *megarrelato* formado por la confluencia inseparable de ambas (por ello es relato *audiovisual*; cf. Gaudreault y Jost, 1990), pero sí de enfatizar la indispensable especificidad visual de la textura filmica, con las consecuencias semánticas que ello acarrea; para Dolezel, “the sense of the text is determined by the form of the *texture*. Texture is our term for the “wording” of the text and it comprises all lower-level units of expression as its constituents” (Dolezel, 1979: 201).

Y si la textura literaria (“la redacción exacta del texto”, aclara el glosario de la edición castellana de *Heterocósmica*; Dolezel, 1998: 319) es la configuración específica del espacio sintáctico del relato literario y el único camino existente hacia el espacio semántico, la textura filmica debe ser, en paralelo, la dimensión sintáctica por medio de la cual se construyen ineludiblemente los mundos filmicos; ahora bien, la simple manifestación de un motivo del mundo ficcional en la textura del relato no implica, necesariamente, su *autenticación* como tal motivo (esto es, su afirmación como hecho existente, aun ficcionalmente): la semántica de mundos posibles exige que dicha manifestación textural, sintáctica, venga acompañada de la otorgación, semántico-pragmática, de un valor de verdad que procede de la autoridad de la fuente que emite dicho motivo: si para el caso literario se trata, evidentemente, de la variable fuerza autenticadora que posee el acto de habla del narrador (aspecto tanto semántico como pragmático, pues dicha autoridad no es sino parte de la retórica convencional del relato literario), en el caso del relato filmico este segundo momento que constituye la autenticación procede, a su vez, de una fuente de idéntica funcionalidad,

² Algunos filmes clásicos, articulados en estructuras semejantes, llegaron incluso a solicitar de sus espectadores que “no contaran el final” a otros potenciales receptores, debido a la frustración del espectador modelo que ello suponría; pienso así en *Testigo de cargo* (Billy Wilder, *Witness for the Prosecution*, 1957) o *Las diabólicas* (Henry Georges Clouzot, *Les diaboliques*, 1955).

el meganarrador fílmico, cuya efectividad semántica de nuevo viene corroborada pragmáticamente, ya que a menudo su autoridad reside en la “realidad” convencional de que se revise la textura audiovisual manejada³.

He ahí uno de los aspectos más significativos (y divergentes del modelo literario) que introduce la dimensión visual de la textura fílmica en el proceso de autenticación de los motivos ficcionales, el *matiz existencial* que implica *lo visible* en el pacto convencional de recepción fílmica; en efecto, cabe proponer que —frente a la textura literaria— la textura audiovisual de un film de ficción posee de por sí un valor existencial apriorístico, esto es, que lo presentado como visible (lo manifestado sintácticamente en dicha textura) conlleva o adquiere, de algún modo, la idea de lo existente. En otras palabras: existe una especie de ecuación implícita, configurada en la enciclopedia media de todo espectador, según la cual lo visible es igualmente existente por su mera inscripción sintáctica (carente o no de autenticación semántico-pragmática) salvo en aquellos casos en que algún recurso igualmente convencional desmiente esa potencia existencial de la imagen⁴.

2. Visualizar lo invisible: de la convención al *trompe l'oeil*

El inesperado —y restrictivo— corolario que se desprende de lo anterior fue anunciado en su día por Lessing cuando en el *Laocoonte* (cap. XII), confrontando las posibilidades semióticas de la literatura y la pintura, escribe: “Homero ha tratado dos tipos de seres y de acciones: los visibles y los invisibles; esta diferencia no es capaz de darla la pintura: en ella todo es visible, y visible de una misma y única manera” (1766: 92)⁵. De igual modo la manifestación en la textura fílmica de los motivos ficcionales está en gran medida condenada, de por sí, a la visibilidad, y por tanto, parafraseando a Lessing, la representación fílmica de lo

³ Sobre la autenticación literaria como proceso semántico-pragmático, Dolezel ha sintetizado su visión al respecto en un interesante capítulo de *Heterocósmica* (1998: 209-240). La necesaria idea de narrador o meganarrador fílmico, que no siempre ha sido aceptada (para Bordwell, “otorgar a cada película un narrador o un autor implícito es permitirse una ficción antropomórfica”; 1985: 62), es defendida brillantemente por ejemplo por Gaudreault y Jost, bajo la convicción de que “no existe relato sin instancia relatora” y de que, por tanto, “trátase de cine o de cualquier otra forma de manifestación narrativa, no es posible, según es, sin correr riesgos que se nos antojan inútiles, hacer abstracción de la noción de “narrador”” (1990: 47, 69). En paralelo, puede afirmarse que no existe mundo narrativo sin autoridad autenticadora, y para el caso de los mundos fílmicos resulta evidente la autoridad convencional que posee la imagen como textura de lo “real”; no se trata de postular una ingenua ontología de la imagen cinematográfica (la historia de la teoría fílmica podría contemplarse, precisamente, como un progresivo alejamiento desde una inicial concepción hiperrealista hasta una concepción semiótica, convencional, de la imagen; Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992: 211 y ss.), sino de señalar el carácter de “signo verosímil” (González Requena, 1995: 21) que la imagen parece poseer *per se* (se trata de lo que aquí denominaré el *matiz existencial* característico de la textura fílmica).

⁴ Se trata por ejemplo del *fou*, artimaña visual que, por medio del emborronamiento o desvanecimiento que afecta la estabilidad de la imagen cinematográfica, pretende inscribir un variable grado de inestabilidad o desconfianza en dicha imagen. Nótese que se trata de un camino inverso: no es una pugna hacia la autenticación existencial (clave de buena parte de la retórica de la narración literaria, especialmente en el caso de la narración homodiegética), sino una pugna contra la autenticación que pretende librar a determinados segmentos del peso ontológico que la imagen posee de por sí.

⁵ Intuición que es el evidente punto de partida —y no sólo desde el título— de este trabajo.

invisible (en el sentido evidente de la palabra⁶) provoca un problema, al menos teórico: ¿cómo representar en una textura esencialmente visible lo invisible? De nuevo, como en tantos otros aspectos, la praxis obvia las posibles restricciones de la teoría, pues la historia del cine (prácticamente desde sus inicios) ha demostrado hasta qué punto la fuerza de la convención y de los pactos retóricos establecidos consensualmente pueden ignorar despreocupadamente dicho escollo por medio incluso de la plena visualización, completamente libre de prejuicios, de aquello en principio —o teóricamente— invisible⁷. Más aún, en ocasiones la ruptura de una frontera en principio infranqueable entre *lo visible* (lo que la textura fílmica puede manifestar) y *lo invisible* (aquello que ofrece una resistencia última a la sintaxis visual, que estaría más allá de los límites de ésta) ha sido y es el argumento principal de interés que preside el lanzamiento de determinados filmes, cuyas estrategias propagandísticas inciden en la aparente satisfacción de un posible apetito visual del espectador medio. (Por remitirnos a un ejemplo radicalmente contemporáneo, la ruidosamente publicitada adaptación de *El señor de los Anillos*⁸ ha planteado en gran medida su estrategia comercial en torno al *tour de force* que supone visualizar la compleja ontología del ciclo narrativo de J. R. R. Tolkien)⁹.

Desde una perspectiva desprovista de prejuicios normativos y atenta al estatuto auto-legitimador de las propias prácticas discursivas, no cabe objeción alguna, por tanto, a la visualización de lo invisible. El problema reside, más bien, en el hecho de que, en otras ocasiones (es el caso de los filmes aquí reunidos), la visualización de lo invisible opera una violación en los principios enciclopédicos proyectados durante el proceso de recepción por el espectador. Así sucede cuando la ecuación convencional antes apuntada (lo visible es igual a lo existente) se manipula conscientemente con el objetivo de provocar un determinado impacto en el lector modelo postulado por el texto. Un efecto que, de vocación claramente pragmática, no reside sino en la ruptura de dicha convención, en el juego (o juegos) en torno a la autentificación de determinados individuos y sus respectivos mundos, cuya ontología se deja derivar afirmativamente de dicho pacto ecuacional para posteriormente ser desmentido.

⁶ Cabe intentar una definición lógico-semántica de lo visible como aquella propiedad esencial (y no accidental) que referida a un individuo establece como parte de su diseño ontológico la capacidad de ser percibido visualmente por otro individuo perteneciente al mismo mundo posible o sistema (en tanto que la percepción visual está admitida como parte del conjunto de las leyes físicas operantes en dicho mundo).

⁷ Por recurrir a ejemplos relevantes para esta exposición, piénsese en el estatuto ontológico-textural del fantasma en filmes clásicos como *El fantasma y la Sra. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, *The ghost and Ms. Muir*, 1947), o *Un espíritu burlón* (David Lean, *Blithe Spirit*, 1945).

⁸ Cuando esto se escribe, en diciembre de 2002, la trilogía está aún en curso de estreno; concretamente, tras la presentación de *La comunidad del Anillo* las navidades pasadas (Peter Jackson, *The fellowship of the ring*, 2001), asistimos en estas fechas al ruidoso lanzamiento de la segunda entrega, *Las dos Torres* (Peter Jackson, *The two towers*, 2002) y se espera para dentro de un año, exactamente (la elección de las fechas de lanzamiento no es baladí, claro está), la última entrega de la saga, *El retorno del Rey*.

⁹ EL anuncio del film como hazaña técnica que logra la ductilidad de un material en principio inaccesible a la textura fílmica está hoy muy en boga debido a la creciente manipulación digital de los textos fílmicos, que pueden ya prescindir totalmente de las ataduras de lo efectivamente visible (el conjunto de lo profílmico, que ha de ser fotografiado), y recorrer con éxito las más inesperadas ontologías: piénsese en el imaginario visual que la saga de *Starwars* está desplegando en su segunda trilogía, actualmente en proceso de producción y estreno; cabe recordar, asimismo, la notable euforia visual que algunos de los primeros filmes así manipulados provocaron, como fue el caso de *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, *Jurassic Park*, 1993).

da, negada o simplemente violada, conduciendo en último término a un literal engaño a los ojos, un auténtico *trompe l'oeil* (fenómeno muy del gusto posmoderno, como apunta McHale, 1987: 115-119¹⁰) que rompe sin duda, por su ostentación, las expectativas generadas por el espectador.

3. Narración equiscente, lógica focal y dinamismo ontológico: algunas figuras del trampantojo

Puede establecerse que dicho engaño procede de una manipulación en el “principle of minimal departure” o “principio de mínimo alejamiento” del mundo ficcional respecto del real propuesto por Ryan (1991: 48-60) o, en términos de Eco, en la enciclopedia movilizada por el espectador a partir del diseño del lector modelo, dado que “el texto nos remite, salvo indicaciones de lo contrario, a la enciclopedia que regula y define el mundo real” (Eco, 1979: 184); según ambos principios, complementarios, derivados de la máxima que establece la incompletud esencial de todo mundo ficcional (por estar expresados “en textos finitos”; Dolezel, 1996: 14; Eco, 1990: 227), toda decodificación conlleva un aporte epistémico (o “epistemological filling”, para Smith, 1979) por parte del receptor que recubre los diversos huecos de los sistemas ficcionales de realidad acudiendo a su bagaje enciclopédico, bien relativo al mundo real (cf. también Martínez Bonati, 1976) o bien relativa a su experiencia cultural sobre otros mundos ficcionales (Dolezel, 1996: 22); del mismo modo, en una situación convencional de comunicación filmica, lo visible (gracias al matiz existencial implícito en la textura filmica) es considerado desde un punto de vista pragmático como efectivo, factual, en el mundo ficcional propuesto: el abuso enciclopédico consiste en dejar al espectador proceder a tal relleno para, una vez que ha sido situado en tal horizonte de expectativas, desmentir, de modo normalmente sorpresivo, esa saturación pragmática.

En términos narratológicos, ello se produce por medio de un cuidadoso trabajo en torno a la construcción del punto de vista: la narración, en todos los casos propuestos, adopta una lógica focal estrictamente equiscente con el héroe o héroes epistémicos de cada relato, respectivamente ignorantes de la falsedad de su perspectiva ontológica: ignoran estar muertos o ser fantasmas —*Los otros, El sexto sentido*—, tener alucinaciones —*El club de la lucha, Una mente maravillosa*— o vivir en un sistema de realidad virtual —*Abre los ojos, Vanilla Sky*—. Dado que los mundos narrativos son mundos, por definición, sujetos a la temporalidad y el dinamismo (a la sucesión de diversos estados temporales de un mismo mundo, o de distintos mundos enhebrados temporalmente; cf. Vaina, 1977: 6-8), tales mundos de partida terminan por resolverse, en última instancia, en mundos de llegada que contradicen dicha lógica focal: los mundos de llegada convierten a los mundos iniciales, en todo caso, en submundos de personaje (Albaladejo, 1986: 70-71), en versiones erradas de un sistema de realidad cuya verdadera estructura ontológica no es desvelada hasta el cierre de ese trayecto

¹⁰ Como apostilla Ryan (1992: 548), la posmodernidad gusta en efecto de presentar ontologías desestabilizadas, sin centro, en las cuales toda realidad puede ser finalmente desmentida como potencial constructo desde otra realidad “más real”.

dinámico del relato, por medio de un giro hacia un “punto de vista externo”, como señala Ryan (1991: 20):

It takes an external point of view to assess the accuracy of a mental representation. From the perspective of the reflecting subject, objects of firm beliefs all have actual existence. I cannot distinguish the real world from my representation of it. The internal perspective classifies epistemic worlds as actual, while the external perspective classifies them as possible.

Para ello, la lógica focal debe ser en determinado punto rechazada, contradicha, por medio de diversos gestos a través de los cuales el meganarrador filmico sustituye la equisiciencia por la omnisciencia, abandonando la perspectiva epistémica de los personajes: así se produce de modos diversos en todos los filmes, aunque quizá merezca recordar, por su afinidad con el tema de estas líneas, el gesto de desautenticación (pues tal es la consecuencia de dicho abandono de un punto de vista restringido por otro omnisciente) que cierra *Los Otros*, en el que, literalmente, los personajes hasta entonces visibles pierden dicho estatuto semiótico y se vuelven invisibles en el momento en que la narración abandona su punto de vista y lo somete a juicio desde la nueva perspectiva, la de “los vivos” (desde la cual se descubre que los protagonistas eran, por el contrario, “los muertos”: el título del film resume así a la perfección la naturaleza de esos trayectos epistémicos, de esos desplazamientos narrativos de un punto de vista a otro).

Sintomática es también la aparición tras estos gestos de anulación de diversas analepsis completivas (en el sentido de Genette, 1972: 106 y ss.) que cierran a la perfección el círculo narrativo bien al completar los huecos hasta entonces mantenidos o bien simplemente al demostrar retrospectivamente, incluso por medio de la repetición (al final de *El sexto sentido* o *El club de la lucha* se citan literalmente planos anteriores), cómo la nueva versión de mundo adquirida es la correcta. Significativas son las que se producen en *Abre los ojos* o *Vanilla Sky*, que tienen que reconstruir no sólo una propiedad relativa a un individuo o grupo de individuos (estar vivo o muerto, estar cuerdo o no) sino un sistema de realidad completo: aquel que emerge por las grietas del sistema virtual en que se movía el protagonista de una y otra. La reconstrucción, en estos dos últimos casos, procede no sólo del meganarrador sino también de personajes que son responsables directos de la construcción del sistema virtual que el individuo ha “soñado”, sin saberlo, hasta entonces.

Queda citada así otra de las características semántico-pragmáticas de estos filmes, a saber: su evidente vocación suspensiva o sorpresiva tanto a nivel constructivo como a nivel pragmático; y a menudo esa tensión espectacular no se consigue sino dejando que los ulteriores sistemas de realidad empujen y hagan tambalearse (o perforen y se cuelen en) los sistemas de realidad de partida, esto es, aquellos que se consideran tanto por parte de los personajes como del receptor los “mundos reales”: tal estructura de tensión es muy evidente en *Los Otros*, en la que el sistema real parece estar perturbado por interferencias ajenas cuando, en realidad, es ese sistema sobrenatural (el de los muertos, aunque estos ignoren su condición) el que, en todo caso, perturba aquel, el efectiva y finalmente real. *El sexto sentido*, aun compartiendo dicha estructura general, opta también por la estrategia del relato de terror clásico (la investigación de un fenómeno anormal: el que un niño pueda ver a los muertos) y

está repleta de acentos característicos del género, aunque el relato sea reconducido, finalmente, a similares conclusiones. En otros casos, como en *Abre los ojos* y en su posterior remake, *Vanilla Sky* (que sigue al pie de la letra los giros de guión de aquella), la tensión se produce por la multitud de grietas que comienzan a rasgar el tejido ontológico del aparente sistema de realidad, grietas que incurrn en las más profundas quiebras de la lógica de la posibilidad (el principio de no contradicción, por ejemplo, encarnado en la ambivalente y oscilante identidad dual del personaje femenino de Sofia) dando lugar a mundos en principio imposibles que sumergen al receptor en una indecidibilidad absoluta respecto de los acontecimientos narrados, hasta la sugerencia final de que, en realidad, toda realidad no es sino una gran construcción “virtual”, en el sentido más contemporáneo de la palabra (en una reelaboración de una temática por otro lado clásica, aquella de la vida como sueño también presente, por cierto, en un film nada lejano a los comentados: *The Matrix*, de Andy y Larry Wachowski, 1999). Y mientras que *El club de la lucha* se deja llevar por un ritmo mucho más propio del viaje alucinante, aspecto que contamina toda la textura y la gama estilística del film (en el que, por cierto, la revelación del trampantojo no impide o reconduce la trama mucho más allá de donde se había situado antes de tal descubrimiento), *Una mente maravillosa* es, sin lugar a dudas, la más reposada (y quizá por ello la menos turbadora en términos pragmáticos) de estas películas, dado que la sorpresa reveladora se produce literalmente *in media res*, y el relato se dedica a partir de ahí a explorar las consecuencias vitales (no ontológicas) de ese problema epistémico.

Un último aspecto a considerar es la estructura y características de los mundos de llegada implicados, en último término, por el dinamismo ontológico y narrativo apuntado: dentro de los estrechos límites de este *corpus*, cabe señalar que por un lado el movimiento final puede llevar a la disolución o negación del mundo de partida instaurado (como *mundo intermedio*, construido en función de filtros incapaces de la autenticación última, caso de la locura o el “sueño virtual”), o puede por el contrario llevar a la instauración de un mundo final complejo, *diádico*, en el que conviven dominios naturales (los vivos) y sobrenaturales (los muertos). (Sobre los mundos intermedios y los mundos diádicos, cf. Dolezel, 1998: 190, 176.)

4. Conclusiones: viajes epistémicos y viajes ontológicos en la posmodernidad

Pero sea cual fuere el estatuto final de los mundos alcanzados, notoriamente distinto según cada caso (mundos sobrenaturales, diádicos, en *El sexto sentido* o *Los otros*; mundos reales percibidos hasta entonces erróneamente —en función de la locura— en *Una mente maravillosa* o *El club de la lucha*, mundos futuros en *Abre los ojos* y *Vanilla Sky* desde los que es posible construir los sueños virtuales que han sufrido ambos protagonistas), lo que parece evidente en todos los casos es que el trayecto epistémico implicado en todos estos relatos, y que afecta tanto a sus seres nativos (los personajes) como a los receptores de los mismos, conlleva, a su vez, un trayecto ontológico variable: convive así la *dominante epistemológica*, típica para McHale del modernismo, con la más netamente posmoderna *dominante ontológica*, que resuelve las inestabilidades de conocimiento (¿qué sé del mundo?) en oscilaciones relativas al estatuto mismo del ser y su ubicación efectiva (¿qué mundo es éste?;

cf. McHale, 1987: 8-11). Todos los héroes epistémicos de tales filmes realizan un trayecto desde la insuficiencia hasta la ulterior anagnorisis, pero el conocimiento alcanzado implica, a su vez, un reajuste de su paisaje ontológico (por recurrir al acertado concepto de Pavel, 1986): la toma de conciencia epistémica (“estoy loco”, “estoy muerto”, “estoy soñando”) lleva implícita una toma de conciencia ontológica más o menos ostentosa, que afecta bien a cuestiones únicamente de inventario (el mundo real carece de los seres que yo creía que lo formaban y sólo eran parte de mi locura: *El club de la lucha*, *Una mente maravillosa*), o bien a cuestiones más profundas, tales como la estructura misma del diseño de dicho mundo (mi mundo no es el de los vivos, sino el de los muertos: *El sexto sentido*, *Los otros*; mi mundo es un mundo futuro, y en él he vivido un sueño virtual: *Abre los ojos*, *Vanilla Sky*, e igualmente *Matrix*).

Se desvela así la filiación posmoderna de estos filmes contemporáneos, aunque cabe insistir en el carácter lúdico o comercial de dicha tematización de los tópicos contemporáneos sobre la inestabilidad ontológica de lo real, pues tales trayectos parecen estar fundamentalmente al servicio de una férrea construcción narrativa que busca captar el interés y la fascinación del espectador en el proceso de recepción. La estructura de *trompe l'oeil*, de trampantojo o engaño a los ojos, que en el caso de los juegos apuntados en torno a la autenticación filmica (a partir del abuso enciclopédico forzado sobre el implícito matiz existencial de la textura semiótica básica del relato filmico) es verdaderamente literal (pues el engaño se produce en torno al eje de lo visible y lo invisible), posee, como señala McHale (1987: 115-116) para el relato literario, un ineludible componente pragmático basado en la deliberada construcción engañosa o mistificadora del lugar del espectador:

Postmodernist texts, in other words, tend to encourage *trompe l'oeil*, deliberately misleading the reader into regarding an embedded, secondary world as the primary, diegetic world. Typically, such deliberate “mystification” is followed by “demystification”, in which the true ontological status of the supposed “reality” is revealed and the entire ontological structure of the text consequently laid bare. In short, *trompe l'oeil* functions in the postmodernist context as another device for foregrounding the ontological dimension.

Si la función de la teoría es proporcionar un conocimiento de los discursos, de su funcionamiento y de las exigencias que plantean a sus receptores, el objeto final de estas líneas ha sido mostrar la manera en que una teoría de la ficción filmica que haga uso (en la medida en que los diversos reajustes semióticos lo requieran) de la red conceptual desarrollada en el seno de la poética de los mundos posibles literarios, puede dar cuenta de las categorías estéticas planteadas por su objeto de estudio; en el caso concreto del film posmoderno, especialmente consciente de las operaciones pragmáticas que su recepción implica, y especialmente consciente, en consecuencia, de los juegos (de los engaños) posibles en torno a esa tarea, esa mirada teórica se hace ineludible, pues no cabe duda de que otra de las características claves de la estética posmoderna es la ostentosa autoconsciencia que sus productos mantienen sobre sí, conciencia que les permite, deliberadamente, jugar sobre sus propios presupuestos de partida; por ello la teoría debe estar capacitada para dar cuenta de estos

fenómenos, y está legitimada para acudir a aquellos sistemas conceptuales que mejor puedan colaborar en dicho esclarecimiento.

Referencias bibliográficas

- Albadaejo Mayordomo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad, 1998.
- Aumont, J, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet (1983), *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bordwell, D.(1985), *La narración en el film de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Dolezel, L. (1979), “Extensional and intensional narrative worlds”, *Poetics*, 8 (1979), 193-211.
—, (1996), “Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias”, en J. M^a Pozuelo
- Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.), (1996), *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 13-24.
—, (1998), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco libros, 1999.
- Eco, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999.
—, (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Gaudreault, A. y F. Jost (1990), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, G. (1972), *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- González Requena, J. (1998), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- Lessing, G. E. (1766), *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.
- Martínez Bonati, F. (1976), “Estructura narrativa y teoría ontológica de estratos” en F.
- Martínez Bonati (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 51-60.
- McHale, B. (1987), *Postmodernist fiction*, New York-London, Methuen.
- Pavel, T. (1985), “Narraciones literarias”, en T. A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Madrid, Visor, 1999, 109-130.
—, (1986), *Fictional worlds*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ryan, M. L. (1991), *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington, Indiana University Press.
—, (1994), “Possible worlds in recent literary theory”, *Style*, 26 (4), 528-553.

- Smith, B. (1979), "Roman Ingarden: ontological foundations for literary theory", en J.Odmark (ed.), (1979), *Language, literature and meaning, I: problems of literary theory*, Amsterdam, John Benjamins B. V., 373-390.
- Stam, R., R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis (1992), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Vaina, L. (1977), "Introduction: les "mondes possibles" du texte", *Versus*, 17 (1), 3-11.

DOCTOR FRANKENSTEIN ANTE EL TECLADO: LA LECTURA INTERTEXTUAL O LA AUTORÍA HECHA PEDAZOS

M^a Ángels Torras Francés
Universidad Autónoma de Barcelona

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen opta — simultáneamente— por todas. Crea así diversos porvenires, diversos tiempos que también se bifurcan. [...]

Jorge Luis Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”
Technology is not the answer. Technology is the question.

Diane Greco, *Cyborg*

A finales de los años sesenta se consolidaron una serie de planteamientos que tenían en común conferir protagonismo a la figura receptora del texto literario. Tras una preeminencia de la *historia* (como disciplina auxiliar que “explica” las otras disciplinas) y del *autor* (en clave biográfica documental), cuya intención se identificaba con el sentido oculto de la obra, el siglo XX se inauguró con una voluntad manifiesta de cientifismo formal: el texto y (en principio) sólo el texto constituía su sentido a través de un particular uso del lenguaje, de una sintaxis determinada, cuyos mecanismos había que desentrañar. Fue especialmente a partir de la década de los sesenta, con la apertura a la semántica y a la pragmática, con — en definitiva— el énfasis en la semiótica que la teoría de la literatura se empezó a ocupar cuidadosamente del lector.

Desde la Universidad de Constanza y junto a las “provocaciones” (a mi juicio tan lúcidas) de Hans Robert Jauss en su conocida conferencia (y después artículo) “La Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” encontramos, dentro del mismo grupo *Poetik und Hermeneutik*, las aportaciones de Wolfgang Iser. Desde la perspectiva de las teorías de la recepción el texto determina su sentido, pero no únicamente el texto; ni siquiera *sobre todo* el texto. Según Iser, el texto tiene *lugares de indeterminación que reclaman la*

participación del lector. Es lo que denominó “La estructura apelativa de los textos”¹, como tituló su lección inaugural en la universidad. El lector pasa a ser concebido a modo de co-autor:

En primer lugar, habría que decir que el coeficiente de indeterminación de la prosa literaria —quizá de la literatura en general— es el principal elemento de conmutación entre texto y lector. La indeterminación funciona como conmutador en la medida que activa las representaciones del lector para la corealización de la intencionalidad dispuesta en el texto. Pero esto significa que se convierte en la base de una estructura textual en la que se ha contado siempre con el lector. En eso se diferencian los textos literarios de los que formulan un significado o, incluso, una verdad. (147)

Y esa indeterminación que requiere al lector es un rasgo crucial en los textos, dado que permite determinar lo que, como consecuencia de una comunicación a distancia (y dialógica) ha quedado sin determinar y ha ido paseándose de un lugar a otro en las diferentes formulaciones teóricas, eso es: la *intención* (del autor, del texto...) o, en definitiva, el *significado*, que pasa a ser entendido ahora, a través del lector, como proceso activo.

Ciertamente ocurre que la significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero en una forma que permite que sea el lector mismo quien la produzca. Por la semiótica sabemos que la falta de un elemento en un sistema es significativa en sí misma. Si trasladamos esta comprobación a los textos literarios, habrá que decir: se caracterizan porque normalmente su intención no está expresamente formulada. Por lo tanto su elemento principal queda sin expresar. Si esto es así, ¿dónde está entonces el lugar de la intención del texto? En la imaginación del lector. Si el texto literario tiene una realidad no en el mundo de los objetos, sino en la imaginación de sus lectores, tiene una ventaja sobre todos los textos que quieren hacer afirmaciones sobre el significado o la verdad. (147-148)

Es fundamental insistir en la idea de *proceso*; la reconstrucción del sentido por parte del lector se hace negociando con la estructura temporal que es el texto (temporal, porque es *en* el proceso).

Por esas mismas fechas, desde el ámbito francés, Julia Kristeva formulaba la noción de *intertextualidad*², que tanto éxito ha tenido:

Todo texto se constituye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y la transformación de otro texto.

Entender de esta manera las relaciones que se establecen entre los textos requiere igualmente, si se fijan, un papel activo, fundamental e indispensable por parte de quien lee el texto. Por eso, y (curiosamente) sin explicitarlo, era desde este planteamiento, centrándose

¹ W. Iser “La estructura apelativa de los textos” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortíz. Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.

² Kristeva acuña el marbete en 1967 “Le mot, le dialogue, le roman”, después recogido en *Sémiotikè* (1969),³ como una “traducción” de *dialogismo* Bajtiniano; en lo que fue una de las operaciones más exitosas del grupo *Tel Quel*, fundado por Philippe Sollers en 1960 e integrado por teóricos como Barthes, Foucault, Derrida o la misma Kristeva.

en la *escritura* y su consecuente institución de una comunicación necesariamente diferida, que Roland Barthes diagnosticó (o, si prefieren, sentenció) “La muerte del autor”:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...] (71)

Barthes apuesta por el lector activo, el que se ocupa de desenredar para conferir significado al texto (uno entre todos los posibles) y, ni siquiera no estable, ni fijo, ni definitivo. Ya no se trata de esa pretensión de *desafiar* para restituir la presunta intención de un autor-dios muerto: “la unidad del texto no está en su origen sino en su destino”, advierte Barthes. De ahí que *despersonalice* al lector, lo arranque de unas coordenadas socio-histórico-culturales que, sin duda, operarán en cada concreción lectora.

La consecuencia más destacable de este planteamiento es la identificación lectura/escritura, puesto que la operación de leer deviene una *reescritura*, tan inagotable como insoslayable. Inmediatamente, las implicaciones para la crítica literaria consisten en otro borrado de fronteras: desaparecen las diferencias entre escritura de ficción y la escritura de la crítica *sobre* ficción. Ambas son —como afirmará Paul De Man— *retóricas* y, si se quiere, igualmente *ficción*³.

En los postestructuralismos la disolución del sujeto es una consecuencia irrenunciable de un enfoque (inter)textual que cruza, como ya se ha apuntado, los límites entre literatura, filosofía y ciencia. La desaparición del autor no es una estrategia metodológica: es causa y consecuencia a la vez de la misma escritura postestructuralista: “Qué importa quien habla. Alguien ha dicho qué importa quien habla”, escribía Foucault en una conferencia clave en la que inmediatamente me detendré.

Diluir al autor no es, pues, excluirlo provisionalmente: es afirmar que el autor *siempre* ha estado ausente. ¿Ha constituido, entonces, una categoría carente de función o de significado? Es Michel Foucault quien se plantea cuál ha sido la función que ha cumplido el autor. Su aproximación a la cuestión parte de un enfoque más cercano a la revisión institucional que al carácter de manifiesto que, creo, acompañaba el artículo de Barthes. De entrada, el título de la conferencia se formulaba como una pregunta: “¿Qué es un autor?”⁴.

Foucault aborda el problema dentro de coordenadas históricas y culturales, mostrando que, por una parte, el concepto de autor nace en un momento determinado y que, por otra parte, es una figura variable que no afecta *universalmente* a todos los discursos en todas las

³ La relación con la ficción es un rasgo compartido por los postestructuralismos. Foucault declararía: “En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de la verdad” y, a su vez, Gilles Deleuze se congratula: “Es agradable que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, sino producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo, ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria”.

⁴ “¿Qué es un autor”, en M. Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360.

civilizaciones, e incluso cambia dentro de una misma civilización. Así, por ejemplo, recuerda que los textos científicos de la antigüedad necesitaban ser adscritos a una autoridad para validarse, mientras que en la actualidad es justamente lo contrario, el anonimato, lo que les confiere credibilidad, irrevocabilidad y vigencia. La noción de *Autor*, ligada a la *autoridad*, se consolida en el siglo XVIII, paralelamente a conceptos como *plagio* o/y otros relacionados con el campo semántico de la propiedad intelectual, y, por tanto, es relativamente reciente. De la misma manera que fue necesaria la aparición de una entidad responsable del texto, advierte Foucault, ésta puede resultar caduca y sobrante.

Desde el siglo XVIII, el autor ha jugado el papel regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, de individualismo y propiedad privada. Sin embargo, habida cuenta de las modificaciones históricas en curso, no hay ninguna necesidad de que la función—autor permanezca constante en su forma, en su complejidad o en su existencia. (351, en nota al pie)

El concepto de autor, entonces, se verá desplazado por otro concepto constreñidor que opere sobre los textos, reduciendo su subversivo y peligroso poder de multiplicar los significados. Puesto que según Foucault, lo que es relevante de la entidad «autor» no es el hecho de que haga referencia a una persona real: en primer lugar, esta atribución no se realiza espontáneamente sino que es fruto de una serie de operaciones complejas, que varían según el periodo y el tipo de discurso atribuido al individuo⁵; en segundo lugar, tan improcedente resulta la confusión del autor con una persona real como con la voz ficcional, la función autorial implica simultáneamente un proceso de escisión, multiplicación y dispersión de los yoes.

A mi juicio, lo más atractivo del enfoque de Foucault reside en que el *autor* deviene un concepto que traspasa los límites personales y textuales, para alcanzar su sentido completo dentro de un discurso social y cultural; en tanto que *actúa* discriminando algunos textos frente al resto, señalándolos con un modo particular de funcionamiento. Su cometido primordial consiste, pues, en limitar y excluir; conformando una articulación determinada del universo discursivo que evite la proliferación de usos y lecturas no controladas de los textos.

[...] la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones—sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar. (343)

Este sistema ni ha existido siempre ni va a existir siempre. En un momento de la conferencia, Foucault se preguntaba:

⁵ Foucault analiza algunas constantes que regulan la atribución de un texto a un autor o, lo que es lo mismo, la construcción de un autor para un texto, especialmente en las páginas 340-343; señalando las estrechas similitudes que guardan con los principios exégetas cristianos fijados por San Jerónimo en *De viris illustribus*.

Es posible imaginar una cultura en la que los discursos circularan y fueran recibidos sin que la función-autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualesquiera que fuera su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo. (350-351)

La entrada y el paulatino afianzamiento de la era electrónica supone unos mecanismos de (re)producción, (re)transmisión, circulación y consumo textual diferentes. ¿El hipertexto mata el texto? ¿Acaba con él o, simplemente, lo reconfigura? ¿Cambian sus convenciones (y sus convicciones)? ¿Hay vida para el texto después del hipertexto o está condenado a convertirse en un *simulacro* necesariamente vinculado a un *enlace (link)* para existir? No podemos responder a estas cuestiones todavía, apenas valorar algunos cambios.

Este “hijo bastardo entre el libro y la consola Nintendo”, como se ha denominado al hipertexto, presenta algunas diferencias notables frente a nuestra concepción de texto: en primer lugar, no es lineal: avanza *sucesivamente* —porque entre otras cosas se lee—, pero a saltos. Esto no lo convierte simplemente en algo así como un texto tartamudo o interrumpido (que se reemprende en otra parte del texto): las consecuencias son mayores; veamos algunas más. El hipertexto es *infinito*, no tiene principio ni fin, puesto que los enlaces son inacabables y existe la posibilidad de volver atrás para escoger una vía que es otra distinta y, a la vez, no es tan otra que la línea textual anterior. Por lo tanto, a diferencia del texto, el hipertexto es *descentrado* (o *multicéntrico*) y *desestructurado* (como un puzzle o, mejor, un calidoscopio). Ni siquiera estas piezas tienen que encajar ni formar ninguna imagen *necesariamente*: frente a la lógica de la razón que domina un texto, el hipertexto —por las características que ya he descrito— permite y, casi podría afirmarse que desafía, el principio de no-contradicción.

Sin embargo, lo que más relevancia cobra en el marco del seminario “La Recepción de los Discursos: el oyente, el lector y el espectador” es el efecto de (con)fusión autor/lector que conlleva el hipertexto o, dicho de otra manera, las funciones que asume el lector hipertextual. En estas elecciones constantes e insoslayables que encadena el lector hipertextual para proseguir con la reescritura-lectura, se convierte en co-autor del texto que lee (que cose o que pega que inventa que crea...), que (re)construye con el material de la red.

En la era electrónica, el lector hipertextual, como un doctor Frankenstein tras el teclado, da vida a una criatura hecha de pedazos de (hiper)textos (en los que ¿sobrevive? un autor despedazado). La criatura lleva su mismo nombre. Creador y criatura se identifican. Todo ello hace imprescindible (e inevitable) la *adquisición* de unas prácticas lectoras diferentes o, al menos, la *modificación* de las habituales.⁶ La relación entre autor, texto y crítico (o teórico) también se ve, por supuesto, modificada.

⁶ Jane Yellowlees Douglas, “Gaps, Maps and Perception: What Hypertexts readers (don’t) do” http://noel.pd.org/topos/perforations/perf3/douglas_p3.html

Carlos Labbé J., profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, autor a su vez del relato de hiperfección *Pentagonal*, observaba en “Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual”⁷:

Unir en un término único la práctica de leer y de estructurar una novela significa descentrar la autoridad. Como en una paradoja descrita por Michael Foucault, el lector deja de estar totalmente controlado y limitado por las decisiones del autor respecto a estructura y sucesión, pese a lo cual el orden y la pauta de algún tipo son siempre necesarias en la comunicación. El hipertexto libera al lector de la dominación lineal del autor para hacerlo presa de sus propias barreras culturales. El lenguaje y las lenguas, dicen Barthes, Foucault y Derrida, son en sí mismos dominación y registro: el hipertexto parece decir que es suficiente con las estructuras culturales de cada lector para restringir a una lectura.

El cambio en el que estamos inmersos y en el que ya no jugamos un papel tan pasivo es, sin duda, imparable y va mucho más allá en lo que a la literatura se refiere (a pesar de que el mismo concepto *literatura* ha estado y sigue estando —más aún— en perpetua crisis definitoria). En la ponencia que bajo el título (tan) significativo de “Del monolog(u)ismo del texto al polilog(u)ismo del hipertexto” presentara durante la Segunda Conferencia de Literatura Iberoamericana⁸, celebrada en Florida el otoño de 1999, José O. Álvarez confesaba:

Lo que me anima a este proyecto es que muchas de las cosas que nos asaltan ahora, tienen que ver con la fragmentación pregonada por la postmodernidad. Los textos han perdido la totalitaria centralización que ejercían sobre el lector pasivo. Son muchos los fragmentos que retomo para armar este rompecabezas, sobresaliendo entre ellos los planteamientos de Barthes que se emparentan a los utilizados por Cortázar, vislumbrados antes por Laurence Stern en su *Tristan Shandy*, y a otros precursores del hipertexto. Las teorías orientadas hacia el lector también caen en este plano, y aún los planteamientos deconstruccionistas sirven de base para ese cambio veloz que está sucediendo para bien, porque la librería virtual o la Biblioteca Total como la soñó Borges, ya no está a la vuelta de la esquina sino que ha llegado a casa.

Ambos artículos, entre muchos otros, pueden encontrarse en el Foro de *Hipertulia*⁹, uno de los lugares que gracias a la iniciativa de la dra. Susana Pajares Tosca tenemos a nuestro alcance para leer y dirimir estas cuestiones. Otras iniciativas remarcables, que ofrecen materiales para el/la investigador/a y/o el/la navegante curioso/a las constituirían la de la dra. Laura Borràs y el proyecto *Hermeneia*¹⁰; así como la de la dra. María José Vega y el grupo investigador *Literatura hipertextual y teoría literaria*¹¹. Tan sólo unos ejemplos nacionales (si es que tiene algún sentido la delimitación nacional en la red de redes), que conozco bien

⁷ <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/labbe1.htm>

⁸ <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/omnibyte.htm>

⁹ <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/foro2.htm>

¹⁰ <http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/>

¹¹ http://www.webpersonal.net/lit_hipertextual/index.htm

y constituyen a mi entender iniciativas necesarias y, sin lugar a dudas, útiles aunque sólo sea por facilitarnos la consulta de nuevos textos, de antologar iniciativas particulares, al lado de Charles Demeer, Theodor Nelson, Jane Yellowlees Douglas, John Tolve o Jay David Bolter... por citar algunos de los “clásicos del hipertexto” más habituales a los que, dicho sea de paso, también ofrecen en traducción.

Tal vez internet haga realidad ese murmullo del que hablaba Foucault, por supuesto hay una pervivencia de la función-autor: no en vano el *copyright* en la red es uno de los debates encarnizados. No obstante, la función de controlador de la circulación, difusión e interpretación de los textos ha cambiado: la función-autor no es capaz de operar en la red; al menos no de la misma manera, y frente a ello la figura lectora tiene sin duda más capacidad de acción que nunca.

Sea lo que sea, —y de ahí que haya querido traer esta cuestión en el marco de este seminario— la teoría de la literatura constituye una disciplina clave para reflexionar y estudiar estos fenómenos así como, por supuesto (y en estrecha relación con ellos), el devenir de eso que hemos venido llamando *literatura*.

IV. La recepción de la poesía

LA TEORÍA DEL VERSO DE EDUARDO BENOT

Esteban Torre Serrano
Universidad de Sevilla

En la ciudad de Cádiz, en la Universidad de Cádiz, y en el marco conmemorativo de un Seminario que se articula en torno a la insigne figura de don Emilio Castelar, a nadie puede sorprender que se dedique una ponencia a don Eduardo Benot, del que pudo con toda justicia escribirse que fue “uno de los más ilustres hijos de Cádiz, y sin duda el más querido y respetado de sus hombres públicos”, así como que “su nombre no pertenece a un partido, ni siquiera al pueblo que lo vio nacer: pertenece a la Humanidad”.

Eduardo Benot (1822-1907), discípulo del sevillano Alberto Lista, fue desde muy joven director del colegio que en Cádiz fundara su erudito maestro. Tuvo una notable incidencia en la vida pública, en calidad de diputado a Cortes, senador y ministro de Fomento, y fue autor de una ingente y enjundiosa obra, que va desde los tratados de matemáticas hasta los de astronomía, desde los estudios gramaticales hasta la ciencia del verso.

Las muestras mayores de su producción filológica son el *Arte de hablar, gramática filosófica de la lengua castellana*, que es obra póstuma publicada en 1910³, y la *Prosodia castellana y versificación*, aparecida en 1892⁴, en vida de su autor. Afortunadamente poseo ejemplar de ambas obras. Si la *Gramática* contiene “ideas utilísimas para el estudio de nuestra lengua”, en palabras de su prologuista⁵, la *Prosodia* constituye un instrumento ciertamente imprescindible para el mejor conocimiento de la historia y la estructura del verso español.

En el breve espacio de esta ponencia, me ocuparé de algunos aspectos centrales de su teoría métrica. Pero, ya de entrada, quisiera ofrecer como primicias, en este foro de investi-

¹José María León y Domínguez, *Recuerdos gaditanos*, Cádiz, 1897; repr. en “Notas biográficas” de Eduardo Benot, *Arte de hablar, gramática filosófica de la lengua castellana*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910, p. v.

²José Torres Reina, “Homenaje a Benot”, *Heraldo de Madrid*, 29 de diciembre de 1905; repr. en “Notas biográficas” de Eduardo Benot, Ob. cit., p. xi.

³Existen otras ediciones: Madrid, Sucesores de Hernando, 1921; Buenos Aires, Anaconda, 1945; repr. facsímil de R. Sarmiento, Barcelona, Anthropos, 1991.

⁴La fecha es conjetural, ya que no aparece en ningún lugar de la única edición de la obra, la de Juan Muñoz Sánchez (impresor Pedro Núñez). No obstante, es la comúnmente aceptada. Es la que da La Viñaza ya en 1893. *Vid.* Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, Manuel Tello, 1893, p. 538. El mismo Benot, en la primera página del “Prólogo” a la *Prosodia castellana y versificación*, hace referencia a “este año de 1891”. Es seguro, por tanto, que la obra se iría imprimiendo entre los últimos meses de 1891 y los primeros de 1892.

⁵José Torres Reina, “Prólogo” a Eduardo Benot, *Arte de hablar, cit.*, p. xix.

gación y cultura, una noticia importante para la ciencia del verso. Me refiero a la edición facsímil de la *Prosodia castellana i versificación* como Anejo I de *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, cuyo acto fundacional tuvo lugar en la Universidad de Sevilla en el pasado mes de septiembre, en el contexto de un Curso de Otoño que versó sobre “Métrica y poesía, 2002”, y en el que participaron, entre otros, el metricista italiano Pietro Beltrami y los españoles Isabel Paraíso Almansa y José Domínguez Caparrós. Esta edición facsimilar de la *Prosodia castellana*, que facilitará a los estudiosos el acceso a tan valiosísima obra, supone sin duda un considerable esfuerzo editorial, ya que se trata de reproducir nada menos que siete libros, en tres tomos, con un total de más de 1500 páginas.

Como anteriormente indiqué, me ocuparé aquí sólo de algunos de los aspectos centrales de la teoría del verso de Eduardo Benot. Escribe el metricista gaditano:

Las bases de la actual métrica son:

- Número fijo de sílabas.
- Acentos obligados.
- Acentos supernumerarios, nunca obstruccionistas⁶.

Siento sonrojo al confesar que, más de un siglo después, una de las conclusiones de un trabajo propio de investigación sobre el ritmo del verso es precisamente ésta: “El armazón rítmico del verso está constituido por *sílabas* y *acentos*, que son los elementos básicos del verso.”⁷ Como puede verse, se trata prácticamente de una mera repetición del texto de Eduardo Benot. Y, en un manual de *Métrica*, afirmo igualmente que el ritmo del verso se basa en el número de sílabas y en la distribución de los acentos, y no en una supuesta *isocronía* o igualdad en la duración de cada una de las sílabas, constitutiva de una hipotética *métrica silábica*, o de las distancias temporales entre dos acentos, origen de una pretendida *métrica acentual*.⁸ A decir verdad, en mis estudios sobre métrica me vi obligado a poner un especial énfasis en la medida exacta, en el número preciso de sílabas de que constan los versos, frente al marcado relativismo mantenido por algunos autores⁹, que han llegado a reducir el silabismo a un mero sistema aproximativo, en el que la constancia en el número de las sílabas de los versos no sería más que una pura abstracción teórica, que se desvanecería ante la práctica confrontación con la realidad.

Algo análogo le ocurrió a Eduardo Benot, si bien él no hubo de habérselas con supuestos problemas de isocronía silábica o acentual, sino con la confusión al uso entre acento y cantidad silábica, esto es, entre sílabas tónicas y sílabas largas, por un lado, y sílabas átonas y sílabas breves, por otro. Para Benot, fue Luzán quien, con la doctrina contenida en su

⁶Eduardo Benot, *Prosodia castellana...*, cit., t. III, p. 30.

⁷Esteban Torre, *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*, 1ª reimp., Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 102.

⁸Esteban Torre, *Métrica española comparada*, 1ª reimp. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 10.

⁹Vid. Esteban Torre, *Métrica española...*, cit., p. 17 y sigs.

Poética, habría venido a introducir un elemento de desorden y embrollo en la métrica castellana:

... aquel hombre enmarañó el estudio de la acentuación castellana con las teorías de *largas* y de *breves*, de *graves* y de *agudas*, de dáctilos y espondeos, de hexámetros y pentámetros... propias de las prosodias antiguas, y que no existen de modo alguno en español como en los tiempos de las antiguas Grecia y Roma¹⁰.

Y es que, en efecto, Ignacio de Luzán había escrito en su *Poética* que “en las lenguas española e italiana, el acento agudo suple en cierto modo la cantidad, y hace que la sílaba parezca larga”¹¹. Admite Luzán que la pronunciación “no se conserva ya en las lenguas vulgares tal como fue en la griega y latina”, y que se ha perdido “aquella tan cabal y delicada distinción con que las sílabas largas se pronunciaban en dos tiempos, y las breves en uno”; pero con todo, no puede acabar de creer que “nuestra pronunciación (hablo de españoles e italianos) cuanto a las largas y breves sea totalmente diversa de la antigua, de modo que no haya quedado alguna distinción bastante para la armonía poética”¹².

La actitud de Luzán es compartida por la mayoría de los tratadistas españoles de la primera mitad del siglo XIX. Así, por ejemplo, en 1826, a José Gómez Hermosilla no le cabe la menor duda de que la *o* de “orar” es breve, mientras que la de “obstar” es larga, “prueba irrefragable de que, además del acento, hay otra cosa que puede hacer largas las sílabas”¹³. Hermosilla da por supuesto que las sílabas acentuadas son largas.

Por su parte, Francisco Martínez de la Rosa, que representa tal vez el más firme baluarte en la defensa de la tesis cuantitativa, llega a afirmar en 1831, en distintos lugares de las *notas* a su *Poética*, que “los acentos son los que mejor nos indican la *cantidad de las sílabas*, es decir, las que son largas o breves”¹⁴, que “la *cantidad de las sílabas*, y no su simple número, influye en la *versificación* moderna más de lo que comúnmente se imagina”¹⁵, y que, en definitiva, son los *acentos* los que “distinguen las sílabas *largas* de las *breves*”¹⁶.

Bien es verdad que, pocos años después, estos criterios no habrían de ser compartidos por el eminente filólogo Andrés Bello cuando, en el *prólogo* de la edición de 1835 de sus *Principios de ortología y métrica*, hace mención de las “reñidas controversias que han dividido siglos hace a los humanistas, acerca de las cantidades silábicas, el oficio de los acentos y la medida de los versos”¹⁷. Una y otra vez, expresa el maestro venezolano su oposición absoluta a la pertinencia métrica de los criterios cuantitativos, ya que “todas las sílabas son

¹⁰Eduardo Benot, *Prosodia castellana...*, cit., t. I, p. 166.

¹¹Ignacio de Luzán, *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, t. I, edición corregida y aumentada, Madrid, Antonio Sancha, 1789, p. 336.

¹²*Ibid.*, p. 328.

¹³José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, t. II, Madrid, Imprenta Real, 1826, p. 120.

¹⁴Francisco Martínez de la Rosa, *Poética*, Palma, Villalonga, 1831, p. 162.

¹⁵*Ibid.*, p. 164.

¹⁶*Ibid.*, p. 177.

¹⁷Andrés Bello, *Obras completas*, t. I, Madrid, M. Tello, 1890, p. 105.

sensiblemente iguales en la duración, o por lo menos distan más de la razón de 1 a 2 que de la razón de igualdad”¹⁸.

Y, en esta misma línea, Luis de Mata y Araujo sostiene en 1839, en sus *Lecciones elementales de literatura*, que “las naciones modernas, y entre ellas la nuestra, no haciendo percibir en la pronunciación tan distintamente la cantidad de las sílabas, fundaron su versificación en el número determinado de éstas, en la disposición de los acentos y de las cesuras o pausas”¹⁹. Pero, más adelante, se adhiere plenamente a la tesis cuantitativa y escribe que “las sílabas en castellano, lo mismo que en las demás lenguas, son *largas* o *breves*: es breve la sílaba en cuya pronunciación se emplea un tiempo, y larga en la que se emplean dos tiempos”. A renglón seguido, añade que “la *o* de *amo* (yo) es breve, y en *amó* (aquel) es larga; y cualquiera advertirá que se emplea doble tiempo en la pronunciación de la segunda que en la de la primera”²⁰.

La identificación de las sílabas tónicas con las largas, y las átonas con las breves, es un prejuicio que en cierto modo ha llegado hasta nuestros días, no sólo en la aclimatación de los pies métricos grecolatinos (yambos, troqueos, dáctilos, etc.) a los actuales pies o cláusulas rítmicas, sino también en el cómputo de las terminaciones agudas y esdrújulas, otorgándosele a la tónica final de la terminación aguda el valor de dos tiempos silábicos, y, a las dos sílabas postónicas de la terminación esdrújula, el valor de un solo tiempo silábico.²¹ Hasta fechas relativamente recientes, se han venido realizando medidas (en centésimas de segundo) con el fin de encontrar una *equivalencia cuantitativa* entre los versos, sobre la base de la *duración* de su lectura. De la *isocronía silábica*, se pasa así a la *isocronía versal*. La supuesta mayor duración de la sílaba tónica justificaría la adición de *una sílaba más* en los versos de terminación aguda, y la menor duración de las dos sílabas postónicas nos llevaría al cómputo de *una sílaba menos* en los versos de terminación esdrújula.

En este espejismo de la duración silábica, y en la consiguiente distinción entre sílabas largas y breves, se vieron involucrados no sólo los teóricos de la métrica, sino también algún eximio versificador de la talla de Rubén Darío. Cuando, en 1905, el gran poeta nicaragüense intenta aclimatar a la métrica española el hexámetro clásico con sus *Cantos de vida y esperanza* (recuérdese el ritmo *dactílico* de “Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”), piensa que con el juego saltarín de sus cláusulas rítmicas ternarias está insuflándole una nueva vida al antiguo sistema combinatorio de las sílabas largas y breves. Y, así, unos años después, escribe:

Elegí el hexámetro por ser de tradición grecolatina y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, *malgré* la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia²².

¹⁸*Ibid.*, p. 258.

¹⁹Luis de Mata i Araujo, *Lecciones elementales de literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Norberto Llorenco, 1839, p. 236.

²⁰*Ibid.*, pp. 353-354.

²¹Vid. Esteban Torre, *El ritmo del verso...*, cit., pp.55 y sigs.

²²Rubén Darío, *Historia de mis libros* (1909), en *Obras completas*, t. I, *Crítica y Ensayo*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 216.

Es evidente que Rubén Darío está aquí aludiendo, y también contradiciendo, a tratadistas como Bello o Benot. La postura de este último es tajante a este respecto:

Pero ¿ese sistema prosódico de la antigüedad ha llegado hasta nosotros? ¿Existen en español sílabas que necesiten invariablemente un tiempo para pronunciarse, mientras que otras requieren medio tiempo? ¿Tenemos, pues, sílabas *largas* y *breves* iguales a las latinas en la razón invariable 2:1? No, sin duda alguna. Dudarlo sería no tener oídos²³.

Una y otra vez, insiste Benot en el hecho de que “en español hay sílabas más largas y más breves que otras; pero no vocales largas y breves como las latinas en razón 2:1”²⁴. Así, por ejemplo, la palabra *trance* consta de dos sílabas, y con toda seguridad invertimos más tiempo en pronunciar la primera sílaba, *tran*, que la segunda, *ce*; pero esto no implica que la duración de *tran* sea el doble que la de *ce*. Y arremete Benot, con especial denuedo, contra las tesis defendidas por Sinibaldo de Mas, autor de un curioso libro titulado *Sistema musical de la lengua castellana*, cuya primera edición data de 1832²⁵. Para Eduardo Benot, Sinibaldo de Mas fue uno de los “últimos representantes de lo antiguo”²⁶, y censura repetidas veces sus “extravagantes reglas”²⁷. Aunque no fuera más que por el importante papel que desempeña en este polémico capítulo de la prosodia castellana, sería interesante la obra de Sinibaldo de Mas, que recientemente ha sido reeditada por José Domínguez Caparrós.

Parte Sinibaldo de Mas del supuesto de que las sílabas castellanas, al igual que las griegas y latinas, pueden ser largas y breves, y formula a este respecto una serie de *teoremas* o reglas para medir la cantidad silábica, al tiempo que establece una lista de doscientas sílabas breves (tales como las de las palabras “día”, “iría” o “ileso”) y otras tantas sílabas largas (como las de “circunstancias”, “obstrucción” o “industrias”). Estos criterios, en realidad, no distan mucho de los ya fijados por Luzán o Gómez Hermosilla. En relación con las citadas listas de sílabas, escribe Benot:

Hacia leer ambas listas con el reloj en la mano a quien quiera que le negaba la existencia de breves y de largas en castellano; y, como todos se veían obligados al cabo a confesar que la lectura de la primera lista exigía menor duración que la de la segunda, concluía que en español era posible hacer versos a la latina. ¡Patente error! ¡Conclusión no contenida en las premisas! Porque en leer la segunda lista se echase más tiempo que en leer la primera, no era lícito deducir que se invertía el doble; y, por tanto, el experimento no evidenciaba que hubiese en castellano sílabas relacionadas entre sí 2:1, según era preciso probar para inferir que en nuestra lengua es posible hacer hexámetros iguales a los griegos y latinos²⁸.

²³ Eduardo Benot, *Prosodia castellana...cit.*, Tomo I, p. 181.

²⁴ *Ibíd.*, p. 182.

²⁵ Vid. Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana*, ed. de José Domínguez Caparrós, Madrid, CSIC, 2001.

²⁶ Eduardo Benot, *Prosodia castellana...*, cit., t. I, p. 166.

²⁷ *Ibíd.*, t. I, pp. 184 y 394; t. III, pp. 12, 18, 22 y 29.

²⁸ *Ibíd.*, t. I, p. 183. El mismo texto aparece también en t. III, p. 15.

Y, pasando de las consideraciones teóricas a la práctica de la versificación según los moldes grecolatinos, nos dice:

La aplicación de los arbitrarios principios de las largas y las breves fue una verdadera desdicha. De la bondad del árbol se juzga por la bondad de los frutos. [...] Se lanzaron a predicar con el ejemplo, y dieron a luz, como acabados modelos, muchos renglones desiguales; de los que se mostraban tan satisfechos como de obras maestras. Y en verdad que al leerlos (en cuanto es posible, pues a terminarlos no creo que haya llegado paciencia humana), al leerlos no sabe uno qué sea más de admirar, si la buena fe de sus autores, o la absoluta carencia de ritmo con que se dedicaban a destrozarse los oídos castellanos²⁹.

Al final de su extensa obra sobre la prosodia castellana y el arte de hacer versos, en una brevísima *conclusión*, resume así su doctrina el filólogo gaditano: “A mi entender es estéril todo intento de introducir condiciones *cuantitativas* en nuestra versificación *acentual*”.³⁰ No obstante, deja abierto un resquicio a la posibilidad de introducir en la métrica española algún nuevo elemento rítmico, más allá de la *constancia* o regularidad métrica preconizada por las preceptivas castellanas de un Rengifo o un Cascales. Y, así, a renglón seguido, añade: “Sólo donde exista marcadísima diferencia entre lo *largo* i lo *breve*, podrá la *cantidad* ser elemento de versificación”. Es muy posible que, más que la cantidad silábica, esté teniendo en cuenta aquí Eduardo Benot los marcados y reiterativos ritmos de las cláusulas binarias y ternarias de los poetas modernistas.

En cualquier caso, podemos ver cómo los estudios sobre el verso y su estructura, que en los últimos años han venido experimentando un feliz y creciente desarrollo, serían difícilmente explicables si legamos al olvido las investigaciones precedentes, no sólo en lo que concierne a los estudios más cercanos del pasado siglo XX, sino en todo lo que se refiere a ese amplio periodo de pensamiento neoclásico, romántico y positivista que va desde la *Poética* de Ignacio de Luzán hasta la *Prosodia castellana y versificación* de Eduardo Benot, pasando por el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla, el *Sistema musical de la lengua castellana* de Sinibaldo de Mas o los *Principios de ortología y métrica* de Andrés Bello, por citar sólo algunos de los tratados más significativos.

Así pues, la *Prosodia castellana y versificación* de Eduardo Benot constituye un hito insoslayable en el estudio evolutivo de la métrica española y su teoría. Espero que la próxima reedición de esta obra pueda contribuir al esclarecimiento de muchos puntos, aún oscuros en la actualidad, en el dominio del versolibrismo, la métrica tradicional y las pausas que subyacen en las formas a veces irregulares, al menos aparentemente, de la poesía contemporánea.

²⁹ *Ibid.*, t. III, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 420.

LUIS CERNUDA, LECTOR DE ANDRÉ GIDE: APORÍAS DEL HOMBRE LIBRE

M^a Teresa Caro Valverde
Universidad de Murcia

Cuando para seguir nos falta aliento,
Roto el mágico encanto de las cosas,
Si en soledad alzabas la cabeza,
Sonreír le veías tras sus libros¹.

Entre los primeros y más penetrantes ensayistas sobre André Gide ha de figurar en nuestra lengua Luis Cernuda. Estos versos que escribió en memoria suya dan aire sublime al perfil que intento retratar con estas líneas sobre su rostro lector: Cernuda leía a Gide alzando la cabeza; y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas. Exiliado en la estancia de lo Imaginario, prendado de la sonrisa de los libros, el lector iba construyendo en su mente lo que Roland Barthes ha denominado un “texto-lectura”², aquel que interrumpe la lógica compositiva del discurso del autor con la energía digresiva de quien atisba en el otro una promesa de libertad interior.

Es confesión que Luis Cernuda halló en la lectura de André Gide el camino para reconciliarse con el problema de la homosexualidad³. El poeta sevillano se sintió confidente de la moral libertaria que el narrador francés predicaba como deseo de realizarse en el amor que trae olvido de sí y embriaguez en la naturaleza sensual frente a las falsas convenciones sociales. Sólo porque se identificaba con la valentía del protagonista de *Corydon* justifica-

¹ Cernuda, L., “In memoriam A. G.”, en *La realidad y el deseo*, Madrid, F.C.E., 1985, p. 300.

² Barthes, R., *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 35-38, op. cit. p. 36.

³ En “Historial de un libro” anota haber leído en el periodo universitario de 1924-1925 sus *Pretextes* y sus *Morceaux Choisis* prestados por Pedro Salinas: “con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo.” (Cernuda, L., *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 901). Y en su ensayo “André Gide” reconoce en aquél al precursor de su ideal de sensualidad, especialmente cuando el joven Gide emprende el viaje a Argel con afán de autocomplacencia en las experiencias sexuales que le brindarían los muchachos argelinos relatadas en *Si le grain ne meurt*, libro leído con delicia por Cernuda: “Pocas páginas de su obra tienen la plenitud de éstas; mas para comprender la emoción de libertad y gozo que allí hay, es necesario contrastarla con la renuncia primera. Acaso la libertad y el goce no valgan sino en proporción de la disciplina y abstención que a su disfrute hayan precedido” (*Prosa completa*, pp. 816-817).

ba su exhibicionismo⁴. Tal atrevimiento alentó la aparición de sus dos libros de poemas surrealistas y sinceros con su verdad homosexual, “Un río, un amor” y “Los placeres prohibidos”. Pero, ante todo, trajo aire de libertad para el joven asfixiado por un enrarecido círculo familiar, amistoso y nacional; para el pulmón humano que agita toda su poética: “Lo único real en definitiva es el hombre libre, que no se siente parte de nada, sino todo perfecto y único en medio de la naturaleza, sin costumbres impuestas y profanadoras”⁵.

El agrio poema cernudiano “La familia” encuentra su más clara ascendencia en el “Famille, Je vous hais” de Gide,⁶ pues ambos padecieron en su niñez y adolescencia un ambiente familiar opresivo y desarrollaron un deseo por trascender esta realidad con otra más profunda fruto del arte;⁷ distinción intelectual y sensible por la cual también los dos hubieron de soportar el rencor de sus compañeros de estudios⁸. Era de esperar que Cernuda viera en Gide un espejo de su afán poético por repudiar la estrecha ideología policial de su tiempo, y fuera por ello su lector incondicional: “La relectura de Gide nunca redujo mi simpatía, sino que la estableció con más sólido fundamento; y sobre todo, siempre mantuvo viva aquella especie de amistad impersonal entre autor y lector, como si de uno a otro hubiera una comunicación, un mensaje singular y directo”⁹.

Por su vocación poética y amorosa, el poeta respira la intensidad del hombre libre como un *pharmacón*, que cura y envenena: inspira por fascinación y expira en desengaño. Es la lección de anatomía que aprende de Lafcadio Wluiki, personaje de *Los sótanos del Vaticano*: “¡Qué hermosos son los cuerpos jóvenes! ¡Qué hermoso tormento es el deseo! (...) pero el objeto de esa apasionada sed es tan engañoso como las arenas que en el desierto figuran el agua”¹⁰. Aún siendo consciente del espejismo erótico, Gide no duda en cultivarlo como imperativo estético, ya que, como bien aduce Cernuda, “A Gide le hace poeta el entusiasmo

⁴ “Pues que proporciona armas a la malevolencia, la hipocresía, la envidia ¿es justo depositar tal confianza en el público, dejando que un lector cualquiera penetre en lo más delicado e íntimo que hay en la existencia del escritor? Pero la obra de Gide, descansando en su propia vida, teniendo como materia principal la sustancia misma de que se nutre ésta, requería tal rara sinceridad, venciendo pudor o complacencia, si dicha obra había de ser entendida en toda su singular individualidad compleja...” (Cernuda, L., *Prosa completa*, pp. 833-834). En efecto, la publicación de *Corydon* proporcionó “armas” a la iglesia católica para la inscripción del legado de Gide en el Índice de obras prohibidas.

⁵ Cernuda, L. “Carta a Lafcadio Wluiki”, en *Prosa completa*, p. 1098.

⁶ Ésta ha sido la apreciación intertextual de Rafael Martínez Nadal (*Espanoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 180).

⁷ El propio Gide también escribió “y cuando vuelvo a encontrarme en mi cuna tengo las ideas embarulladas y pienso, antes de sumirme en el sueño, confusamente: hay la realidad y hay los sueños y además hay una segunda realidad...” (Gide, A., *Si la semilla no muere*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 19). Ciertamente, coincide esta perspectiva vital con la tensión cernudiana entre deseo y realidad, así como la contemplación de una segunda realidad que perfecciona y anima a la común.

⁸ José M^a Capote Benot (*El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 20 y 21) ofrece las citas donde convergen estas experiencias escolares relatadas por Cernuda en el poema en prosa de *Ocnos* “El maestro” y por Gide en *Si la semilla no muere* (op. cit. p. 75).

⁹ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 848.

¹⁰ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 1096.

de los sentidos.”¹¹ Ese hermoso tormento, el deseo, es al poeta como el águila a Prometeo, un juego de escarnio, un torcedor necesario para el cuerpo del artista. En *Le Prométhée mal enchaîné* declara: “Je n’aime pas les hommes; j’aime ce qui les dévore”¹². No es la cadena su tormento, sino la entraña del deseo. Así que la *sotie* mitológica se resuelve como una fábula surrealista: su Prometeo se libera y devora al águila que lo devoraba¹³. Y de este acto irónico revierte la paradoja, a saber: la condición estética del deseo poético. El poeta ingiere el deseo como liberación creativa. En consecuencia, su misión será ser actor entregado voluptuosamente a la sucesiva disponibilidad de los cuerpos que lo incitan.

Aunque Gide pide ser leído desde un punto de vista estético, Cernuda le confiere acento humanista a sus letras: “Por haber sido Gide fiel a sí mismo, ha sido fiel al hombre. Sé que su obra tiene exclusiva significancia estética, y que sólo teniendo eso en cuenta puede beneficiarse su lector; pero tal esteticismo dominante está atemperado por su deseo de servir lo humano”¹⁴. Dicha incidencia cernudiana viene pareja a su vocación pasionaria por el águila que lo devora: ¹⁵ Su poética personal adquiere densidad en el conflicto entre realidad y deseo, o lo que es lo mismo, entre apariencia y verdad. Víctima de su deseo por desvelar el misterioso fondo de lo real, el poeta soporta desde joven la lógica del escarnio por la que unas veces invoca el extravío personal del olvido y otras la quimera de convertir en social su individualidad. De cualquier manera, una y otra vez es devorado por el deseo de destripar las apariencias en busca de alimento en las entrañas palimpsestuosas de la verdad.

En suma, aunque ambos escritores coinciden en afirmar la falsedad de lo real así como lo sintomático del deseo del hombre, sin embargo, la orientación de semejante postura figura actos muy distintos en cada caso.

¹³ Al final de la *sotie*, Prometeo ofrece el pájaro a los convidados al banquete mortuorio sobre la tumba de Damocles reconociendo que “Il me mangeait depuis longtemps; j’ai trouvé que c’était mon tour” (Gide, A., *Romans (Récits et soties. Oeuvres lyriques)*, Paris, Gallimard, 1958, p. 340). Lleva así la farsa hasta el paroxismo que desmitifica al titán que como Cristo soportaba el dolor del mundo, y ahora en lugar de inventar y transmitir el fuego sagrado se dedica a fabricar cerillas sin patente, y a pasear su águila por París, no por el Cáucaso. Bertrand Fillaudeau lo ha relacionado con el análisis bajtiniano del banquete en Rabelais, donde el cuerpo victorioso absorbe el cuerpo vencido y se renueva. Luego es el águila quien permite el renacimiento de Prometeo en la fiesta pagana, libre y colectiva: “Cette force libératrice est communicative, elle se traduit par le rire, faculté redécouverte par Prométhée après qu’il a tué son aigle.” (Fillaudeau, B., *L’univers ludique d’André Gide. Les soties*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 271).

¹² Citado por Luis Cernuda en *Prosa completa*, p. 821.

¹¹ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 817.

¹⁴ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 846.

¹⁵ “El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla.” (Cernuda, L., *Prosa completa*, op. cit. p. 872).

En su reciente estudio *Odi et amo: Luis Cernuda y la literatura* (Sevilla, Ediciones Alfar, 2000, cp. “El moralista y su discípulo: a la sombra de Gide”, pp. 30-43), Emilio Barón pone en contacto esta cita cernudiana con las palabras de *Les Nourritures Terrestres* “Chaque désir m’a plus enrichi que la possession toujours fautive de l’objet même de mon désir” (cada deseo me ha enriquecido más que la posesión siempre falsa del objeto mismo de mi deseo)” (op. cit. p. 42; la referencia a Gide procede de sus *Romans, (Récits et Soties. Oeuvres lyriques)*, p. 155). Y relaciona la inspiración del título *La realidad y el deseo* con dicho pasaje.

Sabrán el lector que la más extensa reflexión de Luis Cernuda sobre André Gide está contenida en un ensayo publicado en 1946. De él destaco el comentario que hace sobre *Los monederos falsos*, la novela más estética de Gide por el fulgor de perspectivas que la integran —dice el crítico— cual “centelleo multiforme”¹⁶ de caracteres.

Efectivamente, *Los monederos falsos* es una novela liberada hacia la experimentación plural: el asunto da la impresión de gratuidad porque se aparta de la organización episódica de la novela ordinaria. Los contornos espacio-temporales de la ficción que suelen perfilar su intriga con la verosimilitud delimitada por la conformidad y la evolución se sumergen aquí en una nebulosa de posibilismo, perdidos por laberintos de iterabilidad entre caminos mencionados y simultáneos. Y, sobre todo, desconcierta su relato metadieético: la mayor parte de los personajes asume el papel del narrador. A lo largo del diálogo o por carta, novelan sus propias vidas o cuentan a un tercero lo que saben de sus próximos; de forma que un mismo acontecimiento puede repetirse en varias ocasiones, pero desde distintos ángulos, pues cada personaje lo ofrece como los peces de los abismos proyectan ante sí su propia luz.

Un caso ejemplar del juego óptico que surge cuando el novelista delega la diégesis en sus personajes es el de Eduardo, quien, además de foco de locución, personaje y narrador, se presenta a sí mismo como escritor de la misma novela en la que está inmerso, esto es, como autor implícito que convierte a la novela en un proceso de formación por desdoblamiento donde se falsifica a sí mismo con nombres ajenos por él inventados.

Los monederos falsos es una novela que se exhibe a sí misma como espectro de focalización: cada personaje deforma la realidad por medio de su percepción. Siendo sujeto y objeto de conciencia parcial, cada yo es captado como un perceptor que interpreta a la vez que como una máscara vista por los demás. El autor se disemina en una pluralidad disfrazadora a través de la estrategia textual de los pactos narrativos especularmente efectuados para deconstruir la ilusión logocéntrica de una representación, un sujeto, un sentido, una verdad. Así lo reconoce en el *Journal des faux-monnayeurs*¹⁷. La novela de Gide es un texto revolucionario cuya técnica de escritura se forja sobre una reflexión de la novela hacia sí misma, con el objeto de mostrar la estructura abisal de lo propio que libera idiomas vehiculares sin clausura, la inmersión del sujeto en el engranaje del deseo como interminable metamorfosis de perfiles que son producto del sistema de artificio que provoca la superposición de las miradas, la disolución de identidades que trae la “mise en abîme” de los espejos: abocada a su iteración la novela no se hace, no puede hacerse, es infinita novela dentro de una novela dentro de una novela dentro de una novela...

La lección moral que Gide aplica a su experimento indecible es la comprensión de la manera en que el mundo de las apariencias se nos impone y la forma en que nosotros tratamos de imponer nuestra propia interpretación sobre el mundo exterior, falsificándolo. Dice Eduardo: “Lo que quiero es presentar por una parte la realidad y por otra ese esfuerzo para

¹⁶ *Prosa completa*, p. 835.

¹⁷ “Il m’est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m’exprimer en mon nom propre; et ceci d’autant que le personnage créé diffère de moi davantage... Et faisant, j’oublie que je suis, si tant et que je l’aie jamais su; je deviens autre.” (Gide, A., *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Seuil, 1927, p. 75, 15-XI-1923).

estilizarla”¹⁸. Este protocolo de experiencia parece incidir también sobre el autor real cuando en el diario que escribe paralelamente a la novela que tratamos expone sus dudas con respecto al sentido común de la realidad, y aún más, da cuenta de la irrealización de la consciencia en la experiencia de la ficción: “Me parece que todos nos agitamos en una palabra fantástica y que eso que los otros llaman realidad, que su mundo exterior no tiene más existencia que el mundo de *Los monederos falsos*”¹⁹.

De la innovación genérica de *Los monederos falsos* lo que más interesa a Cernuda es su incidencia moral. Con los valores hipócritas que los grupos quieren imponer a los individuos conecta la isotopía gideana que encierra el título y construye su teoría de la literatura como una retórica de las fronteras.

A imitación de *Le Journal des Faux-Monnayeurs, Historial de un libro* no sólo es crítica del conflicto entre la norma aborrecible y las utopías personales expresadas en *La realidad y el deseo*, sino también reflexión sobre los propios procedimientos escriturales, próximos en ambos autores a la duplicación interior de “Las Meninas” de Velázquez. Pero en esta junción difieren sus respectivas poéticas: mientras que Cernuda refleja en la página el “yo escribo” (retrato enmascarado de sí), Gide refleja el “yo escribo que escribo” (retrato abisal del sujeto vacío). La duplicación interior de la textualidad cernudiana se opera por medio del distanciamiento en figuras, citas y reminiscencias... voces ajenas sobre las que proyectar la suya, mientras que la reduplicación “en abîme” gideana pone al doble frente a sí generando un teatro de mimos que iteran en babélica aporía la voz personal.

Si bien no llega a recorrer el alcance liminar del gesto gideano debido a su obsesión por buscar el secreto tras las apariencias, Cernuda detecta en su ensayo sobre *Los monederos falsos* la estrategia básica que organiza su acto comunicativo: “Ese juego de proyección, entre el novelista como personaje y el novelista como autor, recuerda aquella intromisión en un lienzo, gracias a un espejo en él representado, de personajes ausentes que se superponen en el lugar que ocupa el espectador fuera del lienzo.”²⁰ Vuelve a la memoria “Las Meninas”, a la vez que un artículo de Leon Livingstone sobre la técnica de la duplicación interior en *Los monederos falsos*, cuyas apreciaciones sobre el momento en que el artista se refleja en el mundo coinciden con la sugerencia cernudiana: “el efecto general es el de una pintura dentro de una pintura y su carácter ilusorio es tan grande y produce tanta confusión en la mente del espectador que éste se ve impulsado a repetir el tributo proverbial de Théophile Gautier, a quien se le atribuye haber exclamado al ver “Las Meninas”: “Où donc est le tableau?”²¹

Velázquez compuso un cuadro que se ha representado a sí mismo. El famoso ensayo de Michel Foucault sobre el lienzo muestra su efecto liberador para darse como pura represen-

¹⁸ Gide, A., *Los monederos falsos*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 192.

¹⁹ Gide, A., *Journal (1889-1939)*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 801. Escrito el día 20-XII-1924. La traducción es mía.

²⁰ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 845.

²¹ Livingstone, L., “Duplicación interior y el problema de la forma en la novela”, en Gullón, R. *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, p. 168.

tación, como espectáculo, pues la línea del espejo atraviesa todo el espesor representado y lo desdobra, afectando tanto al rostro que refleja el espejo como al que lo contempla; de forma que se superponen las miradas del modelo que es pintado, la del espectador y la del pintor que compone su cuadro.²² El efecto que produce esta reduplicación neutraliza el peso del doble al insertarlo en una polifonía que desorienta la noción misma de sujeto que lo sustentaba. Es por ello que también Gide sostiene que su procedimiento creativo es parecido al velazqueño, aunque el suyo es el que compara al blasón heráldico, cuyo escudo de armas es reproducido primero en miniatura dentro del mismo blasón, “en abîme”.

En cambio, el escriba concebido por Cernuda se resiste a admitir la reduplicación infinita porque su misión es proclamar la figura del Poeta como la de aquel cuyo decir funda la Verdad del Ser al concedérsele el don de dar nombre a la esencia de las cosas cuando fija la hermosura transitoria como Sentido que trasciende el mundo de los sentidos. Espejo de lo divino de “El poeta”: “Espejo sin el cual la creación sería / Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta”²³. Como Hölderlin, ha de morar lejos de los hombres, ha de evitar cualquier contaminación con la moneda falsa que circula por la sociedad circundante, y fundar personajes a su imagen sacados de la cantera intertextual del proyecto romántico más genuino. Así que injerta la lectura de Bécquer, Hölderlin, Wordsworth y Baudelaire en su régimen narcisista. Va urdiendo reminiscencias para proyectar su autorreflexión sobre la obra ajena y vertebrar *La realidad y el deseo* en torno a la isotopía de la verificación de la voz del poeta en los ecos ajenos: “En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra”²⁴.

Luis Cernuda comparte la dolorosa sabiduría alegórica que Paul de Man lee en la poesía de Wordsworth, cuya proyección simbólica comporta una continuidad reconfortante entre hombre y naturaleza, mientras que en su desenvolvimiento alegórico en el tiempo ha de postergarse en una restancia lingüística sin posible coincidencia con el origen. Es la tesis que defiende Philip Silver para la poética cernudiana inscrita en aquella tensión existencial donde ya no cabe la dialéctica sujeto-objeto de Abrams sino la concepción del yo “en *su auténtico dilema temporal* y una estrategia de defensa que tratase de ignorar esta sabiduría negativa respecto al Yo.”²⁵ Cómplice de su caída es el “diable”²⁶ de la ambigüedad gideana, o el satán de Blake al que llama “signo velado”²⁷, reinterpretado por Silver como figura alegórica “capaz de sugerir, en su sublimidad, todo el asombro, el temor, y el pasma del poeta ante la hermosura, como también, *al mismo tiempo, su seguro fracaso ante el perecer de*

²² Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984, p. 25.

²³ Cernuda, L., *La realidad y el deseo*, p. 258.

²⁴ Cernuda, L. *La realidad y el deseo*, p. 349, del poema “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”.

²⁵ Silver, P., *De la mano de Cernuda*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 94 y 95.

²⁶ Léase el ensayo de Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté (Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide)* (Paris, Lettres modernes, 1974) donde apunta “Gide a déclaré lui-même que c’est la découverte du *diable* qui a rendu possible l’écriture de son autobiographie” (p. 7), y atribuye su poder creativo a la ambigüedad que caracteriza su relación con él: admirar su astucia y aborrecer su mentira.

²⁷ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 1498, Primera versión de “Palabras antes de una lectura”.

todo lo terrestre”;²⁸ pues el auténtico sentimiento sublime nace de “una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto”²⁹.

En diálogo con su demonio, Cernuda hace crecer el dios del yo interior que Wordsworth y Gide ya le habían enseñado como ejercicio para validar lo sublime en la trascendencia de su voz poética. Y es así como comprende la moraleja de la *sotie* gideana sobre la dimensión del espacio literario: “Las palabras, las terribles palabras, viven y por lo tanto traicionan. Lo que expresaban hoy como verdadero y vivo mañana es falso y está muerto. Hay que dejarlas vivir por sí mismas, sin comprometer con nuestra limitación esa verdad más alta que a través de ellas intentamos expresar; y poco a poco van recibiendo en su extraña atmósfera hasta quedar dotadas de aquello que por ser impasible al poeta no puede fijar, sino insinuar: el misterio del mundo; el misterio de la creación; de todo lo que vive y pasa con una sutil aura de melancólica hermosura: cuerpo, hoja u ola; pasión, savia o ímpetu.”³⁰ Gracias al transporte metonímico de las metáforas que transforman la cosa aludida y elidida en una trama puramente noemática, lo sustantivo se transforma en infinitivo, secreción literal del secreto o misterio del mundo, intimación del sentido enigmático que, siguiendo la interpretación topológica y tropológica de Jacques Derrida, José M^a Cuesta Abad ha definido como “el espectro del lenguaje cuya aparición acentúa su neutralidad indeterminable”,³¹ y que Harold Bloom ha atribuido a “un contexto que empieza como el universo del sentido y termina como el universo de la muerte”³², algo así como el principio de realidad freudiana, alteridad que en última instancia figura la propia muerte.

“¿Público? no sé lo que es”³³: es carácter en Cernuda asumir la soledad de sus convicciones, así como soportar la tensión fantasmática hacia la comprensión de un lector futuro con aguante tan pasional y sublime que bien merece en el centenario de su nacimiento ser

²⁸ Silver, Ph., *De la mano de Cernuda*, p. 118. Sigue las ideas de J.F. Lyotard en *La posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 20s): “lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando... la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto (...) He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. (...) Podría decirse de ellas que son impresentables”.

²⁹ Lyotard, J. F., *La posmodernidad*, p. 21.

³⁰ Cernuda, L., *Prosa completa*, “Palabras antes de una lectura”, p. 1499.

³¹ Cuesta Abad, J. M^a, *Poema y enigma*, Madrid, Huerca & Fierro editores, 1999, p. 176. El estudio derridiano *Espectros de Marx* le brinda una interpretación del concepto freudiano *das Heimliche-Umheimliche*, con visos de acertijo (lo siniestro entendido como un extraño que se encuentra dentro, más íntimo a sí que uno mismo, una no identidad que no ocupa su lugar ni la mía y que retorna insistentemente) que resume sin *terribilità*: “la topología del enigma, como la del advenimiento o reaparición espectral, desdobra el Aquí o el Dentro en un Allí o un Fuera que no tiene lugar, que se confunde con ese mismo dislocándolo en la otredad cuya presencia queda sumida en la intimidad del espacio que alberga también su exterioridad” (p. 177).

³² Bloom, H., *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 116. Asociamos el contexto lector de Cernuda con el emergente del romanticismo alegórico wordsworthiano analizado por Bloom en este libro.

³³ Cernuda, L., *Prosa completa*, p. 1139. De sus “Anotaciones” juveniles.

calificado por Bloom como “santo del arte”³⁴. No remitió su poesía hacia un público presente, sino hacia la lectura confidente que autentificara su experiencia interior. Fue enviada, pues, hacia lo que Derrida ha denominado la “verdadera habla”³⁵ para referirse a la especulación lacaniana, donde uno se remite al otro para volverse idéntico a sí mismo. Pero este envío es tortuoso, ya que al pasar por el acto de la lectura, su deseo de ipseidad se transforma en un ejercicio de retardo, su ansia de hospitalidad en un exilio aporético: paradójicamente ese esfuerzo titánico en la cumbre donde se entrega al deseo de transformarse en el todo de la trascendencia lo condena a la fatigosa miseria de ser hostigado por lo que no tiene límite, la topología del enigma, el águila o espectro de la quimera que vislumbra en la muerte la melodía prometida.

Sujeto en exceso a la utopía del lenguaje paradisiaco, Cernuda aprende la lección lúgubre del tiempo, ese vasto epitafio de la escritura de lo imaginario que es el imaginario de la escritura, la aporía perfilada en la frase derridiana “morir-esperarse (en) “los límites de la verdad”³⁶ que Roland Barthes reconoce descarnadamente como la triste opacidad de nuestros espectros futuros: “saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar a quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente “ahí donde no estás”: tal es el comienzo de la escritura”³⁷, un poema-tumba que contiene el alma del escritor esperando la voz que le diga “Lázare, veni foras”³⁸.

Bibliografía

- BARÓN, E. *Odi et amo: Luis Cernuda y la literatura*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2000.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

³⁴ Bloom, H. “Luis Cernuda”, en Valender, J. (Ed.) *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones/Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 25-29. Cito: “La gran tradición de lo sublime es un modelo difícil de seguir para la poesía postromántica. La trascendencia secular llegó a Cernuda como algo conseguido con mucho esfuerzo. En el siglo XX, ningún otro poeta de su talento fue tan solitario como el exiliado Cernuda. Éste no conoció más vida que su poesía: si el arte poético tiene sus santos, como Dickinson y Paul Celan, Luis Cernuda debe figurar entre ellos.” (op. cit. p. 26).

³⁵ Derrida, J. *El concepto de verdad en Lacan*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1977, p. 123ss.

³⁶ Derrida, J. *Aporías (Morir-esperarse (en) “los límites de la verdad”)*, Barcelona Paidós, 1998. Para explicar la problemática cernudiana preferimos la aporía a la antinomia, ya que no consiste en contradicciones dialectizables sino en una experiencia interminable, en “una *différance* en el ser consigo del presente. Tras los pasos de Gide, retor del teatro de la conformidad donde la aporía de la falsificación lingüística es la diferencia, Cernuda mima sus gestos con un periplo retórico cuya demora exige aguante en la promesa de cruzar la frontera para que advenga la conformidad donde la aporía de la autenticidad se entrega a la diferencia.

³⁷ Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 122.

³⁸ Por tanto, tal es igualmente el comienzo de la lectura, porque, como aduce George Bataille, “el lector es discurso, es él quien habla en mí, quien mantiene en mí el discurso vivo que se dirige a él. Y, sin duda, el discurso es proyecto, pero es aún más ese “otro”, el lector, que me ama y que ya me olvida (me mata), sin la presente insistencia del cual yo no sería capaz de nada, ni tendría experiencia interior” (Bataille, G. *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989, p. 70).

- BATAILLE, G. *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989.
- BLOOM, H. *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CAPOTE BENOT, J. M^a. *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
- CERNUDA, L. *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975.
- La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CUESTA ABAD, J. M^a. *Poema y enigma*, Madrid, Huerga & Fierro editores, 1999.
- DERRIDA, J. *El concepto de verdad en Lacan*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1977.
- Aporías (Morir-esperarse (en) "los límites de la verdad")*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FILLAUDEAU, B. *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984.
- GIDE, A. *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Seuil, 1927.
- Journal (1889-1939)*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Romans (Récits et soties. Oeuvres lyriques)*, Paris, Gallimard, 1958.
- Si la semilla no muere*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Los monederos falsos*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- LEJEUNE, P. *Exercices d'ambiguïté (lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide)*, Paris, Lettres modernes, 1974.
- LIVINGSTONE, L. "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela", en Gullón, R. *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974.
- MARTÍNEZ NADAL, R. *Espanoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
- SILVER, P. *De la mano de Cernuda*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VALENDER, J. (Ed.) *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones/Residencia de Estudiantes, 2002.

RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN LA POÉTICA DE RAFAEL PORLÁN, POETA DEL 27

José Cenizo Jiménez
Universidad de Sevilla

Hasta hace poco, la llamada generación o grupo del 27 se limitaba, injustamente, a los nombres de rigor que todos conocemos y que han consagrado los manuales: Lorca, Salinas, Alberti, Cernuda, etc. Pero, desde hace unos años ha aumentado el interés por publicar, conocer y estudiar al “otro 27”, a esa, digamos, segunda fila de poetas de la misma generación, menores si se quiere, al compararlos con los grandes de esa sacralizada nómina, pero igualmente significativos, pues no sólo alcanzaron ciertos logros de calidad sino que con su actividad y su obra conformaron una época verdaderamente dorada de la poesía española, entre la tradición y la modernidad, aspecto central de la poética del citado grupo.

Uno de los núcleos más activos del mismo fue el de Sevilla, en torno a la revista *Mediodía*. Su secretario y continuo colaborador fue Rafael Porlán (1899-1945), al que hasta hace poco todos cuantos aludíamos a él nos veníamos refiriendo con la objetiva pero algo lastimosa y lamentable expresión “un olvidado del 27”. De quince o veinte años para acá todo ha cambiado respecto a la percepción crítica y al interés bibliográfico por Porlán, gracias a los esfuerzos de profesores y críticos como Esteban Torre, Manuel Urbano, Juan Lamillar, Juan Ruano, José M.^a Barrera o nosotros mismos.

Rafael Porlán nace en Córdoba el 9 de abril de 1899, en el seno de una familia de clase media. Entre 1912 y 1933 vive Porlán en Sevilla. Al aprobar las oposiciones al Banco de España, con el número uno, se traslada, como secretario del mismo, a Talavera de la Reina (Toledo) en enero de 1933 y luego a Jaén en febrero de 1934, ciudad en la que permanecerá hasta su muerte, ocurrida el 8 de agosto de 1945. Su juventud sevillana estuvo marcada por la madurez como escritor y por el contacto con los otros poetas del núcleo sevillano del 27 -Juan Sierra, Collantes de Terán, Adriano del Valle...-, en torno a la revista *Mediodía*, de la que fue secretario y constante y agudo colaborador. Su hermano Julio Porlán nos ha dejado una semblanza familiar y personal extraordinaria (v. en Cenizo Jiménez, 1997:161-165). Julio nos recuerda su fino humor, su ironía sin maldad. También puede consultarse, para profundizar en su trayectoria vital y su talante, la introducción de J. L. Ortiz de Lanzagorta en *Prosas de un novelista inacabado* (1986:11-23). Sus últimos años en Jaén fueron, en cambio, más dramáticos. Amén de la fatalidad histórica del contexto de la guerra civil española, en lo personal Rafael sufrió el alejamiento de los círculos literarios de Sevilla, donde tantos amigos tenía; padeció una tuberculosis letal y la soltería indeseada le sumió aún más en la soledad.

En cuanto a su obra, una guía bibliográfica sobre su producción literaria, en ediciones póstumas casi siempre, puede encontrarse en las introducciones a las ediciones de Urbano (1983:XXIX-XLVII), que edita buena parte de su poesía y narrativa; de Ortiz de Lanzagorta (1986:27-29), centrada en la narrativa y el ensayo; de Cenizo Jiménez (1997:19-22), que aporta inéditos de narración y teatro; de Barrera López (1998a y 2001, de poesía completa y ensayos, aforismos y epistolario, respectivamente); o de Ruano León (1999), también de poesías completas.

Rafael Porlán fue un polígrafo, escribió sobre diversas materias. Fue excelente escritor de ensayos sobre el arte y las artes (música, cine, literatura), además de digno poeta, sugerente narrador y autor dramático. Casi todo lo que conocemos de él fue publicado en revistas y periódicos -*Mediodía*, *Isla*, *Hojas de Poesía* y otras, v. detalle editorial en Barrera López (1998a)-. Poco a poco, gracias al esfuerzo e interés de lo que nosotros denominamos porlanianos, entre los que nos incluimos, se ha venido publicando paulatinamente su obra y reclamando mayor interés hacia su figura. Paralelamente, la buena acogida crítica de la obra del escritor -en artículos o reseñas- ha supuesto un creciente valor en alza en el conocimiento y el reconocimiento de la misma.

Dos aspectos centrales en la formación de Porlán son su vasta cultura y su pertenencia activa al grupo de escritores en torno a la revista *Mediodía* de Sevilla¹. Porlán dominaba varios idiomas y tradujo numerosos textos literarios de autores extranjeros (Rilke, Poe, Byron, Eluard, Supervielle, Leisch, Giraudoux, etc.); según Urbano (1983: XLIV) son traducciones “respetuosísimas con el original a la vez que de impecable factura literaria castellana”. Estudió en la Escuela Francesa y su inquietud por la literatura extranjera nunca decayó, como dan fe, asimismo, las citas de algunas de sus obras. Aún está por editar y valorar en su justo grado al Porlán traductor, por cuanto supone de difusión de la cultura externa entre sus amigos escritores (Gallego Roca, 1996, lo cita, pero pierde la oportunidad de una mayor apreciación de su trabajo).

Su cosmopolitismo es, pues, patente, nota que compartió con los compañeros de *Mediodía*, que, según Reyes Cano (2002:29), “daban una nota de vanguardismo y de cosmopolitismo cultural que explica sus afinidades con los jóvenes de Madrid y su deseo de revitalizar el espíritu universal de la desaparecida *Grecia*”. Porlán formó parte, con Alejandro Collantes de Terán, Juan Sierra, Adriano del Valle, Rafael Laffón, Joaquín Romero Murube y otros, del grupo sevillano de *Mediodía*, “un grupo clásico y vanguardista a la vez, innovador y enraizado en la más pura tradición poética española” (Cruz Giráldez, 2000:21). La deuda formativa y literaria de Porlán con este grupo es patente, como confiesa él mismo: “Me importa declarar que mi pertenencia al grupo *Mediodía* significa mi durable orientación espiritual, el encauzamiento de mi autodidáctica” (v. Autobiografía, en Urbano, 1983:5). En el aprendizaje del oficio podemos rastrear una serie de lecturas, autores o movimientos que le influyen con fuerza:

¹ De esta importante publicación existe un Índice bibliográfico recopilado por Juan Valencia Jaén (1960, 1961), un estudio a fondo de Danièle Musacchio (1980) y una reedición facsimil de los números 1 al 14 (1926-1929) a cargo de José M.^a Barrera López (1999).

- Ramón Gómez de la Serna, sobre todo a través de su obra *El Alba* y otras cosas (1923), fue una lectura decisiva en su formación vanguardista (Barrera López, 1998a:19). Muchos aforismos, muchos versos de su poesía surrealista nos parecen greguerías. Ruano León (1999:30) ha señalado cómo “a veces, el poema sólo es una secuencia metafórica de greguerías”: “La plata es el esqueleto de la noche / (...) / Los muertos son el mejor adorno para las perlas / Nuestro mejor amigo nos brota de los pies (...)”.

- El “pensamiento exacto” de Ortega y Gasset. Así lo reconocen Cruz Giraldez (1989:42-44) o Urbano (1983:XI-XX, un profundo repaso a la influencia de la teoría orteguiana en el poeta, a la vez que muestra de sus contrastes de opiniones).

- Algunos poetas mayores del 27, como Guillén, Salinas, Lorca, Alberti o Gerardo Diego parecen asomarse, incluso intertextualmente, a su obra. Lorca se entrevé sobre todo en su faceta neopopularista -aunque de corte más intelectual en Porlán- en poemas como “¡Qué gusto tiene esta tarde...”, “Hay algo joven llorando...”, “El viento”, “De noche vive el agua”, o “La anohecida”.

- Junto a las influencias citadas, no faltan las de Rubén Darío (en sus inicios, según Pérez Bazo, 1990:26), Bécquer (v. el soneto “La noche clara”), los garcilasistas de la generación del 36 (según apunta Ruano León, 1999:19), Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.

- Los poetas extranjeros también contribuyeron con su influjo a su formación como poeta: Poe, Baudelaire, Mallarmé -según Urbano (1983: XIII), “poetas decisivos en la estética porlaniana”- y otros muchos escritores a los que tradujo: Eluard, Byron, etc.

- Otro venero de inspiración es el de la lírica popular andaluza, incluyendo aquí el cante hondo. Recordemos su afición por el cante, su intención de hacer un ensayo sobre la copla flamenca (las coleccionaba) y la impronta de algunas soleares suyas que llevaron a Ricardo Molina (v. en Urbano, 1983: XXXIX) a hablar de cómo “había bebido aquí el filtro mágico del cante hondo” o a Urbano (ibídem) a confesar que “hasta el cante jondo suena en su verso con nuevos sonos de guitarra honda y vieja”.

- La estética del cine es una poderosa influencia en Porlán. Fue gran aficionado, impulsor del cineclub sevillano, escribió algún ensayo sobre cine, tomó del mismo personajes y motivos para sus narraciones e incluso elaboró un guión cinematográfico, *El arpa y el bebé*, publicado en la revista *Síntesis* en 1929 y recuperado por Rafael Utrera (1992), que lo califica como “guioncito surrealista muy curioso por su construcción y sus acciones” (p. 18) y cree que “no parece probable que Porlán conociera ninguno de los semejantes” (*Viaje a la Luna*, de García Lorca; *Babaouo*, de Dalí; etc.). Para el crítico Joaquín Marco (1986:70) el cine pudo influir en el tipo de imagen que empleaban tanto él como sus compañeros de la generación del 27.

De modo que, al igual que los otros poetas de esta etapa, Porlán acumuló una amplia gama de recursos e influencias, de lecturas y líneas poéticas para hacer una obra lo más per-

sonal posible, acrisolando en su inspiración todas estas fuentes y posibilidades, si bien queremos en este artículo centrarnos en la influencia de la vanguardia, especialmente del surrealismo.

En su faceta renovadora, amén de algunos ingredientes creacionistas, ultraístas o futuristas, destaca como traductor, divulgador, crítico y, sobre todo, como poeta surrealista, aspecto en el que los poemas de *El pez en la jaula* son una buena muestra. Esta evolución estética, paralela a la de otros poetas del 27 y a la de los miembros de *Mediodía*, es descrita así por José M.^a Barrera López (1998b:262): “En ella puede comprobarse el paso de una estética clásica y neopopularista al surrealismo (Porlán, Sierra)”. Y en otro lugar (1998a:28): “entre la estética neopopularista, el surrealismo o el clasicismo, la poesía de Porlán va más allá de la intuición y la inteligencia”.

Los movimientos de vanguardia dejan profunda huella en su poética y en su poesía: el futurismo –escasamente– pero está, en reflexiones sobre los muebles (de sus ensayos -v. Barrera López, 2001- entresacamos algunos párrafos brillantes, como cuando reflexiona sobre la máquina y el mueble: “Inseparable de la forma, la expresión existe en la máquina sin duda. Pero es una expresión que no por bella y poetizable pierde su pertenencia a un mundo salvaje y extrahumano. El mueble, tan alejado de su selva nativa, tiene ya una expresión formal que no se deriva de su esencia sino de la nuestra”, p. 55, las máquinas, etc.; en cierta prosa, como señala Musacchio -1980:62-63- de pasajes de sabor futurista; en su afición y defensa del deporte; en citar a artistas de cine; etc.); el creacionismo -en la línea de Vicente Huidobro, según Ruano, 1999:33-; el ultraísmo -Pérez Bazo (1990:26) lo subraya en los aforismos de *Pirrón en Tarfia* (“Lo que el Arte busca, si lo encuentra, no podrá ser más que una conquista realizada por una particular subjetividad”, etc.); y, sobre todo, el surrealismo -en *El pez en la jaula* y en algunas narraciones-, como han señalado tantos críticos que lo adscriben meridianamente a la línea surrealista. Sylvester (1981:33-38) habla de “nitida adscripción al surrealismo”. Martínez Ruiz (1984: IX) de “inequívoca filiación surrealista”. Gerardo Diego (1949:3) cree que en sus narraciones poemáticas o cinemáticas se veía “el vuelo audaz de un expresionismo surrealista, de un superrealismo genuinamente sevillano o, si se quiere, cordobés”. Ruano León (1999:29) escribe cómo “la tensión creadora, en verso y en prosa, de Porlán conserva la vocación surrealista” y subraya que “procede (...) por acumulación de figuras surrealistas” (íd.:30). Leopoldo de Luis (1986:162) recuerda que “antes que el poema propiamente dicho, cultivó la prosa poética de creación surrealista, lo mismo que por parecidas fechas hicieron otros poetas andaluces como José María Hinojosa o como el propio Vicente Aleixandre”. Collantes de Terán (1984:47) describe su surrealismo como “a la española”, y cree firmemente que “dio a conocer en Sevilla a André Bretón y a Louis Aragón, con toda la repercusión que ello tuvo para la estética andaluza de esos años”. Urbano (1983:XVI-XVII), desde la concepción porlaniana del término “consciencia” como “no sólo el conocimiento reflexivo de las cosas (...) sino que en el mismo entra, además, la introspección racional del inconsciente”, ve “clara la filiación surrealista de buena parte de la obra en prosa y en verso de Rafael Porlán”, que han postulado otros críticos notables como Gómez Yebra (2000:27), Musacchio (1980:63), Marco (1986:112), García Martín (2001:305), Cruz Giráldez (1992:299-311), etc. Éste último ha

analizado en profundidad la imagen poética en la obra de Porlán, la imagen de perfil surrealista, cuyas características sitúa en el hermetismo (a la vez tiende nuestro poeta a la comunicación y rehumanización), la intervención de la consciencia junto a los recursos surrealistas de lo onírico y el automatismo, la versificación libre y la ausencia de puntuación. Veamos un ejemplo de estas afirmaciones, el siguiente poema de *El pez en la jaula*:

La noche es verse ciegos dentro de un corazón de pájaro con espanto
Latiendo miserable en el silencio lejísimos
En el Sáhara escurren grandes cataratas de aceite
Las catedrales ven subir un mar
De sigilo graso tórrido infranqueable
Bruscamente resuelto en un terrible relincho
Desenterrado y alegre saliéndose por los ojos

Otro ejemplo, lleno de ironía, con intención crítica, puede observarse en el poema surrealista “Tocaba la trompeta...”, cuando, tras describir a un “artista” callejero que pega a su mono en la calle y sugerir que no es por maldad, escribe: “(...) Y no es que él tuviera mal corazón para los animales / (si poseyera una casa de campo con su mujer y sus hijos / tendría gallinas, patos y un buen perro) /. Pero es que hay ocasiones en la vida / en que es preciso que un mono esté cabeza abajo / en la calle de una ciudad con teléfonos y dentistas”.

¿Cómo incorporó la doctrina y la estética surrealista? Para Lamillar (1999:20-22) se trata de un surrealismo “domesticado”, en el sentido de que, como el mismo Porlán comenta, la razón debe estar presente en la creación poética, a pesar de lo onírico y lo caótico de la propuesta teórica surrealista. Los datos y emociones del subconsciente es preciso seleccionarlos, tratarlos previamente en una zona, al fin y al cabo, de la consciencia. El arte será para el cordobés -dice Urbano (1983: XVII)- “producto de la actividad mental, algo vigilado y consciente que puede escapar a las *normas de la razón*, radicando su interpretación *exclusivamente* en él mismo”. Torre Serrano (1987:255-263; 2002:112-117), tras comentar algunos artículos metapoéticos de Porlán sobre la nueva poesía, concluye: “En resumen: ni el intelectualismo poético puro de Paul Valéry, con su poesía diamantina, lógica, reflexiva, perfecta; ni la escritura automática, irracional, del surrealismo de André Breton”. El mismo Porlán, en ensayos como “Nueva estética” (v. en Ortiz de Lanzagorta, ed., 1986:38-43) define su visión estética en torno a la eterna cuestión clasicismo / romanticismo y en relación a la nueva estética surgida a principios del siglo XX. Escribe: “Delirar conscientemente: Tal es el objetivo gigantesco a que tiende el poeta de hoy”. Y luego: “Otro argumento que subraya el contenido sentimental de la nueva estética es la atención que dirige al problema de la espontaneidad. Prueba: el surrealismo”. Un arte nuevo, pues, como ocurrió en toda la generación, rehumanizado por la línea del surrealismo. En el poema “Hubo un día”, de perfil surrealista, tras las imágenes incoherentes, se eleva un sentimiento de esperanza final tras cierto caos:

Hubo un día en que cada cual se sentó a la puerta de su casa
 Sin darle mayor importancia al asunto
 Sólo por conocer un fin de jornada a la medida de una estrella fija
 Y a poco desfilaron largos cortejos atónitos
 De peceras quebradas y gobiernos dimisionarios
 De mujeres preguntando cual había sido su culpa
 De chaquetas ahorcadas y toriles abiertos
 Un constante suicidio de números romanos
 Hizo solubles en el agua las estatuas de las avenidas
 Fue como en el Diluvio Universal
 Los Bancos se miraban estupefactos
 Mientras la Ópera se derretía como el paraguas de los clowns
 Y todos los edificios de primera necesidad
 Se pinchaban con el asta de la bandera y reventaban
 Llegó el deshielo de las cerraduras
 Fueron cortados los hilos de todos los teléfonos
 De modo que por fin se oyeron cosas verdaderamente telefónicas
 Grupos de caballos se paraban a mirar los escaparates
 O si querían fumaban o hablaban de política si querían
 Las máquinas se fueron del brazo a almorzar sobre la hierba
 Pueblos cantando llegaban a pie seco por el mar
 Pero la luz empezó a crecer hasta hacerse visible por los dedos
 Y el aire dejó de servir solamente a la respiración
 Y era tan fácil oír lo que aún no había sonado
 Y era sencillo ver el fondo de las aguas
 Que se alzó un alarido de miedo insuperable
 Y corrimos a comprarnos penas en las tiendas
 Volvimos a abrazarnos a los plomos de buzo
 Que marcan la dirección de los aires de familia
 Y todo recobró su marcha sobre ruedas
 Al compás de apretones de manos en cafés

Los esquemas surrealistas de Porlán y de su grupo de *Mediodía* no sólo alcanzan al aspecto creativo, sino al vivencial. Baste recordar, como ha hecho Ortiz de Lanzagorta (1986:17), que “las monas, las juergas y las cenas literarias de *Mediodía*” eran “un inmenso cajón de sastre de anécdotas surrealistas”. Una forma de entender la vida y la amistad, un *ludus* que también ha comentado extensamente Barrera López (2000:109-125) y que en fotografías aparecidas en los libros de Urbano (1983:301-308) y Cenizo Jiménez (1987:177-178) puede comprobarse, con los poetas disfrazados, bromeando, etc.

Danièle Musacchio (1980:59-64), en su estudio sobre la revista *Mediodía*, en el que dedica a Porlán poca atención y apenas elogio, excepto para su labor crítica, sentencia con poca tristeza que “hoy está casi olvidado” (en 1980). Afortunadamente, en el hoy de 2002, más de veinte años después, ya ningún lector ni crítico puede afirmar sin más que Porlán sea un desconocido ni que su obra creativa y crítica no tenga un buen grado de interés. Su poesía completa circula en dos ediciones distintas, las de Barrera López (1998a), empeñado además en publicar su obra completa, y Ruano León (1999), y se han editado en libro, en estos años, casi toda la obra teatral, narrativa, ensayística y el epistolario del escritor (v. bibliografía final). Sólo queda hacer circular entre los críticos más influyentes del país su obra para que, definitivamente, incluyan su nombre entre los más importantes de ese llamado “otro 27” y, desde luego, el “veintisiete sevillano”, comenten y subrayen su valor como crítico de arte y de literatura, como avanzado difusor y cultivador del surrealismo, como neopopularista y neobarroco plenamente integrado en la poética del 27, como activo participante en la revista *Mediodía* de Sevilla, órgano difusor de esa estética, etc.

Su obra está recorrida en todo momento por la síntesis de tradición y modernidad. Busca la retórica interior, la carne viva en el poema bien hecho formalmente -el concepto-, y consigue, a menudo, escarbando tras la dificultad onírica o el entramado formalista, versos de palpitante misterio y humanidad. Fue hombre de amplia cultura y sin duda dejó una impronta europea, abierta a la renovación, en los poetas de su entorno. Su significación ya desde Gerardo Diego o Rafael Laffón mereció encendidos elogios, y la atención crítica hacia su producción es cada vez más constante y profunda. Hemos querido incidir un poco más en la recepción de la vanguardia, sobre todo del surrealismo, en su obra, sin descuidar una presentación biobibliográfica general de este escritor ciertamente de segunda fila respecto a la nómina oficial, y un en parte olvidado, pero ya no tanto. Más bien recuperado, diríamos.

Bibliografía

Ediciones de obras de Rafael Porlán

- *Bess Rivero*, Sevilla, col. *La novela de actualidad*, núm. 11, junio de 1923.
- *El manto escarlata*, Sevilla, col. *La novela del día*, núm. 12, diciembre de 1923.
- *La primera de San Julián*, Sevilla, col. *La novela del día*, núm. 54, noviembre de 1924.
- *Pirróon en Tarfia*, Sevilla, col. *Mediodía*, 1926.
- *Primera y segunda parte de Olive Bordem*. Entregas publicadas por R. P. y M., Sevilla, enero de 1930.
- *Mundo blanco y negro*. Entregas publicadas por R. P. y M. Segunda, Sevilla, mayo de 1930.
- *La isla alegre*. Entregas publicadas por R. P. y M. Tercera, Sevilla, 1933.
- *Romances y Canciones*, Sevilla, col. *Mediodía*, 1936.
- *Poesías*, Jaén, Ediciones Lagarto, col. *Al verde olivo*, 1948.
- *La Andalucía de Valera*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1980, col. de bolsillo, núm. 82.

- *Poesía y prosa*, ed. de Manuel Urbano, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1983.
- *Prosas de un novelista inacabado*, ed. de José L. Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Editoriales andaluzas Reunidas, BCA, 1986, núm. 63.
- *Dos sonetos*, ed. de Rafael Inglada, Málaga, Dardo, 1987.
- *Crónica sin sueño* (seis décimas con nota a la edición de Juan Lamillar), Málaga, Plaza de la Marina, 1989.
- *Memoria cinematográfica. Rafael Porlán Merlo*, intr. y ed. de Rafael Utrera, Sevilla, El Ojo Andaluz, serie Ensayo, 1992.
- *Rafael Porlán. Siete sonetos y un romance inédito*, sel. y nota de Manuel Urbano, Fernán Núñez (Córdoba), Jorge Huertas editor, 1992.
- *Pirró en Tarfia* (facsimil), *Azotea*, abril 1992 (Coria del Río, Sevilla), 81-85 (intr. de Juan Lamillar) y 87-141 (texto de Porlán).
- *Porlán inédito (selección de narraciones y teatro)*, ed. de José Cenizo Jiménez, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1987.
- *Rafael Porlán. Poesías completas*, ed. de Juan Ruano León, Córdoba, Publicaciones de la Diputación y de la Universidad, 1999.
- *Poesía completa de Rafael Porlán*, ed. de José María Barrera López, Málaga, Publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27 de la Diputación de Málaga, 1988.
- *Rafael Porlán. Ensayos, aforismos y epistolario*, ed. de José María Barrera López, Sevilla, Alfar, 2001.
- *Rafael Porlán, poeta del 27 (Estudio y antología)*, ed. de José Cenizo Jiménez, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2003.

Bibliografía sobre Rafael Porlán citada

- BARRERA LÓPEZ, José M.^a, *Poesía completa de Rafael Porlán*, ed. de José María Barrera López, Málaga, Publicaciones del Centro cultural de la Generación del 27 de la Diputación de Málaga, 1988a.
 - _, “Las revistas del 27”, en *Panorama del 27. Sevilla-1927-1997*, Sevilla, Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 1998b, pp. 247-274.
 - _, ed., *Mediodía, revista de Sevilla. Números 1 al 14, Sevilla, 1926-1929*, Sevilla, Renacimiento, 1999.
 - _, “Ludus en la Sevilla del 27”, en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pretextos, 2000, 109-125.
 - _, ed., *Rafael Porlán. Ensayos, aforismos y epistolario*, Sevilla, Alfar, 2001.
- CENIZO JIMÉNEZ, José, ed. e intr., *Porlán inédito (Selección de narraciones y teatro)*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1997.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan, “Una deuda con Rafael Porlán”, ABC (Sevilla), 13 de junio 1984, 47.

- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel, “La semana santa sevillana, de los años veinte a la postguerra, a través de una carta de Rafael Porlán”, *Revista Retablo*, 3 (Sevilla, 1989), 42-44.
- ___, “La imagen poética de Rafael Porlán”, en *Mosaico de varia lección, en homenaje a José María Capote*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, 299-311.
- ___, intr. y sel., *Antología. Rafael Laffón*, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2000, 17-23.
- DIEGO, Gerardo, *ABC* (Madrid, 8-IV-1949), 3.
- GALLEGO-ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Publicaciones de la Universidad, 1996.
- GARCÍA MARTÍN, José L., ed., *Poetas del Novecientos*, Madrid, Fundación BSCH, 2001, 305-312.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio, *Estudios sobre el 27*, Málaga, Sarriá, 2000.
- LAMILLAR, Juan, “Rafael Porlán: entre Racine y Lagartijo”, *Clarín*, 20 (Gijón, marzo-abril 1999), 20-23.
- LUIS, Leopoldo de, *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Editoriales andaluzas Reunidas, BCA, 1986, núm. 74, 161-164.
- MARCO, Joaquín, *Poesía española del siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986, 65-70 y 108-113.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, “Poesía y prosa de Rafael Laffón”, *ABC* (Sevilla, 15-IX-1984).
- MUSACCHIO, Danièle, *La revista Mediodía de Sevilla*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1980, col. de bolsillo, núm. 81.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, José L., ed. e intr., *Rafael Porlán. Prosas de un novelista nac abado*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Reunidas, BCA, 1986, núm. 63.
- PÉREZ BAZO, Javier, *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 1990, 2.ª ed., 26.
- REYES CANO, Rogelio, *Sevilla en la Generación del 27*, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento, Biblioteca de Temas Sevillanos, 2002, 2.ª ed.
- RUANO LEÓN, Juan, ed. e intr., *Rafael Porlán. Poesías completas*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Universidad de Córdoba, 1999.
- SYLVESTER, Santiago E.: “Rafael Porlán: Un olvidado en la Generación del 27”, *Estaciones* (Madrid), 3 (primavera 1981), 33-38.
- TORRE SERRANO, Esteban, “La razón poética de Rafael Porlán”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7 (Madrid, Universidad Complutense, 1987), 255-263.
- ___, “La razón poética de Rafael Porlán”, en *Metapoiesis. Cuestiones de crítica y teoría*, Sevilla, Padilla Libros, Cuadernos de Teoría de la Literatura, núm. 2, 2002, 111-124..
- URBANO, Manuel, ed. e intr., *Rafael Porlán. Poesía y prosa*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1893.
- UTRERA, Rafael, *Memoria cinematográfica*, Sevilla, El Ojo Andaluz, 1992.

- VALENCIA JAÉN, Juan, “Índice bibliográfico de la revista *Mediodía* (1)”, *Archivo Hispalense* , t. XXXIII, 103-104 (Sevilla), 409-425.
- , “Índice bibliográfico de la revista *Mediodía* (2)”, *Archivo Hispalense*, t. XXXIV, 106 (Sevilla), 57-194.

APOÓSTROFE Y RECEPCIÓN DEL POEMA. NOTAS PARA UNA PRAGMÁTICA DE LA LÍRICA

Ángel Luis Luján Atienza
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

Se ha descrito el apóstrofe (en latín: *aversio*) como la figura consistente en desviar la enunciación de la dirección de recepción habitual para destinarla a otro receptor distinto del natural. En el discurso retórico consistía en dejar de dirigirse a los jueces o a los componentes de una asamblea para apelar al reo o a alguien ausente, o a una abstracción. Lausberg puso de manifiesto el carácter altamente patético de este procedimiento¹. En su aplicación literaria, sin embargo, la definición de la figura no está del todo clara. Herrera la anota en Garcilaso a propósito de una apelación al “corazón” en el soneto 4 (verso 6): “Apóstrofe, que los latinos llaman *aversión* i nosotros *apartamiento*, cuando revocamos i bolvemos nuestra habla al ausente, aunque esté presente, torciéndola de su derecho i natural curso a otro alguno”². Por “derecho i natural curso” debe entenderse, a juzgar por el ejemplo, no el que lleva al lector, sino a cualquier ser humano capaz de comunicarse, pues Herrera no anota esta figura cuando el poeta se dirige a la amada o a los amigos (Boscán, entre otros). La extrañeza de la figura, en Herrera, vendría medida por el carácter del interlocutor, que debe ser ajeno a la comunicación habitual.

Este “torcerse de su derecho y natural curso” es interpretado por Fontanier en el marco de coherencia que establece el propio poema. Así, sería apóstrofe cualquier desvío que rompa la unidad enunciativa del discurso: “El apóstrofe es la desviación repentina del discurso por la cual se aparta de un objeto para dirigirse a otro objeto, natural o sobrenatural, ausente o presente, vivo o muerto, animado o inanimado, real o abstracto, o para dirigirse a uno mismo”³. En los manuales escolares actuales podemos encontrar ambas definiciones, que sitúan como fondo normal de discurso o bien la unidad de enunciación o bien la apelación constante a entidades capaces de comunicarse. No se plantea, sin embargo, la posibilidad de definir esta figura desde la pragmática de la comunicación poética, es decir, desde la comunicación externa, como figura global del poema; aunque Fontanier parece atisbar algo

¹ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1967, parr. 762: “(La apóstrofe) consiste en ‘apartarse’ del público normal (los jueces) y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente. Ello tiene sobre el público normal un efecto patético, pues constituye en el orador la expresión de un *pathos* que no puede canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público”.

² Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 304.

³ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 371. La traducción es mía.

de esto al final de su exposición: “Parecería, según la definición, que el apóstrofe no puede tener lugar más que en medio del discurso; pero ocurre sin embargo a veces que lo encontramos al final e incluso, lo que es más, al principio”⁴. Si el apóstrofe puede tener lugar al principio del discurso, el criterio de coherencia queda invalidado porque no habría modo de distinguir como apóstrofe la apelación inicial o alguna otra subsiguiente.

Por comunicación literaria externa y global me refiero a aquella que establece una relación a través de la palabra escrita entre un autor y un lector, de suerte que cualquier desvío de este modelo constituye una figura. La propia historia de la poesía ha contribuido a oscurecer esta situación al privilegiar la apelación, en el poema, a personas distintas del lector. Se llega así a un estado de la crítica actual en el que se nos aparece como desvío la apelación (natural) al lector, según señala el mismo Lausberg: “En literatura leída, la alocución al lector, aunque éste pertenece al público normal, obra como apóstrofe, pues resulta inusitada”⁵. Es la idea que hay detrás de la formulación de Eliot en *The Three Voices of Poetry*, cuando afirma que en la poesía lírica el lector actúa como un tercero que espía y que escucha una comunicación que no le va dirigida⁶. Es esta una idea de la poesía privilegiada por el romanticismo, que entiende la comunicación poética como el espacio de la intimidad, olvidando su dimensión pública, y sigue vigente hoy de alguna manera en la concepción de la poesía que tiene el lector medio. Frente a esta situación, creo que para una comprensión cabal de la comunicación poética, y para sentar las bases de una sólida pragmática de la lírica, hay, como en tantas cosas, que volver a la antigua retórica y a un estudio retórico de la comunicación literaria, y considerar como receptor natural del poema al lector, constituyendo todo lo demás desvíos de la comunicación (apóstrofes). Con ello recuperaremos, a la vez, ese efecto patético que la retórica antigua reconocía en la figura, y que hasta tal punto ha estado funcionando, sin reconocerse, a lo largo de los siglos que se ha caracterizado a la lírica como el género sentimental y pasional por antonomasia, precisamente por haber conseguido naturalizar este desvío comunicativo y convertirlo casi en una marca de género.

Empecemos, pues, por establecer que en la comunicación literaria un autor, en su papel específico de escritor⁷ (haciendo abstracción de cualquier otra caracterización psico-social), se dirige a un lector. Autor y lector no son dos entidades personales autónomas (completos bloques psicológicos y sociales) sino dimensiones de sendos sujetos para un intercambio concreto. Situación, por otra parte, común a cualquier acción comunicativa. Los estudiosos de pragmática han distinguido entre destinatario y receptor, considerando destinatario aquel a quien se dirige explícitamente el enunciador, y receptor cualquier persona capaz de reci-

⁴ *Ibidem*, p. 372.

⁵ Lausberg, *op. cit.* parr. 763.

⁶ T. S. Eliot, “The Three Voices of Poetry”, en *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1990, pp. 89-102.

⁷ Recuérdese la oportuna reflexión de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 23: “Un auteur, ce n’est pas une personne qui écrit et qui publie. A cheval sur le hors-texte et le texte, c’est la ligne de contact des deux. L’auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d’un discours. Pour le lecteur, qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l’auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il l’imagine donc à partir de ce qu’elle produit”.

bir la comunicación (con otros nombres: alocutorio y no-alocutorio⁸). Pero esta clasificación está pensada principalmente para situaciones orales, y desde luego no para la comunicación literaria, ni para aquellos tipos de comunicación que tienen un carácter eminentemente público y que se transmiten por escrito. El poema, por pertenecer a este último grupo, se sitúa, desde el punto de vista pragmático, en la misma categoría que otros mensajes escritos de carácter público: leyes, listas, cartas abiertas, noticias periodísticas, etc..., que no tienen un receptor concreto, sino todo aquel que, de hecho, esté en condiciones de leer el mensaje. En estos géneros los verdaderos destinatarios son los que, según la descripción pragmática tradicional, serían receptores. La elección de un destinatario privilegiado no cambia el carácter de la comunicación sino que lo complica con la introducción de una figura, como veremos.

Que el receptor, en la posición de lector, es el destinatario natural del poema tiene dos consecuencias que vienen a destruir dos presupuestos que habitualmente se dan en la lectura de la poesía:

1) La poesía no es un monólogo o un soliloquio que un receptor externo y oculto espía. Esta es la concepción sostenida por Eliot, según se ha visto antes, influido por la luz teatral bajo la que ve toda la literatura, y es herencia de una visión romántica en que el poeta se expresa para sí mismo, frente a un público que tiene la impresión de haber entrado en la intimidad del autor. Esto es claramente falso: escritura y lectura son actividades correlativas y una no tiene sentido sin la otra. El autor, por supuesto, puede fingir una intimidad pero la ficción requiere, para ser comprendida, del espacio público. El autor, seguramente, escribe en soledad, pero desde el momento en que toma la pluma hay ya una proyección hacia el lector, su "tú" necesario⁹. En literatura, como en toda actividad comunicativa, la iniciativa del emisor supone una apuesta que éste hace confiando en la colaboración del lector: prefigurando sus capacidades, conocimientos, etc¹⁰. Veamos un ejemplo de enunciación en soledad que no puede entenderse más que como comunicación. Se trata del poema de Ángel González, del que traigo aquí sólo el principio:

⁸ Véase, para la teoría y terminología: Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín, Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 116; M. García Negroni y M. Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 47-59; J. Verschueren, *Understanding Pragmatics*, London, Arnold, 1999, pp. 82-87.

⁹ Y no sólo en el acto de escribir, sino en el mismo sentir hay ya una dimensión pública y compartida, como nos recuerda Antonio Machado en *Los complementarios*: "Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica" (Antonio Machado, *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, III, 1310).

¹⁰ Sobre el carácter colaborativo de la comunicación y su consideración como proceso que se desarrolla por inferencias y no por deducción puede verse el imprescindible trabajo de D. Sperber, & D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

Aquí, Madrid, mil novecientos
cincuenta y cuatro: un hombre solo.

Un hombre lleno de febrero,
ávido de domingos luminosos,
caminando hacia marzo paso a paso,
hacia el marzo del viento y de los rojos
horizontes – y la reciente primavera
ya en la frontera del abril lluvioso... –

La situación que se reconoce en el texto es la de un hombre en soledad; pero tal sensación de intimidad es un efecto producido en el lector y proyectado por el autor desde el inicio de su escritura, es un efecto comunicado. El “yo” no puede dirigirse a sí mismo para recordarse el lugar y el año en que está. Son señales que prefiguran al lector, como lo son el resto de efectos que se quieren producir: el derivado de la contraposición entre la magnitud de los años y la soledad y la individualidad del enunciador, y el provocado por el encabalgamiento de “los rojos / horizontes”, que está pidiendo un lector que sepa captar el mensaje aludido.

2) Del mismo modo queda invalidado un modelo en que el poeta se dirija directamente a un “tú”, teniendo al lector como mero espectador de una comunicación que no se le dirige. Es absurdo, por ejemplo, que alguien apele a otra persona para decirle lo que ésta ya sabe de sí misma, aparte de que si tal fuera el verdadero cometido de la poesía ésta no habría salido de la esfera privada. Puede verse como ejemplo “El soneto de catorce años”, de Gerardo Diego.

La apelación directa al público o al lector, que tan inusitada parecía a Lausberg y que puede resultarnos también sorprendente a nosotros, habituados como estamos a poemas con destinatarios distintos del lector, gana, además, su extrañeza del hecho de que supone hacer explícita una relación que ya se da por supuesta: la relación autor-lector. Es la extrañeza de la tautología, como cuando a un lector de novela se le recuerda que lo que lee es una novela, y que los que actúan son personajes, aunque en el caso de la novela lo que se pone en primer plano entonces es el carácter ficticio del mundo de referencia, y en el caso de la poesía la relativa “artificialidad” que introduce la escritura, frente a la ilusión de un acceso directo a la intimidad del poeta. Prueba de que esta relación autor-lector es básica es que cuando en un poema aparece un “tú” sin ninguna determinación suponemos que se refiere al lector. El poema siguiente de Gabriel Celaya, del que copio un fragmento, sólo puede entenderse como apelación al que en ese momento está leyendo:

Cuéntame cómo vives.
Ven a mí, cara a cara;
dime tus mentiras (las mías son peores),

tus resentimientos (yo también los padezco),
y ese estúpido orgullo (puedo comprenderte).

Con la apelación directa al lector se trata, entonces, de recordarle que está leyendo, de despertarlo de esa ficción a que nos ha inducido la historia de la poesía borrando su propio fundamento enunciativo. Véase cómo juega Francisco Brines con esta presuposición en el siguiente poema:

(Tarde de verano en Elca)

Yo no era el mejor
para mirar la tarde,
pero me fue ofrecida;
y en mis ojos
se despertó el amor
sin gran merecimiento.
Y no fue necesaria una conciencia lúcida
ni una más clara inteligencia:
tú que me lees
con un mayor espíritu.
Pero tampoco nadie
pudo estimar tanto
algún pequeño corazón
con un corazón tan pequeño.
Tú me comprendes con dificultad,
pero sabes también
que es suficiente mi dolor,
y por eso me lees.

El poema comienza con la narración, en aparente soliloquio, de una experiencia amorosa, pero ya se apunta desde el inicio a un receptor en el tono de disculpa con que se abre el discurso. La sorpresa ocurre cuando descubrimos que aquel ante quien el poeta se disculpa es el propio lector, en concreto ante mí que en este momento estoy leyendo el poema. La disculpa alcanza, así, el carácter de un reto: la experiencia vivida es anterior e independiente de su conceptualización en la relación escritura-lectura, con lo cual señala el ser pres-

cindible del lector. Esta aparente quiebra de la relación escritura-lectura pone de manifiesto en realidad un miedo o una sospecha del autor: la de que la experiencia sólo alcanza sentido en la lectura, en el espacio público. La solución viene dada al final con la propuesta de otro tipo de lectura: no una lectura intelectual sino puramente emocional, con la apropiación por parte del lector de la vertiente subjetiva de la experiencia del poeta.

Frente a esta situación, se pueden multiplicar los ejemplos de poemas dirigidos a entidades y personas distintas del lector. Constituirían apóstrofes, en mi modelo, las apelaciones tanto a realidades que no se pueden comunicar (el corazón, del ejemplo de Herrera en Garcilaso) como personas. Pero hay que hacer una distinción ya que no es lo mismo dirigirse a un órgano corporal que a la amada: en un caso no es posible que se establezca comunicación y en otro sí. O, en otras palabras, en un caso se produce una comunicación a un solo nivel y en otro caso a doble nivel. Quedará más claro con un ejemplo. Si el poeta quiere recordar su infancia ante un público lector, puede proceder directamente a la expresión de la evocación, o puede desviar su enunciación y hablar con una parte de su recuerdo estableciendo una comunicación más patética. Es lo que hace Rubén Darío en el poema "Allá lejos", de *Cantos de vida y esperanza*: "Buey que vi en mi niñez echando vaho un día (...). Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada...". Sin embargo, cuando el poeta elige como interlocutora a una figura humana, que es capaz de recibir una comunicación, la situación se complica porque el poema se sigue dirigiendo al público (si no, no sería un poema) y simultáneamente a ese destinatario privilegiado por el poeta. Con ello se produce una comunicación a doble nivel, que aunque ha encontrado su expresión más feliz en la poesía no es privativa de ella. Pensemos en la situación de la entrevista en la que el entrevistado se dirige, en sus respuestas, simultáneamente al entrevistador (destinatario directo) y al público radiofónico o televisivo (receptor real), o en una entrega de premios en que el maestro de ceremonias se dirige al premiado y simultáneamente a todo el público asistente, o en la defensa de tesis en que el doctorando se dirige directamente al tribunal que lo va a juzgar y a la vez a todos los presentes. La literatura, tiene la peculiaridad, frente a este tipo de situaciones, de que se da por escrito, produciéndose el hecho paradójico de que se escribe a alguien para dirigirse a otra persona, lo cual consigue atraer gran parte de la oralidad de las situaciones que he listado, y hace que el público se implique en mayor grado en la situación comunicativa, creándose así la ilusión de proximidad a la enunciación, como si se estuviera desarrollando ante sus ojos.

Sin embargo, hay veces en que se explicita la no recepción de la comunicación por parte del destinatario, pues uno puede dirigirse a una persona pensando que va a recibir la comunicación o no. Si no espera respuesta estamos en el mismo caso que cuando el poeta se dirige a seres que no le pueden responder: es decir, el hablante expresa sus emociones ante un público y para ese público. Imaginemos una situación en que en medio de una reunión de amigos se empiezan a oír golpes y jaleo en el piso de arriba. Alguien puede dirigirse a los vecinos mirando al techo y diciendo: "Podíais callar un rato". Evidentemente, no se espera recepción por parte de los destinatarios, porque de lo que se trata es de mostrar ante el resto de los presentes la molestia, indignación, hacerse portavoz del deseo general de que cese el barullo, etc. La poesía ha explotado esta situación y así encontramos formulaciones como la de Luis Cernuda en la parte tercera de "Poemas para un cuerpo", donde el poeta

(que se autodenomina Luis Cernuda) declara escribir unas líneas “aunque tú no has de verlas”. Esto esconde una trampa, ya que el poema, como discurso público y escrito, puede ser leído por la persona en cuestión, pero a la vez encierra un gran patetismo, al multiplicar el grado de valoración que se le otorga al objeto amado y poner de manifiesto el desesperado intento del poeta por retener, al menos, su imagen. De carácter altamente patético es también este breve poema de Rosalía de Castro:

Cando era tempo de inverno,
pensaba en dónde estarías;
cando era tempo de sol,
pensaba en dónde andarías.
¡Agora... tan sóio penso,
meu ben, si me olvidarías!

La mayoría de los poemas, sin embargo, no dejan apreciar si hay una verdadera intención de ser recibidos o no, y, por tanto, pueden leerse en los dos sentidos. Esto se debe a la opacidad consustancial del “tú” en este tipo de comunicación. El pronombre funciona en estos casos simultáneamente como señal del apóstrofe y como deíctico. La primera función es absolutamente necesaria para dar cuenta de la figura, lo que oscurece la función propiamente deíctica del pronombre, es decir, de referencia a la realidad, que queda sin determinar a falta de otros datos.

Esta teoría permite explicar, en mi opinión, de una manera más precisa poemas enigmáticos o que se resisten a la interpretación si los enfocamos con un análisis que no tiene en cuenta el poema como un proceso de comunicación global. Veamos un soneto de Juan Ramón Jiménez, el titulado “Nada”, de sus *Sonetos espirituales*:

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento;
subido a ella, el corazón sangriento
verá la mar, por él empurpurada.

Fabricaré en mi sombra la alborada,
mi lira guardaré del vano viento,
buscaré en mis entrañas mi sustento...
Mas ¡ay!, ¿y si esta paz no fuera nada?

¡Nada, sí, nada, nada!... – O que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío... –

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
... ¡y soy yo sólo el pensamiento mío!

El soneto plantea en primer lugar la incógnita de la determinación del “tú” al que se habla. Para despejarla debemos preguntar qué intención tiene el “yo” por lo que respecta a la selección de su destinatario. Este “yo” parece en un principio asimilable al poeta, pues hay una mención a la labor poética en la “lira” del verso 6. Otras señales nos indican la compatibilidad entre “yo” enunciador y poeta, como el hecho de que nada contradiga la situación de escritura, y el fuerte carácter alegórico de la realidad mentada (la torre del pensamiento, buscar sustento en las entrañas, el mundo como castillo hueco y frío...). El hecho de que el poeta se determine como tal, preso en la red de la alegoría, lo que consigue, en el fondo, es alegorizar su persona: no se trata de un sujeto con identidad ninguna fuera de la de su propio alegorizar, es decir, fuera de la facultad intelectual de su conciencia. Y, de hecho, es la imagen que escoge al final: “y soy yo sólo el pensamiento mío!”. El “yo”, por tanto, habla desde la desmaterialización y la reclusión en el recinto aislado del pensamiento y la conciencia. De ahí los espacios en que se representa: la torre (frente a la inmensidad abierta del mar), la sombra (frente a la libertad del viento), las entrañas, el castillo, etc... Partiendo de esta reclusión intelectual del “yo”, no podemos estar muy seguros de quién sea el “tú” al que se dirige. Puede ser alegórico, en correlación con el “yo” alegórico, y entonces simbolizaría todo lo que se opone a los espacios cerrados en que habita el poeta (el mar, la tierra, el aire, el fuego: los elementos primarios ajenos a la conciencia, cuya existencia es anterior al hecho de ser pensados); y puede ser, también, una persona plena, actuante en el mundo, en el sentido de que se opone al poeta como “cautivo en su pensamiento”. La acusación de “abandono” parece dotar de rasgos humanos a ese “tú”, a la vez que se alude a él como “humana primavera”, sin olvidar el dato paratextual que nos indica que el soneto en cuestión se incluye dentro de la serie dedicada a la mujer de la sección “Amor”; pero, en cualquier caso, su identidad es indecible, pues si consideramos un “tú” humano, éste está tan alegorizado que apenas puede distinguirse de una figura ideal o abstracta. De hecho, cuando el “yo” que habla intenta definir a su interlocutor cae en la tautología: “Que tú eres tú”. La imposibilidad del “yo” para determinar al destinatario al que se dirige deja impotente al lector para hacerlo.

Esta indeterminación, que el autor no quiere resolver y por tanto nos impone, entre una lectura alegórica o personal del “tú” apelado nos permite efectuar una doble lectura del poema, es más, la exige: el soneto se puede considerar dedicado a una persona concreta o a una idea. En el primer caso, el poeta adopta, para empezar, una actitud de desdén ante el abandono (posible o real) de la otra persona, ya que considera que encontrará refugio y paz

en su propia soledad y su encastillamiento interior, e incluso en el dolor que el abandono le produzca (empurpurar el mar, comerse las entrañas). Pero de pronto surge la duda (¿y si esta paz no fuera nada?). Con esta vuelta repentina del poeta sobre sí mismo y sobre los pasos de su discurso (repentina incluso métricamente, ya que se produce al final del segundo cuarteto, rompiendo la simetría de la forma), se pretende un efecto de espontaneidad que aleja un poco al “tú” apelado y atrae la presencia directa del lector, en cuanto que parece invitado a olvidar la artificialidad de la escritura para tener acceso directo al propio desarrollarse de la conciencia del poeta. La rectificación (*correctio*, en terminología retórica), con el elogio exaltado de la persona indefinible, pero que representa todo aquello a lo que el poeta desde su reclusión no tiene acceso (la primavera, los elementos primeros, el universo abierto, el todo vital del que se siente desgajado), supone o una petición de perdón por la soberbia de quien antes se creía autosuficiente o una solicitud sutil de ayuda para poder salir definitivamente de su naturaleza de pensamiento interior.

Por el contrario, si no se espera respuesta, el poema se dirige no a una persona, sino a una abstracción que no se acaba de determinar, porque es indefinible, pero que significa todo aquello que como vitalidad abierta se opone al espacio intelectual cerrado del poeta. Aquí ya no hay comunicación más que con el público. Mediante el desvío de la enunciación hacia una entidad no-comunicativa, el poeta presenta de manera dramática su lucha interior entre la autosuficiencia de la torre de marfil y todo lo que desde el exterior se le opone y se le presenta, con una exaltación final de valores vitalistas, y un deseo de superar los límites de su propio pensamiento y conciencia. Este modelo de la lucha interior sería especialmente apropiado para transmitir el imperioso deseo o impulso a salir de uno mismo, al instaurar dentro del supuesto monólogo la alteridad de un “tú” construido con todo lo que al “yo” parece faltarle. Si en el primer caso habría una persona capaz de ayudar al poeta a salir de su ensimismamiento, en el segundo tendríamos al poeta impotente ante su ideal y ante un lector igualmente impotente, anulado en su actuación práctica por la distancia que impone inevitablemente la escritura, y capaz sólo de empatía. De manera que el sentimiento de claustrofobia se multiplicaría, y el “abandono” cobraría dimensiones existenciales.

Una tercera propuesta de lectura, que creo que es la que da todo su sentido al poema y la que le otorga toda su magia, sería la invitación al lector a llevar al extremo su capacidad de comprensión, tratando de realizar simultáneamente la doble interpretación. Esto es un imposible, como ocurre con esos juegos ópticos en que pueden verse dos figuras (la silueta de un jarrón o dos rostros frente a frente) pero sólo una cada vez. Tal imposible de lectura refleja la imposible síntesis vital tras la que anda el poeta como ideal: el que la mujer, sin perder su condición de persona de carne y hueso, sea a la vez la entidad ideal y abstracta que lleve la conciencia del poeta a una plenitud tal que la haga salir de su encierro y de su alejamiento de la vida. O expresado a la inversa, que la espiritualidad que cabe sólo en la conciencia del poeta se haga a la vez exterior, se encarne en el mundo real sin dejar de ser abstracta y espiritual. El miedo al vacío del propio interior, de la artificialidad de un pensamiento que se piensa a sí mismo, vendría así conjurado, en el poema, por la posibilidad de construir un texto con capacidad de asumir una multitud de perspectivas que saturen el sentido y de dar un doble rostro al “tú” que se habla. El poeta, siendo consciente de esa inhe-

rente duplicidad del “tú” figurativo del poema, sitúa los límites de su deseo en los límites de las posibilidades de lectura.

LA CONCIENCIA LECTORA EN LA POESÍA DE PABLO NERUDA

María del Carmen Ruiz de la Cierva
Universidad Autónoma de Madrid

Hay que partir de la base de que la poesía no tiene explicación. El mismo Neruda decía que la experiencia poética es algo fascinante y misterioso, algo enigmático que no se puede explicar y cuando se intenta explicar o razonar un misterio se convierte en un problema (Ruiz de la Cierva, 2000: 146). Sin embargo, el texto poético, la obra de creación, es el punto de encuentro entre el autor y el receptor, es un punto central e imprescindible por tratarse del punto de llegada de uno y de partida del otro. Poeta y lector conectan a través de la obra y en la obra. Y esa conexión se puede llevar a cabo gracias a una especie de intercambio de mensajes especiales, a una comunicación totalmente diferente de la habitual. Cuando se trata de una obra de valor poético indiscutible, como es el caso de Neruda, su capacidad para conectar con un lector y producir en él una experiencia estética, es evidente, la obra de arte se basta a sí misma para comunicarse y, además, es precisamente en esa comunicación donde se completa, se recrea y adquiere sentido. “Sólo hay arte por y para los demás” (Sartre, 1950: 72). Por tanto, el papel del receptor es tan fundamental como el del creador en el proceso de la comunicación artística.

Es la conciencia lectora la que permite en la obra, en el texto, el encuentro de poeta y lector. La conciencia lectora trata de conectar con la conciencia creadora para hacer posible que se complete el circuito de la comunicación poética. En este proceso, junto a los múltiples dispositivos lingüístico-artísticos inmanentes al propio texto, que le indican al lector el camino a seguir para su interpretación y vivencia poética, cualquier otra reflexión sobre la obra concreta realizada desde fuera, que pueda iluminarla y aumentar en el receptor su capacidad de experiencia estética, puede ser muy conveniente (Albaladejo Mayordomo, 2001: 16-17).

Algunas de esas reflexiones son las que pretendo realizar en la obra poética de Neruda partiendo del concepto de imaginario cultural.

Es un concepto procedente de las investigaciones del profesor García Berrio (1989: 13-15) y que sirve para sostener en gran medida el mundo poético construido por el autor y, a su vez, abrir al receptor una serie de expectativas que, identificado o no con ellas, van a ser la guía de comprensión, interpretación y experiencia estética por su parte, en la medida en que lo vaya descubriendo, analizando, comprendiendo, interpretando y compartiendo, porque el imaginario cultural es uno de los componentes del código semántico extensional (Albaladejo Mayordomo, 1996: 5-6, 9-16; 1990: 303-314; 1989: 185-201; Ruiz de la Cierva, 2001) que comparten el poeta y el lector; el primero lo comunica a través de su obra y el

segundo lo explora partiendo del texto. En ese amplio campo semántico extensional del poeta, es su imaginario cultural quien actúa y determina, consciente o inconscientemente, las elecciones que éste realiza (gracias a su inspiración y capacidad creadora), y que van a producir un texto concreto y no otro¹.

Se trata, en definitiva, de una cultura, una civilización, unas vivencias, unas experiencias, una sensibilidad, una geografía, un clima, un ambiente familiar, social y político determinado, una moda, etc., en fin, todo aquello interno o externo, superficial o profundo, que conforma directa o indirectamente el modo de ser, actuar y sentir del poeta, y que le sirve tanto de soporte como de punto de referencia real o ficticio de su obra.

En el caso de Neruda el componente fundamental de su imaginario cultural que condiciona su construcción poética, es el telúrico, es decir, la fuerza de su tierra, de su clima y de sus raíces, tema estrechamente unido al amor y a un fuerte sentimiento de solidaridad social desde su más tierna infancia.

En un pueblecito del centro de Chile llamado Parral, nace Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto, el 12 de julio de 1904². Su madre, Rosa Neftalí Basoalto, era maestra y muere cuando el pequeño tenía un mes, víctima de la tuberculosis. El lugar de su nacimiento no tiene importancia en la vida del poeta, porque su padre, José del Carmen Reyes, abandona pronto Parral, tierra de viñedos, de parras, en donde trabajaba como agricultor. Se traslada a Temuco, región en pleno corazón de la Araucanía y desempeña el oficio de conductor de trenes que transportaban los materiales para la construcción de las vías y las piedrecillas que se echaban para que el agua no se llevara los rieles (tren lastrero). El niño siempre acompaña a su padre y, mientras los obreros realizan su trabajo, el pequeño juega por los bosques y se impregna de la naturaleza. Se puede decir que crece con ella.

Temuco es una palabra indígena compuesta de “temu” que significa madera, y “co” agua. Dos términos decisivos en la descripción de su geografía, determinada por bosques de exuberante vegetación, aserraderos, ríos grandes por cuyas aguas bajaba la madera o navegaban vapores cargados de trigo, lluvias muy abundantes, volcanes, lagos, trigales, pájaros multicolores, etc. Esta naturaleza produce en Neruda una especie de embriaguez. Observa Sergio Macías³ que todos los poetas nacidos en la Araucanía o en la Frontera, están impregnados de lo telúrico, de las condiciones climáticas y de la naturaleza de su tierra⁴. Neruda no es un excepción. Lo que le diferencia de estos otros poetas de la Frontera es su especial sensibilidad para captar, simultáneamente, desde muy niño, el entorno social que le rodea.

¹ El imaginario cultural es transformado en manos del poeta a través del lenguaje y sus metáforas. En definitiva, es el lenguaje el objeto de reflexión por el cual el poeta nombra y actúa con su creación poética como intermediario entre el lector y la realidad. Véase García Berrio, 1994, pp. 427-571.

² Cfr. Cronología nerudiana completa en: *Antología Fundamental. Pablo Neruda*, 1988, pp. 511-523.

³ Conversación mantenida en la Embajada de Chile con Sergio Macías, poeta, escritor y asesor cultural de dicha Embajada en Madrid, el 11 de septiembre de 2002.

⁴ Uno de los poemas más significativos en este sentido es el titulado “El hijo del guardabosques” (1951) de Juvencio Valle, muy amigo de Neruda.

En los viajes permanentes con su padre descubre, junto a la selva, las aldeas y el penoso trabajo de los peones. Observa una sociedad que ha sido dura e injusta con los indígenas y especialmente con los “mapuches”. “Mapu” significa tierra y “che” gente, es decir, “gente de la tierra”. La memoria de Pablo Neruda queda así profundamente marcada por su tierra y por su gente desde muy pequeño. Y aquí está ya el germen de su mestizaje y de la magia de un lenguaje que le permitirá expresar el sentir, la esperanza y los sueños andinos. Dice Neruda en *Confieso que he vivido* (1988: 413-432): “quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo”.

Sus primeras manifestaciones de solidaridad se manifiestan ya en 1920 cuando abandona la casa de sus padres para marcharse a Santiago. Se encuentra una ciudad llena de humo, con olor a gas, a café y a ladrillo, pero no tiene ningún problema de adaptación. Allí colabora con la revista *Claridad* que es el cauce de las manifestaciones culturales, ideológicas y literarias. Revista combativa en defensa de los obreros y de la justicia, en años de gran agitación social.

Las obras de esta etapa son amorosas, intimistas y con mucha angustia. *Crepusculario* (1923) (1988: 29-38), por ejemplo, es un libro melancólico con una gran carga de pesadumbre (Macías, 1999). La primera obra que lo da a conocer fuera de su país se titula: *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Con ella se consolida como poeta del amor, un amor que parece venirle desde el fondo mismísimo de la tierra, la que da origen a todas las cosas vivientes y, por ello, estrechamente relacionada con la mujer como fuente de vida e integrada en el paisaje por completo, una naturaleza de viento y de pájaros, de frutas y árboles, de noches y estrellas, que describe la atmósfera y la historia de los temas. Todos los poemas están impregnados de un sentimiento de melancolía y angustia, de recuerdos dolorosos de los que trata de escapar y con los que consigue conmovér⁵. El amor será para Neruda motivación y búsqueda permanente, desbordada pasión de vivir y justificación, de alguna manera, de su angustia existencial. Su padre era ateo pero su segunda madre (a quien quiso como si fuese la auténtica), muy religiosa, frecuentaba la Iglesia acompañada de su hija Laura y de la madre de Sergio Macías, Lidia Brevis, que era amiga de Laurita, había sido destinada a Temuco como maestra y estuvo viviendo en casa de don José del Carmen Reyes durante tres años. El niño también las acompañaba. Sin embargo, no llegó a tener por ello ningún sentimiento religioso sino todo lo contrario, su actitud era infantil e irreverente cuando la gente se arrodillaba.

A partir de 1927 Pablo Neruda empieza a viajar y ocupa diferentes cargos consulares y políticos en Ceilán, Birmania, España, Chile, Argentina, Italia, Francia, etc. A lo largo de los años se mueve por todos los continentes y todos los mares, lo que agudiza la nostalgia de su tierra. Esta condición de viajero errante le acompañará hasta su muerte.

Ya en este momento de su vida su imaginario cultural está totalmente condicionado por sus raíces, su sentimiento de solidaridad social y su concepto del amor. “El amor y la natu-

⁵ Cfr. Possamay, prólogo a *20 poemas de amor y una canción desesperada*, 1980.

raleza fueron desde muy temprano los yacimientos de mi poesía” (*Confieso que he vivido*) (1988: 413-432). Afirmación que comparte Jorge Edwards cuando dice: “Por encima de cualquier otra cosa, Neruda fue poeta de la naturaleza y del amor” (2002: 98).

No pretendo realizar un análisis exhaustivo y completo de la creación literaria de Pablo Neruda, sólo voy a destacar algunos momentos puntuales de su vida y de su obra.

Uno de ellos fue su estancia en Birmania (1927-1932). Allí se encuentra nuestro escritor solo, alejado de su país y de su lengua. En una carta que le manda a Alberti le dice que está desesperado con el idioma. Sin embargo, es allí donde escribe uno de los libros fundamentales de la literatura contemporánea: *Residencia en la tierra* (1935) (Edwards, 2002: 45-68). Habla en él de todas las cosas que existen, tanto íntimas y personales como materiales, plasmando en sus versos un modelo de mundo y una concepción de la existencia típicamente nerudianas, que serán el soporte del resto de su poesía. Ese modelo de mundo no es un mundo de fantasía ni tampoco una copia de la realidad, sino la intimidad humana y la intimidad de las cosas. Se trata de la manifestación de un atroz sentimiento que responde a una peculiarísima visión, nítida y desolada, del mundo y de la vida. Es el otro rostro del hombre que reside en la tierra: el rostro original, adánico, la verdadera conciencia o entraña, que siempre es “interior, amoral, justiciera y amorosa” (Paz, 1990: 147). En opinión de Octavio Paz (1990: 146) “Neruda había hecho algo más que aislar las cosas y buscar una relación entre ellas; es decir, había hecho algo más que metáforas e imágenes: había hecho reales, verdaderas, las metáforas”, mediante un lenguaje y una personal manera de escribir, que trascenderá épocas y generaciones. Esa personal manera es lo que Amado Alonso (1986: 89) llama “su estilo”, entendiendo por estilo no sólo la forma de expresión de la obra literaria concreta, sino también su relación con el entorno y con el hecho literario en donde se produce. De tal manera que es preciso trascender el texto y alcanzar el pensamiento y el sentimiento que hay detrás para conquistar lo que él llama “almendra poética”, esto es, la atmósfera interior, espiritual y personal que le da fundamento estético.

Otro momento esencial en su vida fue su estancia en España. Llega a Barcelona en 1934 destinado como cónsul y enseguida es trasladado a Madrid por una casualidad de la vida. En Madrid era cónsul en ese momento Gabriela Mistral (1889-1957) a quien Neruda ya conocía desde sus 15 años en Temuco. Gabriela escribe una carta personal a un amigo chileno criticando duramente la sociedad española y pidiéndole una total reserva. Pero el amigo la traiciona, la carta se publica y Gabriela Mistral es trasladada inmediatamente a Lisboa, lo cual permitió que Pablo Neruda ocupara su vacante en Madrid⁶.

En la capital de España tiene una acogida extraordinaria gracias a Alberti, que ya había comentado sus poemas en las tertulias literarias de la calle Urquijo junto a poetas como Gerardo Diego, Bergamín o Serrano Plaja. A García Lorca lo había conocido en Buenos Aires en 1933. Y con ellos se hace amigo de todos sus amigos y se relaciona con los escritores de la generación del 27. Vive en Madrid una primera etapa muy alegre de reuniones y

⁶ Conversación mantenida con Sergio Macías, cit.

salidas nocturnas, instalado en la famosa Casa de las Flores⁷ del barrio de Argüelles. En su poema “Explico algunas cosas” (Neruda, 1937) describe esta casa y su barrio, Argüelles, un barrio con un encanto especial para Neruda. Observa la gente y le gusta confundirse con ella, observa las flores de los balcones, el mercado con sus verduras y pescaderías, lo que sucede en la calle y en su casa. En un bar cercano tomaba un filete con judías y una botella de vino tinto por una peseta⁸.

El tema de la casa (Macías, 2001) es importante para nuestro escritor. Le gusta personalizar sus casas y decorarlas con sus peculiares gustos, sus originales colecciones, sus muchos objetos fetiche, relacionados sobre todo, con el mar y, siempre, sus libros. En La casa de las Flores tenía máscaras que trajo de la India y otros objetos exóticos. Una de las veces que vuelve a su casa y comprueba que la han saqueado, comenta que los soldados se llevarían sus máscaras para asustar al enemigo. En la casa de Isla Negra tiene una curiosa y magnífica colección de mascarones. Los mascarones coronaban la proa de las naves y tenían en principio un peculiar sentido mágico. Con el tiempo el carácter ornamental desplazó cualquier otra pretensión simbólica (Caballero Bonald, 2002: 154-156). Neruda sabe dar vida a sus casas, se identifica con ellas y las humaniza, incorporándolas a su propio ser y a su poesía. Con estos versos de aparente tono llano y claridad poética que hablan de la vida sencilla del pueblo español, nos revela Neruda, historiador de lo concreto, la poesía esencial, de un modo desbordante, vigoroso, lleno de pasión y compatible con una estética comprometida.

En Madrid despierta con fuerza en Neruda su sentimiento de justicia social que estaba un poco dormido en Birmania y por ello su poesía cambia de signo. De intimista pasa a ser volcánica y épica. Su sensibilidad queda impactada con los sucesos de la guerra civil, las costumbres y el ambiente que se respiraba esos días. El libro fundamental en donde expresa esta etapa es *España en el corazón* y de él hay un ejemplar de una rarísima edición en la Biblioteca del Congreso de Washington, como consecuencia del curioso incidente ocurrido a Manuel Altolaguirre. Había instalado una imprenta en el frente de batalla para imprimirlo en 1937 y, como faltó papel, los soldados utilizaron un viejo molino en el que echaban todo tipo de material para fabricarlo, papeles, camisas ensangrentadas y hasta una bandera del enemigo. Con ese producto se pudo editar (Macías, 2000). Manifiesta Pablo Neruda que no puede escribir sobre ríos, flores o pájaros cuando viene de ver la sangre por las calles. Y es elocuente que el hecho de negar su impotencia puntual, no hace más que reafirmar su telurismo.

En esta etapa española conoce Neruda a Delia del Carril, artista argentina quince años mayor que él, de la que se enamora intensamente. Fue una mujer decisiva en su vida. Con ella Neruda maduró políticamente y aprendió mucho de su lucidez y fuerza ideológica. En *Las Furias y las Penas* (1988: 72) dice: “El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado”.

⁷ En esta casa vivió también J. M. Caballero Bonald cuando vino a Madrid. Véase, *Tiempo de guerras perdidas*, 1995: 278.

⁸ Véase el testimonio del poeta Alfonso Alcalde en S. Macías, 2000.

Como consecuencia de este amor, en 1936, Neruda se separa de su primera mujer. Tampoco este matrimonio es el definitivo porque se acaban separando en 1955. Antes de esa fecha ya se había enamorado de Matilde Urrutia, con quien se vuelve a casar y a quien tampoco fue del todo fiel. Pablo Neruda decía que “el amor era como los árboles: algunos eran de hojas caducas y otros perennes” (Poirot, 1987: 164: Testimonios, Battucana). Es evidente que el suyo era de los primeros. Desde luego, el poeta vivía en un estado que podríamos llamar de curiosidad erótica permanente. Sus amores nuevos no excluían del todo los antiguos. En ninguna clase de pasión amorosa encontraba verdaderos defectos, sin embargo, detestaba otros como la mezquindad, la avaricia o la sequedad de alma (Edwards, 2002: 99-100).

En sus *Memorias* acusa a Carlos Morla Lynch de no querer acoger en la Embajada de Chile en España a Miguel Hernández no siendo cierto. Por lo visto en último término Miguel Hernández no aceptó por considerarlo una traición⁹. Quizá la falsa acusación se debiera a que Neruda no le perdonó su intervención para evitar su separación matrimonial que tal vez quería impedir por el problema de su hija Malva Marina. La niña nace en Madrid el 18 de agosto de 1934 y muere en París a los 8 años, víctima de una horrible enfermedad llamada hidrocefálea. Federico García Lorca le dedicó unos versos al nacer y la llamaba “Niñita de Madrid”. Pablo Neruda sentía una ternura muy especial por su hija, la adoraba. Tenía gran interés en presentársela a su íntimo amigo, Aleixandre y, ante su insistencia, por fin un día lo acompañó a su casa para conocerla. Abre la puerta y entra llamando a la niña con todo tipo de expresiones de cariño: Malvina mi amor, mi princesa, mi reina, mi tesoro. Y cuenta Aleixandre que, cuando la vio, quedó espantado; su imagen le produjo un impacto muy difícil de olvidar.

Un tercer momento importante en la vida de Neruda es su regreso a Chile en 1940. Necesita volver a su tierra, oír sus aguas, sentir sus raíces, su abundante lluvia y su vegetación. Empieza así la tentativa más ambiciosa de Neruda el *Canto General* (1950) (1988: 79-157). Según Sergio Macías trata incluso de superar la *Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga a quien considera incorporado a la literatura nacional como un chileno más, como el fundador de la poesía chilena. Dice de él: “Nuestro primer novelista criollo fue un poeta: don Alonso de Ercilla” (Macías, 2002: 69). Él inicia en Chile “un mestizaje que, cada día, fue venciendo obstáculos para abrirse camino en las páginas de la historia universal” (Macías, 2002: 79). Esta misma línea que siguió Neruda es compartida hoy día por Caballero Bonald que defiende el mestizaje en todas sus vertientes, incluida la lingüística, como uno de los más fecundos factores de enriquecimiento cultural. Dice: “Qué espléndido español impuro el que escriben los grandes creadores contemporáneos de nuestra lengua literaria, desde Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez a Vallejo y Neruda” (Caballero Bonald, 2001: 477).

Impregnando siempre toda su obra, como ya hemos visto, de estos tres sentimientos básicos: el amor, la tierra y la justicia, Pablo Neruda escribe a las cosas materiales y cotidianas más variadas: a la madera, a la cuchara, a la piedra, a los zapatos, a la manzana, al

⁹ Cfr. en Macías, 2000, la nota explicativa que demuestra que la acusación de Neruda no es cierta.

silbido de un tren, a la sombra de una Iglesia, a un mantel puesto a secar, a los muebles, al perfume de las ciruelas, a los ríos, las aves, los volcanes o los minerales. Por ejemplo, *Odas elementales* (1988: 173-284) es una obra dedicada a los objetos más humildes de la creación como la alcachofa, el congrio, la cebolla, el pan, el libro, la sencillez, la lagartija o la bicicleta. Escribe a los sastres, a los mendigos, a los abogados, a los carteros, a los albañiles o a las costureras. No existe nada en la tierra o en el espacio que esté ajeno a su creación. Y, con independencia del tema objeto de su poesía, sus versos están impregnados de un carácter muy personal y muy suyo, que deja ver su peculiar visión de un mundo sin salida. No hay religión ni rastro de una fuerza divina de mero sentido metafísico. Su primera melancolía es nostálgica y se refugia en el recuerdo, después la angustia lo llena todo. Se le puede considerar un poeta romántico que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir.

Amado Alonso (1997: 90-92) dice que lo propio de la gran poesía clásica está en la armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual, sin embargo, en Pablo Neruda este equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos, se rompe. El estímulo de la vibración emocional puede venir de una realidad existente, pero al poeta sólo le interesa la emoción no la realidad que la ha provocado.

La dificultad consiste en someter a las leyes naturales del lenguaje las imágenes que brotan del fondo de un estado sentimental, en este caso, un sentimiento doloroso, de pérdida, desintegración y decaimiento: “cada movimiento de lo vivo es un paso hacia la muerte”, dice Neruda. Y comenta Octavio Paz: “del agua poética nerudiana se me antoja decir que no acaba ni principia nunca, que lo que conocemos de ella es sólo un momento, un instante, un momento esencial y agudo, semejante a un disparo o a unos labios, tal como ocurre con el agua terrestre de los ríos y del mar, a la que se parece tanto” (1990: 147).

Para comprender y gustar la poesía de Neruda hay que entregarse primero al clima sentimental que es su alma poética y desde allí entender intelectivamente las construcciones externas. No se puede mirar con ojos prácticos esta poesía (A. Alonso, 1997: 118-119). Además, en Neruda, sentimiento e intuición, dos caras de la misma moneda estrechamente vinculadas a la inspiración, también rompen su equilibrio casi siempre a favor del sentimiento (Gómez Alonso, 1997: 37). En todo caso, es evidente, que las intuiciones sentimentales deben expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas y de ahí las oscuridades de muchos poemas y la dificultad de su análisis formal en bastantes ocasiones¹⁰. Por otra parte, Neruda no colabora precisamente con los signos de puntuación, que usa de modo totalmente caprichoso, porque considera que, en poesía, ser y expresarse son una misma cosa, y su calidad no se mide ni por lo fácil ni por lo difícil que sea de comprender (A. Alonso, 1997: 50).

Si bien es cierto que todo poeta se encuentra a cada paso con conflictos entre lo expresable y los materiales de expresión, no es menos cierto que el poder poético se manifiesta

¹⁰ Explicación del ritmo y la sintaxis en la poesía de Neruda (A. Alonso, 1997: 120-184).

justamente resolviendo el conflicto. Lo que ocurre en este caso es que a Pablo Neruda le gusta dejar el conflicto ostensiblemente sin resolver (A. Alonso, 1997: 223) y por eso su lector necesita una labor imaginativa de reconstrucción más allá de lo racional, una chispa de creación poética¹¹, aunque sea mínima, para entender todos sus símbolos¹². Dice Octavio Paz: “el lector de poesía cada día más es un verdadero reconstructor de ella: paciencia para encontrarla, ciencia para aislarla; aislarla de lo irreal, de lo pasajero, y quedarse con la sola ciencia, con lo imperecedero: con la poesía esencial” (Paz, 1990: 143). En este mismo sentido afirma Sergio Macías de Neruda: “un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar” (Macías, 1999). Y Amado Alonso comenta: “la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional” (A. Alonso, 1997: 348-349).

En conclusión, la creación de Neruda es: “telúrica, oceánica, cordillerana, épica, nostálgica, amorosa y cósmica”. “Neruda fue el poeta del amor, de las raíces indígenas de su continente, de la lluvia de Temuco y de España en el Corazón” (Macías, 2001).

Referencias bibliográficas

- Albaladejo Mayordomo, Tomás, “La semántica intensional en el análisis del texto narrativo”, en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989, 185-201.
- , “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, *Epos* 6, (1990), 303-314.
- , “El código semántico-extensional en la traducción del texto sagrado”, *Koiné* (1996): 5-6, 9-16.
- , “La conciencia lectora ante José Hierro”, en *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Alonso, Amado, “La interpretación estilística de los textos literarios”, en *Materia y forma en poesía* (1977), Madrid, Gredos, 3ª edición, 1986.
- , *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1974), Madrid, Gredos, 1997.
- Caballero Bonald, José Manuel, *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*, Madrid, Santillana. 2001.

¹¹ Sobre la idea de la lectura como creación (Castellet, 2001: 40-51).

¹² Amado Alonso facilita al lector su interpretación de los principales signos que aparecen en *Residencia en la tierra*, quizá la obra más oscura de entender: rosa, paloma, golondrina, mariposa, abeja, hormiga, peces, campanas, amapolas, espadas, la sal, pelos, medias, número, guitarra, nombre, palabra, humedad, lluvia, etc. (1997: 241-286).

- , *Mar adentro*, Madrid, Temas de Hoy, S. A., 2002.
- Castellet, José María, *La hora del lector*, Barcelona, Península, 2001.
- Edwards, Jorge, “El poeta casamentero”, *El País Semanal*, Madrid, 15 de septiembre de 2002, 96-101.
- García Berrio, Antonio, “El imaginario cultural en la estética de los “Novísimos”” en “El estado de la cuestión”, *Ínsula*, 508 (1989).
- , *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)* (1989), Madrid, Cátedra, 2^a edición revisada y ampliada, 1994.
- Gómez Alonso, Juan Carlos, Introducción, Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997: 7-48.
- Macías, Sergio, “Pablo Neruda: recuerdos de un poeta en España”, Madrid, *La Razón*, Cultura, 26 de septiembre de 1999.
- , “Neruda: recuerdos de un poeta en España”, Madrid, *Tribuna libre*, 11 de septiembre de 2000.
- , “La casa de las Flores”, Madrid, *Tribuna libre*, 14 de junio de 2001.
- , *El legado poético de la Araucana*, Bilbao, Jimeno, S. L., 2002.
- Neruda, Pablo, *España en el corazón*, Santiago de Chile, ed. Ercilla, 1937.
- , *Tercera Residencia* (1935-45), incluye “España en el corazón”, Buenos Aires, Losada, 1947.
- , *Obras completas* (1968), 3 vols., Buenos Aires, Losada, 1973.
- , *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.
- , *20 poemas de amor y una canción desesperada*, prólogo de Luciana Possamay, México, Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1980.
- , *Antología Fundamental. Pablo Neruda*, prólogo de Jaime Quezada, selección de Jorge Barros, Santiago de Chile, ed. Alborada S. A., 1988.
- Paz, Octavio, *Primeras Letras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Poirot, L., *Neruda. Retratar la ausencia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987.
- Ruiz de la Cierva, M^a del Carmen., “Perspectivas de la expresión poética en el siglo XXI” en *Conferencias, ponencias, comunicados y conclusiones*, en colaboración con M^a Isabel Reija, Asociación Ingenieros ICAI, Madrid, Grupo Endesa, 2000:14; 146-154. Y en *Antología del Ensayo Ibero e Iberoamericano*, siglo XXI: Mundo Hispánico, 2001: <http://ensayo.rom.uga.edu/antologia/>.

- , “El proceso de intensionalización en la estructura del cuento actual”, en *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds), Madrid, Visor, 2001.
- Sartre, J. P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

LA LECTURA COMO ELEMENTO ESENCIAL EN LA COMUNICACIÓN POÉTICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Consuelo Salvago Lobato
IES de Sevilla

Aunque en la poética de Ángel González el papel del lector pudiera parecer muchísimo más importante a partir de su segunda época, si tenemos en cuenta las teorías que definen una literatura de intención social, vemos que el lector y su implicación en la obra es clave desde sus primeros libros. Sobre todo, muy evidente se muestra ya en *Sin esperanza, con convencimiento* (1961). Tal vez los recursos de los que se vale para que la lectura sea un paso más en el proceso de la creación van cambiando conforme evoluciona su obra, o mejor, se van utilizando algunos de ellos con más frecuencia; pero desde el principio se tienen en cuenta. De hecho, su obra es todo un continuo que ya tiene en germen muchas de las características que más adelante desarrollará con más profusión.

A pesar de que la teoría poética de Carlos Bousoño fue muy discutida por algunos miembros de la generación del 50, encontramos puntos de encuentro con su poética, aunque partan de presupuestos diferentes. El lector es analizado, según el crítico, como coautor. Parte de la idea de la poesía como comunicación, de ahí que conciba al lector como un colaborador en la obra literaria “no en cuanto que la lee, sino en cuanto que va a leerla” (1970: 60). Entiende la literatura como un arte social, de manera que, ya desde ese presupuesto, la lectura forma parte de ella, y, así, explica que “demostrar que la poesía es esencialmente comunicación requiere demostrar que la poesía ofrece una estructura apoyada en los otros hombres” (id.: 64). En este aspecto sus razones se acercan a las de Sartre (1962:68): “Sólo hay arte por y para los demás”, de modo que “la lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y de la creación”. Vemos cómo estas ideas se convierten en la base de lo que hemos explicado como poesía social. De hecho, para el teórico francés, “toda obra literaria es un llamamiento, (...) una propuesta al lector”, en cuanto que “no se puede escribir sin público” (id.: 70, 142), elemento esencial en la creación literaria. Sin embargo, esta teoría tampoco está alejada de la idea de la poesía como conocimiento, ya que para Sartre escribir es también “revelar el mundo y proponerlo como una tarea de generosidad del lector” (id.: 81).

Ahora bien, en toda esta teoría, que nos recuerda la función social de la literatura, no podemos olvidar el acto intencionado por parte del hablante en el diálogo que emprende con el lector anónimo al que dirige su obra, ya que es “un diálogo que trata de emocionar, convencer, informar, consolar, liberar, hasta desesperar; es un diálogo que lleva una intención” (Escarpit, en AA.VV., 1977: 76). Sin embargo, en este diálogo la intención no es mutua, ya

que “el lector participa en la obra sin obligarse” (ib.). Esto lo entendemos en cuanto que el autor propone, frente al lector que recibe lo propuesto para participar en la creación literaria como un receptor anónimo.

No podemos acercarnos igual a una obra dirigida a “la inmensa minoría”, que a otra que pretende ser un “best seller”, ya que “el lector forma parte de la estructura interna de la obra literaria” (Amorós, 1989: 40). Y esta idea la debemos tener presente en la intención que mueve al poeta. Al principio, Ángel González, con fe en el poder de la poesía para mover conciencias, se dirigía a un público abierto, dispuesto, en principio, a ser cómplice de su mensaje y a entender, y, en cierto modo, compartir sus intenciones. Pero luego, cuando esta fe entra en crisis, la intención cambia de alguna manera y la poesía se convierte en motor y objeto de la creación poética. No por esto descuida el mensaje, ni la esencia que siempre tendrá presente. Al igual que antes tampoco descuidaba la forma, ni dejaba de acercarse a la poesía por el camino de la estética, según deducimos de sus palabras:

En el momento de escribir, el público no lo tengo directamente (presente), aunque naturalmente sé que deseo que haya un público. En el momento en que escribo un poema la lucha por la expresión me tiene tan absorbido que no pienso en el público. Yo soy mi primer público y mi primer lector, y escribo para que yo me quede contento con eso, de momento, mientras estoy escribiendo, mientras esté luchando por conseguir la expresión (v. Villanueva, 1988: 338).

Sin olvidar la importancia que tiene en González el proceso de elaboración del poema, no podemos tampoco obviar su teoría sobre la lectura. De hecho, considera la poesía como un proceso que tiene en cuenta al lector; así, creemos que sigue la idea de que la obra literaria nace de una “dialéctica constante entre el impulso de expresión libre y la necesidad de lograr la comunicación” (Amorós, 1989: 41). No debemos olvidar la complicidad que González quiere establecer con el lector mediante los recursos (sobre todo la ironía) de que se sirve para entablar el diálogo poético con éste.

Hemos de distinguir entre autor y poeta y entre receptor y lector. “El *autor* es la persona que escribe; y el poeta o lírico funciona, en cambio como su ‘alter ego’, ese otro *yo* a quien el autor confía la misión de escribir” (Lázaro, 1990: 36). Es la idea del poeta como fingidor, que incluso manipula la realidad en su expresión poética, lo cual no quiere decir que no exista el compromiso político o moral del poeta, sino que se sirve de anécdotas que no tienen por qué haberle ocurrido. Algo parecido ocurre en la relación entre receptor y lector, ya que es éste el que se pone en situación para acercarse a la obra literaria con una actitud de creatividad receptiva que lo lleva a entender el poema de una forma subjetiva. De ahí que la lectura sea “una creación dirigida, (...) el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; (...) las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros” (Sartre, 1962: 70). En consecuencia, vemos la importancia de los sentimientos en la relación poeta-lector. “Petrarca fue quien liberó el arte lírico del convencionalismo cortés, máxima distancia entre autor y poeta, y le hizo dar el paso decisivo hacia la subjetividad, es decir, hacia la distancia mínima” (Lázaro, 1990: 37). Será en este cambio en el que entendamos la poesía lírica como “el encuentro de dos subjetividades; y, aún mejor, en la posesión de la una por la otra” (id.: 43). Teniendo en cuenta la

manifestación de la subjetividad en la obra de González, podemos interpretar la relación entre poeta y lector, en uno de sus aspectos, como una apelación a los sentimientos que se revelan en la lectura. Relacionamos con esto el uso de las formas personales. Cuando en un poema aparece el deíctico *yo*, éste no responde a la función pragmática de señalar al autor. De igual manera “en los textos en que *tú* es nombrado hay, pues, dos personas *tú*: la que funciona en el poema, invocada por el poeta; y el lector a quien el lírico se dirige, a veces explícitamente, pero que no suele nombrar, y que es, sin embargo, el destinatario real del mensaje” (id.: 45). No obstante, el uso de las personas en los textos de González responde a distintas intenciones. A veces, incluso con la primera persona del plural intenta hacer participe al lector del mensaje en un tono apelativo que incluso puede servir de persuasión, pero otras no sirve más que para seguir en el juego del fingimiento poético, donde se manifiesta la subjetividad del poeta y puede relacionarse de muy diferentes formas, según los posibles lectores, ya que entre “lector real y lector imaginario hay una distancia insuperable, sujeta a modulación en el acto de lectura y, por tanto, fundadora de la multiplicidad de las recepciones” (Núñez, 1998: 99). Esto lo tendremos muy presente en la obra de Ángel González, ya que, sobre todo en su segunda época, en el intento de hacer participar al lector en el proceso creativo, muestra situaciones poéticas que en la realidad serían insospechadas por absurdas y que llevan al lector a descubrir diferentes perspectivas al interpretar su experiencia, como una posible manifestación de la realidad vivida, transformada en la realidad poética. El proceso que sigue es el del descubrimiento de otras posibilidades en la experiencia del vivir por parte del poeta y que revela al lector, ofreciéndole la posibilidad de descubrir otras maneras de ver el mundo.

El poema en cuanto signo que significa puede tener uno o varios sentidos, pero lo mismo ocurre respecto al elemento generador del poema, según él mismo explica:

los poetas no existen, salvo en la lectura. Si les hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada. (...) Aquí está tan sólo el hombre que ha tramado las palabras que le dan vida al poeta, palabras insuficientes en sí mismas, que no tendrían sentido sin el concurso de los otros (v. AA.VV., 1990: 14).

De lo cual se deduce que también en la teoría de Ángel González está presente esa diferencia que hemos explicado entre el autor, el hombre, y el poeta; si bien, éste último parte de la realidad de aquél, expuesta en una experiencia que transforma la anécdota en creación artística, que no tiene por qué coincidir con lo realmente vivido. En consecuencia, el poeta no existe, sino que es “una invención del lector” (id.: 3). Esta existencia del lector en la lectura la podemos relacionar, más que con la experiencia realmente vivida, con la verdad de los sentimientos transmitidos a través del poema, y entendidos y, en cierta medida, compartidos con el lector. Por ello, para González “escribir poesía es trascendencia y diversión; distanciarnos del que somos siempre, (...) ser otro allí, en el poema. Leer, pues, es conversar y convivir: compartir el espacio ideal que el verso crea” (id.: 4). Por consiguiente, *compartir* se transforma, de este modo, en una palabra clave en la teoría de la lectura de González, porque si en un principio se manifiesta la subjetividad del poeta en la expresión del poema, esa misma subjetividad se encuentra de lleno con la del lector que interpreta su sentido desde sus propios sentimientos, lo cual lo lleva a convivir y conversar con el poeta en un proceso

dialógico desde su origen. Pero hemos de entender al lector no como un ser empírico y concreto, sino como un ente imaginario e ideal que toma existencia y vida en el momento mismo de leer. De manera que es un elemento imprescindible con el que se ha de contar en la creación expresiva, ya que el poeta lo introduce en el juego poético creando enigmas para que el lector los desentrañe. Aunque *Sin esperanza, con convencimiento*, es un libro ya encuadrado en la poesía crítica, muestra con bastante frecuencia sus propios sentimientos. El *yo* deíctico aparece en numerosos poemas, junto a otros donde el *tú* se identifica también con el poeta, pero a su vez funciona como apelativo con el lector, que identifica los sentimientos de la experiencia de aquél con los suyos propios. Así, por ejemplo, en “El derrotado”: “Atrás quedaron los escombros: / humeantes pedazos de tu casa, / veranos incendiados, sangre seca / sobre la que se ceba -último buitre- / el viento. / Tú emprendes viaje hacia adelante (...)” (PSP, pág. 64)¹.

Incluso recursos que sirven de extrañamiento y despiertan la atención del lector ya aparecen en este libro. Las metáforas sorprendentes son uno de los más efectivos: “Esperanza, araña negra del atardecer” (PSP, pág. 73). Otras veces es el diálogo con los sentimientos lo que puede asombrar al lector, que, al final, puede sentirse incluido en el hablante poético por medio de la primera persona del plural: “Te llaman porvenir / porque no vienes nunca / (...) / _____ Y mañana será otro día tranquilo / (...) / que esperamos aún, todavía, siempre” (PSP, pág. 89).

Es la ironía el recurso más utilizado en su poesía crítica con el objeto de implicar al lector en el proceso poético. Son como guiños que debe entender con cierta sutileza el lector avezado. Al principio fue un recurso que intentaba burlar a la censura, de manera que los lectores predispuestos en la interpretación de estas claves eran realmente los destinatarios de este tipo de poemas. En sus antípodas se encontraban los censores, que no las entendieron. Así, leemos, entre otros, “Elegido por aclamación” (PSP, pág. 155), una parodia sobre la dictadura y los dictadores; “Nota necrológica” (PSP, pág. 158), descripción irónica del perfecto funcionario, caricatura simbólica del hombre conformista y cómplice del régimen político y social en el que vivía; o “Lecciones de buen amor” (PSP, pág. 199), descripción irónica de un matrimonio, símbolo de las buenas costumbres, aunque hipócritas y malintencionadas.

La dificultad de comprensión de algunos poemas, a causa del uso de ciertos recursos, obliga a participar al lector, lo que puede conducir a diferentes interpretaciones, válidas en cierto sentido teniendo en cuenta el carácter abierto de muchos textos.

El prosaísmo es otro recurso muy utilizado en la poesía crítica. Conduce a veces al extrañamiento y, en consecuencia, la actitud del lector se hace expectante y participativa, así ocurre en “El momento este” (PSP, pág. 144), donde las frases hechas muestran una situación cotidiana que una lectura profunda, entendida la ironía, resulta trascendida. En “Prueba” (PSP, pág. 142) el prosaísmo, la ironía, las frases hechas y hasta la parodia inter-

¹ A partir de ahora las citas de versos y páginas de los libros de Ángel González se harán con la abreviatura PSP, correspondiente a la edición de *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix-Barral, 2000.

textual le sirven para escribir lo que podría ser una crónica de sí mismo, ante la consciencia despierta del lector.

Unas veces el tono apelativo en la utilización de la primera persona del plural convierte a los lectores en partícipes del poema, otras es la segunda persona del plural la que llama la atención del lector, siendo éste un recurso muy utilizado en su poesía crítica. Valgan los siguientes ejemplos. En “Entreacto”, en medio de la historia narrada nos advierte con el verbo en primera persona del plural, como una llamada de atención, introduciendo al lector en el poema: “No olvidemos tampoco / las palabras de amor junto al estanque” (PSP, pág. 114). En “Lecciones de cosas”, en medio también de un texto narrativo descriptivo aparece el apelativo dirigido al lector: “Imitémoslas” (PSP, pág. 131)

La primera persona del plural no tiene función apelativa, pero incluye al lector en la reflexión del poeta, de modo que su subjetividad aparece de alguna manera más objetivada en el siguiente fragmento: “Luego supimos que aquel artefacto / había expirado / -el hombre importa poco- / en olor a chatarra. Y comprendimos” (PSP, pág. 165).

También el tono apelativo puede incluir al lector en el texto en una especie de diálogo fingido entre el poeta y éste, con el uso de la segunda persona del plural, que requiere un auditorio más amplio que el *tú* y además generaliza y amplía la situación; como ocurre en “Ayer”: “Por eso mismo, / porque es como os digo, / dejadme que os hable / de ayer, una vez más / de ayer” (PSP, pág. 85).

En “La trompeta” hace partícipe al lector de la belleza de la música: “Pero escuchad, / escuchad todavía / el ramalazo, / la poderosa ráfaga / que trae gotas de azul / y deja / sobre la piel / la húmeda caricia del salitre”. (PSP, pág. 217).

En esta implicación del lector en el proceso creativo hay una búsqueda de verosimilitud y realismo por parte del poeta. Inventa una situación dialógica en que se debe producir la comunicación entre ambos. Para ello parte de una experiencia que queda disfrazada en el poema. Al incluir al lector en la historia, sobre todo por los recursos apelativos que hemos explicado, ésta, aunque esté cambiada, da más sensación de realismo, ya que el lector entra en el juego poético no sólo como espectador sino también como partícipe, haciendo trascender en muchos casos la anécdota. “Todos los líricos manipulan la realidad, hasta los que parecen más vinculados a la verdad biográfica de su existencia” (Lázaro, 1990: 38). Y en esa manipulación el lector participa como un elemento más de la trama poética. Así, en “Inventario de lugares propicios al amor” describe de forma crítica la prohibición de gestos amorosos por culpa de unas costumbres pacatas y puritanas. El *nosotros* incluye al lector en el punto de vista del poeta: “Pero desengañémonos: las bajas / temperaturas y los vientos húmedos / lo dificultan todo” (PSP, pág. 187). En otros textos la primera persona del singular lleva a la identificación de la subjetividad del poeta con la del lector, como ocurre en “Camposanto en Colliure” (PSP, pág. 150), donde se trasciende la anécdota.

A veces el tono confesional, pero verosímil, que expone indagaciones de la intimidad del poeta, también obliga a participar al lector. El escenario realista con un personaje concreto ayuda a este fin, como se ve en “Sonata para violín solo”, donde la música saca a la

luz sus sentimientos y descubre su yo más íntimo en el poema. El autor, personaje modélico, tras la narración de la anécdota, trasciende sus propias experiencias, aunque no pierde en ningún momento la sensación de realismo: “_____ Ahora, / cuando salga a la calle, / cualquiera / podrá ver en mi rostro / (...) / el confuso perfil de un sueño roto, / el símbolo roído de una yerta esperanza” (PSP, pág. 271).

En *Deixis en fantasma* (1992) se intenta continuamente este tono, y se busca la verosimilitud de las observaciones y de los razonamientos de quien habla para “producir en la lectura del poema el proceso de experiencia que el protagonista recupera” (Díaz de Castro, 2002: 209). Esto, a su vez, le sirve al lector para entenderlo también como su propia experiencia. En otras ocasiones, sobre todo, en su segunda época, la experiencia, que puede ser cotidiana, resulta sumamente alterada, de modo que el lector no lo puede entender de manera literal, sino que se verá obligado a acceder a un segundo nivel. Habrá establecido una dialéctica con el texto, a través de la cual accederá a su significado². Es lo que ocurre con los textos más humorísticos y absurdos, que conllevan en el proceso de interpretación significativa la participación del lector. La sorpresa en estos casos también tiene una función apelativa que despierta la imaginación del lector y lo obliga a reflexionar. Ocurre, por ejemplo, en “Eso era amor” (PSP, pág. 241), donde el poeta le dice a la amada cuánto le gustan sus ojos y ella se los deja en un plato para irse a tiendas. Ésta será una de las técnicas de que se sirva para implicar al lector en el proceso poético. Pero quizá lo más frecuente lo encontremos en la elaboración de un lenguaje destinado a llamar la atención, con una clara finalidad apelativa.

Sobre todo durante los años setenta, Ángel González ha publicado textos que sumergen al lector en su juego verbal y le invitan a continuarlo. Esta elaboración lingüística no es gratuita ni barroca, ya que, como vemos aquí, tiene una intención bien definida, puesto que el poema es un objeto donde se crean nuevas realidades al escribir y al leer, como se ve en “Empleo de la nostalgia” (PSP, pág. 247) o en “Meriendo algunas tardes: / no todas tienen pulpa comestible” (PSP, pág. 240).

Aunque la elaboración lingüística (deslexicaliza, rompe o emplea frases hechas en contextos inesperados, etc.) puede parecer lo contrario en realidad a causa de la utilización del lenguaje común y coloquial y la expresión de la experiencia compartida “establece un tono de familiaridad y de complicidad con el lector” (Rivera, 2002:10). En este aspecto lingüístico encontramos juegos de palabras incluso en muchos títulos de poemas: “A mano amada” (PSP, pág. 272), “Ciencia aflicción” (PSP, pág. 259), “Estoy bartok de todo” (PSP, pág. 285), “Yarg Nairod” (PSP, pág. 303); o incluso en los mismos libros: *Prosemas o menos* (1985) o *Deixis en fantasma*.

En *Palabra sobre palabra* (1965) el fondo metapoético del libro conduce al lector también a reflexionar junto a ese personaje creado, pero que ahora parece más definible. El mismo título se refiere a la base que sustenta su poética. Pero será en *Breves acotaciones*

² Esto lo explica A. Debicki (1987: 110) como una característica del significado ambiguo de muchos textos de González.

para una biografía (1971) donde con más frecuencia implique al lector con los juegos y las agudezas. A partir de este libro y tras la crisis de fe en la poesía social, la intención que lo conduce en la escritura ha cambiado y, con ella, el sentido que se descubrirá en los versos será menos claro, más ambiguo y de más libre interpretación. En *Procedimientos narrativos* (1972) el lector queda desconcertado por esa mezcla de temas serios y actitudes cómicas. La expresión jocosa que se muestra sobre el paso del tiempo, o la visión del mundo junto a simples juegos verbales, con un tono narrativo, menos íntimo y menos lírico, invitan también al lector a cambiar su actitud ante la poesía.

El mismo título de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976) señala la conciencia del poeta sobre el procedimiento, por lo que esta aplicación metapoética a través del título mismo es una manera clara de avisar al lector desde el principio. Luego la ambigüedad de muchos textos, junto a los juegos de palabras, lo hacen participar de forma directa en el proceso.

En *Prosemas o menos* sigue utilizando las mismas técnicas de participación. “Las múltiples perspectivas, la ironía, la intertextualidad, la atención al lenguaje y a sus procedimientos se emplean ahora de manera más coherente” (Debicki, 1987: 165). En “Invitación de Cristo” (PSP, pág. 349) vemos cómo se trasciende el chiste irreverente y la ironía anticlerical, dejando espacios abiertos a la interpretación del lector.

En sus dos últimos libros siguen apareciendo estas técnicas, entre ellas la intertextualidad, que es muchas veces un guiño al lector, como empezó siendo la ironía. Pero son libros donde el humor es menos frecuente, y el tono más serio nos muestra de nuevo la intimidad del poeta de una manera más lírica. Para entonces el autor ya ha expuesto sobradamente su teoría sobre la función del lector en la obra poética. Según hemos explicado un poema no queda terminado hasta que se realiza la lectura, de modo que es un producto abierto, en proceso desde el momento mismo de la creación. Pero además no se cierra en una sola lectura, ya que mediante el perspectivismo y la ambigüedad admite diversas interpretaciones, entendidas por el lector, al que se apela de diferentes maneras, mostrando la realidad y la experiencia seleccionada para el texto poético, de forma compartida entre los dos elementos que abren y cierran el proceso: la escritura y la lectura.

Bibliografía citada

- AA.VV., “Ángel González, poeta y lector: creación y estudio crítico de poemas” *Anthropos*, 109 (1990), 2-18.
- AA.VV. (Goldmann, Escarpit, Hauser y otros) (1977), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Biblioteca Total, Centro Editor de América Latina, 1977.
- AMORÓS, Andrés (1987), *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1989.
- BOUSOÑO, Carlos (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.

- DEBICKI, Andreu, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987.
 - , “*Prosemas o menos*, un libro de la postmodernidad”, en AA.VV., *Encuentros con el 50: La voz poética de una generación*, Oviedo, 1987, 159-166.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Lectura de *Deixis en fantasma*”, *Litoral*, 233 (2002), 206-216.
- GONZÁLEZ, Ángel (1986), *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix-Barral, 2000.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990), *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SARTRE, Jean Paul (1962), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1998), *La poesía (teoría de la literatura y literatura comparada)*, Madrid, Síntesis, 1998.
- RIVERA, Susana, “Presentación”, *Litoral*, 233 (2002), 6-13.
- VILLANUEVA, Tino, *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*, Londres, Tamesis Books Limited, 1988.

*V. La recepción de Castelar
y su época*

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE LOS DISCURSOS DE EMILIO CASTELAR

M. Carmen García Tejera
Universidad de Cádiz

Hubo una época –escribe Unamuno en 1905- en que Castelar llenaba con sus cantos resonantes y melodiosos la oratoria española, y encantaba con ellos a nuestro pueblo. Pero fué pasando su primavera [...], llegó el invierno y la voz castelarina se heló y se helaron los oídos de los que le escucharan. Y hoy es moda hablar con desdén de aquel género de oratoria, comparar a Castelar con Tamberlick o con cualquier otro cantante y preconizar yo no sé qué oratoria que llaman severa y grave, sobria y desnuda.

(Unamuno, 1966, 7ª, I: 738).

En estas palabras, se hace eco Unamuno del cambio experimentado en la oratoria parlamentaria española durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX. En efecto, políticos como Maura o Silvela, a finales del siglo XIX, cultivan una oratoria más sobria que la de sus antecesores (Canovas, Sagasta, Pi y Margall y, de manera muy especial, Castelar), los integrantes de la llamada “Generación de 1854”, que, con sus discursos exuberantes configuran la “edad de oro” de la oratoria española (Seoane, 1977: 302).

Hay que tener en cuenta que la situación caótica por la que atraviesa España durante los últimos años del siglo XIX –que, como es sabido, culmina en el Desastre del 98- explica y aun justifica las críticas vertidas por muchos pensadores –en particular por los llamados “Regeneracionistas”- hacia el Parlamento español: hay un exceso de palabras (totalmente inútiles) y una absoluta carencia de hechos, de soluciones eficaces a los problemas que padece España. El rechazo hacia esa “retórica hueca” se ejemplifica, a menudo, en la muy poco antes aplaudida oratoria de Castelar. En 1893 Joaquín Costa ataca los discursos de Don Emilio y compara la desmesura e hinchazón de su estilo con la inacabable floración del almendro (citado por Seoane, 1977: 335). En la misma línea, aunque unos años antes, Macías Picavea (*El problema nacional*, 1889) señalaba que uno de los peores males de la política española era el “psitacismo”:

El deplorable abuso de la figura retórica, bajo la cual la caja aparece totalmente vacía, ¿qué significa más que un hábito de papagayo, que echa al aire sonidos que no entiende, ni nada le suenan, ni llevan cosa alguna dentro? Así se explican nuestro gusto inconsciente por el ritmo oratorio, [...] nuestra pasión por los ruidos eufónicos y nuestro miedo a la labor disciplinada del pensamiento... ¡Cotorrones con mucha lengua y poco seso! (Reproducido por Seoane, 1977: 336).

Vamos a plantearnos a qué obedece este cambio de actitud, sobre todo hacia la oratoria de Castelar, tan ensalzada antes como vituperada ahora. Obsérvese que el descrédito de la oratoria castelarina llega, precisamente, cuando Don Emilio deja de ser orador: cuando sus discursos ya no pueden ser “oídos” y sólo se puede acceder a ellos mediante la lectura. Unas atinadas observaciones de Valentín Almirall nos aportan algunas claves al indicar que la lectura de los discursos de Castelar produce un efecto sensiblemente diferente al que se operaba con su audición:

Quando el eco de la música se ha extinguido, ¿qué queda de tan brillantes discursos? Cuando se ha asistido a una sesión de la Cámara o del Senado y se ha podido oír una de estas arengas pronunciadas por uno de nuestros mejores oradores, y al día siguiente se lee el texto del discurso en los periódicos, el efecto disminuye por lo menos en un 50 por 100. Y mal inspirado estará aquel que quiera volverlo a leer unos meses o incluso unas semanas más tarde, porque entonces no encontrará en él más que verborrea, palabrería enojosa, y verá la elocuencia exagerada por el convencionalismo. Toda cualidad de fondo, entrevista a veces en la audición, desaparece en la lectura, y una especie de desilusión sucede al entusiasmo. (*España tal como es*. Citado por Seoane, 1977: 334).

Debemos considerar que el éxito que Castelar obtuvo como orador depende de factores diferentes. En primer lugar, Don Emilio parece responder con creces a la definición que aplica Quintiliano al orador: “vir bonus dicendi peritus” (XII, 1). Como hombre y como político, Castelar –además de ser un experto en el arte de hablar- desarrolló a lo largo de su existencia una trayectoria intachable: es, sin duda, un “hombre íntegro”, un “hombre de bien” que “habla” –que comunica- no sólo con sus palabras, sino también con sus propios comportamientos y actitudes. Es, además, un orador responsable que, plenamente consciente del ámbito en el que se van a desarrollar sus intervenciones y del público al que se dirige, prepara cuidadosamente sus discursos: elige y organiza unos contenidos que expone haciendo gala de un amplísimo despliegue de recursos.

Con frecuencia se ha hecho hincapié en este último aspecto –su “elocutio”- como elemento clave para justificar el interés que despertaban sus intervenciones públicas. En efecto, son muchos los estudiosos que aluden a los numerosos rasgos expresivos que constituyen la famosa “frase castelarina” (Pulido, 1896, 1904 y 1922; Unamuno, 1905; Jarnés, 1935, entre otros), con sus reiteraciones, con sus estructuras paralelísticas y con sus amplificaciones que, en definitiva, desembocan en una acusada sonoridad y en un peculiar sentido del ritmo (Paraíso, 1976 y 2001). Pero no hay que olvidar que este especial uso que hace Castelar de la lengua –sin duda, uno de los rasgos más conocidos de su oratoria- es también objeto de numerosas críticas y rechazos, sobre todo –como indicábamos antes- cuando se accede a estos textos mediante la lectura: nos hallamos, pues, ante un caso peculiar de *poliarcrosis* (Albaladejo, 2001).

Debemos reconocer que, en la actualidad, la lectura de textos castelarininos produce una sensación parecida a la que describe Almirall; el mismo Castelar –siempre orgulloso del efecto que causaba con sus discursos- se lamentaba, sin embargo, de contar con muy esca-

los lectores¹... Todo esto nos lleva a plantearnos si gran parte de la eficacia oratoria de Castelar –o al menos, su éxito como orador, reflejado insistentemente tanto en los comentarios de quienes lo escucharon como en esos aplausos y en esas continuas manifestaciones de aprobación que coronaban sus discursos o incluso los interrumpían- reside, más que en la construcción, en la “pronuntiatio” o “actio”: en la actualización –verbal y gestual- del discurso.

A todos estos datos hay que añadir la cantidad y variedad de alusiones que hacen algunos comentaristas (Pulido, Jarnés, Picón, Valera, Galdós...) a la voz de Castelar y también –aunque en menor cuantía- a su apariencia física. Resulta llamativa esta circunstancia precisamente porque, en principio, ni por su voz ni por su figura debía concitar entusiasmo alguno: la voz de Castelar era –así lo reconocían los que tuvieron ocasión de oírlo- “atiplada”, y su estatura, mediana (más bien baja): “Castelar –recuerda Ángel Pulido- era de corta talla, pues no excedía de 1’60 metros la suya [...]. Su cuerpo bien plantado y el andar, suelto.” (1922: LXV). Sin embargo, la realización del discurso operaba, al parecer, una extraordinaria transformación, tanto en su voz como en su imagen. De su “actio”, sobria y mesurada, afirma Pulido:

La actitud oratoria era siempre la misma: hablaba erguido, parado, testa altiva, gesto digno y medido, movimientos graves y serenos, limitados los de los brazos, los cuales jamás se elevaban sobre su cabeza, ni trazaban círculos, ni expresaban los pensamientos con actitudes violentas. Acertado, sobrio y distinguido era siempre el juego de las manos. No andaba con sus discursos de uno en otro lado; su postura permanecía fija, el cuerpo se conservaba invariablemente derecho y la palabra era dirigida, sin cambios, en la dirección de frente. (1922: LXVI-LXVII).

Como es sabido, el estreno “oficial” de Castelar como orador se produjo en una intervención improvisada (de las pocas que llevó a cabo como orador) en el Teatro Real de Madrid el día 25 de Septiembre de 1854. El relato de esta intervención y de la reacción que provoca, obra de su médico particular y amigo D. Ángel Pulido, es realmente antológica:

Como la voz de Castelar, por toda su vida, algunas veces en los comienzos de sus discursos, solía dejar oír nota disonante, aunque en seguida se transformaba y adquiría amplísima sonoridad [...], se provocó una gritería imitando su voz, castigo que se aplicaba a la osadía de anunciar un nuevo discurso a una multitud ya fatigada y deseosa de abandonar el local [...] Quiso hablar desde su butaca, pero como Castelar era de corta estatura y con el ruido se hacía imposible oírle, hubo de pasar al escenario. [...] ‘¿Queréis saber qué es la Democracia?’ Tan atrevida interrogación produjo su efecto: impuso momentáneamente silencio en aquel auditorio bullicioso [...]. La voz sonora de Castelar, su enérgica dicción, la grandeza de las ideas que exponía y la fraseología particularísima suya [...] muy enseguida restablecieron el intenso silencio perturbado breve momento; y no había llegado al final del primer

¹ Vid. Emilio Castelar, “Un poeta lírico: Emilio Ferrari”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 Agosto 1884, pág. 84.

párrafo entonado con limpieza y seguridad, cuando estallaban los aplausos atestiguando la explosión de una fuerte y general sorpresa y admiración (1922: XII-XL).

Tras ese fulminante y exitoso estreno como orador político, los discursos de Castelar serían acogidos habitualmente –por un público ya de antemano predispuesto– con un entusiasmo que, a veces, rayaba en delirio; un delirio que, como hemos dicho, se traducía en una explosión de vítores y aplausos que a menudo interrumpían sus intervenciones o que impedían que se pudiera escuchar el final: “Tal era despertar viva nerviosidad y excitación en los oyentes, quienes por hallarse fuertemente impulsados a las ovaciones y los bravos, concluían por turbarse, arrollar la exposición majestuosa y apasionada del orador, y hasta ahogar el párrafo” (1922: XCI).

Todos estos testimonios nos transmiten la importancia de la “pronuntiatio” en Castelar. Como es sabido, la “pronuntiatio” (también llamada “actio”) constituye la última fase en el proceso de elaboración de un discurso, pero es, también, la que puede determinar el efecto que éste produce en el público, puesto que “afecta no sólo a la comprensión textual sino también a la experiencia sensitiva del receptor” (Albaladejo, 1989:).² Quintiliano, para recalcar su importancia, recurre al testimonio de Demóstenes para quien es, no sólo la parte fundamental de la elocuencia, sino la única (1887, II: 252). El interés por la “pronuntiatio” sigue vigente en numerosos manuales de Retórica muchos siglos más tarde: un buen ejemplo lo encontramos en las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1797), del escocés Hugh Blair, traducido y adaptado al español por José Luis Munárriz en 1816.

Blair –conocedor y seguidor de las ideas de Quintiliano sobre la “pronuntiatio”– está convencido, incluso, de que la entonación, los gestos y la mirada pueden ser más convincentes que las propias palabras porque “la significación de nuestros sentimientos hecha por tonos y gestos tiene sobre la que hacen las palabras la ventaja de ser el lenguaje de la naturaleza” (1816, III: 140). De ahí –concluye Blair– la eficacia universal que poseen la “actio” y la “pronuntiatio” porque mediante la voz y los gestos podemos comunicar, más que ideas, sentimientos³.

Volvamos nuevamente a Castelar o, mejor, a los testimonios de quienes tuvieron ocasión de oír sus discursos, o a quienes se hacen eco de estos mismos testimonios. Entre los primeros, los del francés Charles Benoist, quien califica a su voz como “una de las voces más poderosas que hayan jamás conocido las asambleas y agitado los pueblos. Una voz que saltaba desde una nota grave, profunda, como el rodar de un trueno, a otra nota aguda, incisiva, taladrante, como el rechinar de una sierra. Una voz que subía y bajaba súbitamente, que recorría con deliciosa agilidad toda la escala sonora” (Citado por Jarnés, 1935: 14). Ángel Pulido, conocedor de esa transformación que la actividad oratoria operaba en la voz de

² Aristóteles se ocupa brevemente de la “actio” o “pronuntiatio” en el Libro III de su *Retórica*. Son, sin embargo, los retóricos latinos los que le prestan mayor atención: la *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón y, especialmente, Quintiliano en el libro XI de sus *Instituciones Oratorias*. Véase Pujante, 1999, 2ª. Para un resumen histórico de esta operación retórica, vid. Albaladejo, 1989: 168-169.

³ No podemos olvidar la filiación sensualista de Blair, rasgo que explica la atención que prodiga a esta operación retórica.

Castelar, revela que “tenía dicción limpia, correctísima, impecable, sin rozamientos. La voz sonaba amplia, robusta, apta para hablar a los grandes auditorios, hacerse oír por las multitudes y ser escuchada en todas partes. Su timbre, armonioso y claro. El registro de tonos era abundante, variado, con la gama más rica de matices que se puede concebir...” (1922: LXVI). Y Benjamín Jarnés, que coincide con Quintiliano en resaltar la importancia de la voz en el orador⁴, concluye que “las calidades del discurso castelarino arrancan precisamente de su voz: de la palabra y de la frase, del ritmo y de la danza” (1935: 16).

Castelar fue plenamente consciente de la calidad de su voz y, además, del poder que ésta ejercía sobre sus oyentes⁵. Sobre todo, porque constituía su instrumento más eficaz para transmitir, más que sus ideas, sus propias emociones. Porque Castelar era, en palabras de Pulido, “extremadamente sensible, muy emocionable, pronto a la agitación y a la ternura” (1904: 12). Y su estado de ánimo contagiaba enseguida a quienes lo escuchaban. Jarnés opinaba que Castelar era, sobre todas las cosas, un seductor: “Antes que sembrador de ideas –afirma-, era cantor de emociones. Y de las que hechizan y arrastran, pero no hacia fuera, no hacia la acción fecunda, sino hacia dentro, hacia el torbellino ardiente cuyo foco es el mismo orador” (1935: 16).

¿Cumple Castelar, realmente, las condiciones del buen orador? Recordemos cómo Quintiliano asigna una triple finalidad a la pronunciación del discurso: *instruir, deleitar y persuadir* (XI, 3)⁶. Valera, que había seguido atentamente las lecciones que Don Emilio había impartido en el Ateneo madrileño, lo considera “más lírico que didáctico, más arrebatador que persuasivo, más que ordenado, florido y grandilocuente” (citado por Jarnés, 1935: 87). Sus intervenciones emocionaban, pero no impelían a la acción: “A nadie arrebató, aunque a muchos fascinase [...]. Sus discursos fueron siempre ruidosamente aplaudidos, nunca silenciosamente meditados” (Jarnés, 1935: 169). Poco después de regresar de su destierro –en 1868–, Castelar pronunció un elocuente discurso en el Circo Price de Madrid, con un extraordinario éxito: “Veinte mil oyentes parece que aplaudieron aquel discurso y muchos lo recordarían luego con deleite, muy pocos como norma”, apostilla Jarnés (1935: 146).

⁴ “Aquí [en la voz] está todo el orador, su estilo, su magia. Podrá alguna vez ser débil el pensamiento, podrá la idea ir buscando donde anclar firmemente; nada importa: la voz embruja al auditorio, se olvida el pensamiento, se llega a olvidar las palabras, el gesto mismo del orador” (1935: 14).

⁵ “Ayer –escribe Castelar a un amigo– hablé en el Congreso sobre la Ley Electoral [...]. Llamé nefasto al golpe de Sagunto y se armó la petenera más ruidosa que he oído en una Cámara.. Como ya conoces mis facultades místicas, mientras la mayoría gritaba desaforadamente, mi voz iba por el séptimo cielo, dominando con su nota agudísima todas las imprecaciones y diciéndole ‘infausto, infausto, infausto’ al dichoso golpetazo de Sagunto” (citado por Jarnés, 1935: 203). En otra ocasión, confiesa su temor por perder su voz: “Yo estaba disgustadísimo de mí, a causa de que en el último discurso de la última legislatura [septiembre, 1876] perdí la voz y no hice efecto alguno en la Cámara”. Pero, por suerte, vuelve a recuperarla poco después: “Mi último discurso me ha devuelto la tranquilidad por completo. Nunca la tuve [la voz] tan flexible, tan obediente y tan sonora. La Cámara estuvo dos horas sin respirar, recogiendo el aliento para no perder una palabra, y coronando cada uno de mis párrafos con sus aplausos. El efecto ha sido inmenso.” (recogido en Jarnés, 1935: 189-190).

⁶ “Para que la pronunciación sea buena debe tener tres circunstancias: que se concilie la atención, que persuada y que mueva, a las cuales se junta también otra por naturaleza, que es el deleitar” (ed. 1887, II: 276).

Convengamos que el éxito de Castelar como orador consistió sobre todo en transmitir –en contagiar- sus propias emociones a sus oyentes: los resortes que utiliza –casi todos de índole sonora y visual- operan más en los sentimientos que en la razón; su oratoria es más psicagógica que lógica⁷. De ahí que la polémica en torno a la recepción de sus discursos –a la que nos referíamos al comienzo- se halle plenamente justificada: en realidad, Castelar no “dice” nada en sus discursos; “se dice” a sí mismo con la fuerza de sus emociones, de sus sentimientos, transmitidos “de viva voz”⁸. Aunque el texto escrito reproduzca la totalidad de sus intervenciones, carece de “pronuntiatio” / “actio”; de ahí que la lectura pierda, casi al completo, su eficacia comunicativa⁹.

La vindicación de la oratoria de Castelar que –a contracorriente- realizó Unamuno, hay que interpretarla a partir de sus propias convicciones: la eficacia del discurso reside –a juicio de Don Miguel- en sus calidades poéticas; de ahí su afirmación: “Sólo el poeta es gran orador. Porque las palabras no son sagradas, no son puras, no son melodiosas, mientras no hayan pasado por el ritmo” (1966: 745).

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás, 1989, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo, Tomás, 2001, “Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar”, en J.A. Hernández Guerrero (ed.), F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad – Fundación Municipal de Cultura: 17-36.
- Aristóteles, *Retórica* (ed. de Antonio Tovar), 1985, 3ª, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Blair, Hugh, 1798, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Traducción de José Luis Munárriz, 1816, 3ª, 4 vols., Madrid, Imprenta Ibarra.
- Hernández Guerrero, José Antonio, 2000, “La Retórica de las emociones”, en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (eds.), *Retórica, Política e Ideología*, Salamanca, LOGO, III: 75-86.
- Hernández Guerrero, José Antonio, 2002, “Las estrategias psicológicas de la Retórica”, *Logo*, II, 2: 35-50.
- Jarnés, Benjamín, 1935, *Castelar, hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe.

⁷ Mientras que Aristóteles aboga por una “retórica de la demostración”, que haría innecesario tener en cuenta otros aspectos –como la “pronuntiatio”- (1985, 3ª: 178-179), Gorgias, junto con otros sofistas, había reivindicado el carácter “psicagógico” de los discursos que “como drogas del alma, suscitan en los oyentes emociones, cautivan, embelesan y roban la voluntad de los oyentes por medio del sentimiento y del placer” (vid. Hernández Guerrero, 2000: 78, y 2002).

⁸ Recordemos las continuas alusiones que hacen diversos estudiosos a la sonoridad e, incluso al ritmo y a la musicalidad, de los discursos de Castelar. No olvidemos tampoco la afición que nuestro orador siente, en general, por la música y, en concreto, por determinados compositores.

⁹ Algunos estudiosos (Pulido, Jarnés, Valera...) recomiendan que la lectura de los textos de Castelar se haga en alta voz para intentar reproducir las calidades sonoras de sus discursos.

- Paraíso, Isabel, 1976, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- Paraíso, Isabel, 2001, “El ritmo de la prosa retórica en Emilio Castelar”, en J.A. Hernández Guerrero (ed.), F. Coca Ramírez e I. Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad – Fundación Municipal de Cultura: 145-157.
- Pujante, David, 1999, 2^a, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Pulido, Ángel, 1896, *La emoción oratoria*, Madrid, Real Academia Nacional de Medicina.
- Pulido, Ángel, 1904, “Prólogo” a E. Castelar, *¡Patria!*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- Pulido, Ángel, 1922, “Prólogo” a E. Castelar, *Obras escogidas*, Madrid, A. de San Martín.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 1887, 2 vols., Madrid, Vda. de Hernando.
- Seoane, M^a Cruz, 1977, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Valencia, Juan March – Castalia.
- Unamuno, Miguel de, 1905, “Poesía y Oratoria”, en *Ensayos*, 1966, 7^a, Madrid, Aguilar, Tomo I: 737-746.

CASTELAR, NÚÑEZ DE ARCE Y CLARÍN ANTE ZORRILLA: LA RECEPCIÓN DE UN DISCURSO

Isabel Paraíso Almansa
Universidad de Valladolid

El espléndido discurso que D. Emilio Castelar consagró al gran poeta José Zorrilla, con el fin de solicitar para él una pensión vitalicia (Cámara de Diputados, 14 de julio de 1883), fue objeto del análisis que realizamos en el II Seminario Emilio Castelar. De él volvemos a partir hoy para examinar su recepción y consecuencias.

I.- La respuesta de Núñez de Arce

Como primer paso en esta recepción, tenemos la respuesta que el discurso recibió en la misma Cámara por parte del Ministro de Ultramar, el vallisoletano don Gaspar Núñez de Arce:

“El Gobierno se asocia con mucho gusto a las elocuentes palabras que ha pronunciado el señor Castelar, y no otra cosa podría hacer tratándose de la proposición que ha presentado de una de nuestras más ilustres glorias contemporáneas.

Por mi parte, sólo tengo un sentimiento en esta ocasión: que la posición que en estos momentos ocupo no me haya permitido poner mi firma al pie de esa proposición honrosa para la Patria.

¿Quién de nosotros no ha oído desde los primeros años los cantos de ese inspirado poeta, que nos ha hecho amar a España en los días en que era quizá más desgraciada y sufría por internas luchas bajo la pesadumbre de su infortunio? El tiempo, que marcha sin detenerse jamás y que es implacable, ha ido lentamente oscureciendo nuestras antiguas glorias, y hoy solamente nos quedan recuerdos de lo que fuimos; pero todavía hay algo que levanta nuestro ánimo, y es, saber que aquende y allende los mares, la voz de nuestros poetas, y sobre todo la del inmortal Zorrilla, vibra poderosa y hace resonar aún en el mundo la hermosa pompa de la lengua castellana.

Yo, señores, tengo en este momento un doble interés respecto a Zorrilla como maestro; le amo como paisano; hemos nacido en la misma ciudad y en el mismo solar castellano se mecieron nuestras cunas; para mayor fortuna mía hasta somos hermanos de pila por haber recibido el agua del bautismo en una misma parroquia

[la iglesia de San Martín]. Figúrese el Congreso con qué entusiasmo, con qué emoción tan profunda aceptaré yo la proposición presentada por el señor Castelar, siempre dispuesto a celebrar nuestras glorias nacionales, y a abrir caminos por donde todo lo que vale luzca y brille en nuestros horizontes literarios y políticos; hasta tal punto es esto cierto, que cuando la posteridad recoja y agrupe todas las obras de Zorrilla, yo creo que como portada de ese libro reproducirá las elocuentísimas palabras que en elogio del insigne poeta acaba de pronunciar el no menos insigne orador de la tribuna española.

El Gobierno, pues, ruega al Congreso que se sirva tomar por unanimidad en consideración la proposición de ley apoyada por el señor Castelar.”

El *Diario de las Sesiones de Cortes* (14 de julio de 1883) añade: “Leída por segunda vez la proposición de ley, y hecha la pregunta de si se tomaba en consideración, el acuerdo del Congreso fue que constara por unanimidad.”

II.- Un comentario periodístico

Como segundo elemento en la recepción del discurso de Castelar, vamos a señalar brevemente unas palabras aparecidas en *La Ilustración Artística* el 23 de julio de 1883.

Para contextualizarlas, diremos antes que Zorrilla, obligado por la necesidad de mantener a su familia y empujado por un empresario¹, en aquel año 1883 realizaba una gira por provincias en compañía de un sexteto, haciendo lecturas poéticas de sus obras. (Zorrilla fue un extraordinario recitador, que había inventado incluso técnicas propias, y sus recitales eran un prodigio que levantaba en vilo a sus oyentes. Él, consciente de su habilidad, hasta se preciaba de ser mejor recitador que poeta. Sin embargo, a sus 66 años y con una salud quebrantada, tanto viaje para conseguir algo de dinero le resultaba fatigoso y humillante).

La noticia de que el Congreso iba a concederle una modesta pensión vitalicia, fue recibida con satisfacción por todos. Un periodista de *La Ilustración Artística*, después del brillante discurso de Castelar, escribía:

¹ Su amigo Leonardo Pastor, esperando que el poeta obtuviese 10 ó 12.000 reales. Cfr. Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Santarén, 2ª ed. 1943, cap. XII. Este valiosísimo libro es la base documental de toda esta ponencia.

Refiriéndose a este libro, los profesores Irene Vallejo González y Pedro Ojeda Escudero escriben: “La biografía de Zorrilla cuenta con la monumental aportación de don Narciso Alonso Cortés (1917-1920), aún no superada. Escrita desde el entusiasmo por el escritor, al que llegó a conocer, Alonso Cortés describe con acierto crítico y aportaciones documentales de interés la vida de Zorrilla casi año a año, situándola en su contexto cultural, social y literario.”

Véase: “Zorrilla ante la crítica. Revisión de los estudios sobre su vida y obra con motivo de un centenario (1893-1993)”. Cfr. *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, 549-559. La cita, en p. 549.

Para una exhaustiva revisión bibliográfica del escritor vallisoletano hasta 1993, véase: Irene Vallejo González y Pedro Ojeda Escudero, *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1993.

“¡Loado sea Dios! Ya podrá tener término esa peregrinación artística que el insigne poeta don José Zorrilla está realizando a través de las provincias españolas. Era cosa que dolía a los amantes de las glorias de España ver que ese hijo predilecto de las musas, al cabo de su larga vida, no había sacado de su familiaridad con el Olimpo más que una corona de laurel siempre verde e inmortal, un báculo por el estilo del de Homero y una lira o un arpa con que acompañar sus poéticas composiciones (...) En una de sus últimas poesías, Zorrilla ha hecho su genealogía del siguiente modo:

Mi madre fue una alondra, mi padre un ruiseñor.

Y sin duda recordaba esto un diputado que después del discurso del señor Castelar salió al salón de conferencias diciendo: -¡Ea!... Ya le hemos votado al poeta su ración anual de mijo y de cañamones!”

III.- Los avatares de la pensión (parte I)

El día 2 de enero de 1884 -casi seis meses después del famoso discurso-, el propio Emilio Castelar reprodujo en el Congreso la proposición de ley para que Zorrilla pasase a cobrar su pensión. Hoy podríamos suponer, pues, que la consecución de ella estaría próxima, refrendada por el Senado. Sin embargo, un amigo de Zorrilla, el Marqués de Valmar, condecorado de los entresijos de la política, escribía al poeta el día 8 de enero:

“Castelar cumplió fielmente la palabra que me dio en la Academia, de reproducir en el Congreso la proposición de ley relativa a tu pensión nacional. (...) Temo que, enfrascados los diputados en las necias controversias *bizantinas* que tan fácilmente se suscitan en este insensato país, olviden tu asunto; y en este momento escribo a [Francisco] Silvela para que procure dar a la proposición de ley el movimiento de tramitación que necesita.”

En otra carta próxima, el Marqués de Valmar comenta jocosamente:

“Hablo mucho con Castelar de tu pensión. No sabemos si el estado de la política la volverá a aplazar. Entre tanto dile a tu mujer, cuyos blancos pies beso, que te dé a comer coronas cocidas.”

IV.- Respuesta de Zorrilla a “Clarín”

Tal como había previsto el Marqués de Valmar, el tiempo seguía pasando, la proposición no era enviada al Senado, y en consecuencia la pensión no llegaba. A falta de ella, Zorrilla tuvo la satisfacción de leer en el periódico *El Día* (30 de marzo de 1884) un artículo elogiosísimo de Clarín hacia él. Agradecido, Zorrilla dirigió al autor de los *Paliques* una larga carta, de la cual entresacamos lo relativo a los problemas económicos y a su pensión:

“Dios, la Providencia, la suerte, el sino, o quien y como usted lo quiera llamar y comprender, señor Clarín, y las vicisitudes de mi vida juntas con lo quiijotesco y excéntrico de mi carácter, han hecho de mí un hombre (...) que extraño a las cosas y distinto de los hombres de su tiempo, equivocó su camino (...)

Por esta singularidad de sino y carácter mío he perdido cuarenta y tres años de sesenta y siete, poniendo en práctica el *sic vos non vobis* de Virgilio, produciendo ruido y diversión para el pueblo, y utilidad para cuantos han tenido parte en la manipulación de mis libros y en la representación de mis obras de teatro, sin que yo lograra alcanzar el fin que al escribirlas me proponía, que no fue el dinero -que no me faltaba en mi casa cuando por los versos la abandoné-. Aquel por quien y para quien los escribí [su padre] se fue al otro mundo descontento de ellos (...) y llegué a viejo, sin esperarlo y sin saber para qué; puesto que no sabiendo nada más que hacer versos, y no habiéndome servido los míos para lo que yo esperaba me sirvieran, me encuentro en la vejez con la única ventaja del derecho de poder dar una solución personal al enigmático *sic vos non vobis*, traduciendo libremente (...): todo lo he tirado con mis versos por la ventana, menos la honra de haberlos hecho. (...)

Dice V. que “yo vivo aún para evitar a España la vergüenza de haberme dejado sin pensión y sin un centenario en vida, que es lo que merezco.”

¡Ay, señor Clarín de mis entrañas! Esta doble idea de la pensión y el centenario me estremece a un tiempo de alegría y terror y me arranca a la par lágrimas de gratitud y desconsuelo.

En cuanto a lo de la pensión, por vida suya que lo tome a pecho y remueva si puede cielo y tierra; es decir, Congreso y Senado, para que me la voten al fin; porque llevo ya tres años botando como una pelota entre su votación y la opinión pública, y no sé ya qué responder a quien por mi pensión me pregunta.

Pero V. que tan claro escribe y habla sin despuntar la pluma ni morderse la lengua, hágame el servicio de poner los puntos sobre las íes a la demanda de tal pensión. Diga V. a quien convenga y a quien le quiera oír que no es cuestión de recompensa nacional ni de declararme y reconocermé por el non plus ultra de los ingenios. No, señor Clarín, no. En España nadie es non plus ultra hasta que se muere, y la cuestión es hacerme morir. No ¡Plus ultra! La cuestión es que yo soy un capital viviente, como aquel hombre del cuento a quien un hada otorgó el don de encontrar una onza de oro en su bolsillo cada vez que en él metiera la mano: solo que yo poseo ese don a la inversa, y todo el que mete la mano en mi bolsillo encuentra la onza, dejándomelo vacío para cuando yo voy a buscarla. Si alguien necesita una explicación de esto, désela usted con un ejemplo: v. gr. Mi *Don Juan Tenorio* es mi bolsillo; en solaz y en lucro todo el que mete la mano en noviembre saca una onza sin término ²(...)

² Para comprobar la exactitud de estas palabras de Zorrilla, véase: Francisco Cervera, “Zorrilla y sus editores. El *Don Juan Tenorio*, caso cumbre de explotación de un drama”, *Bibliografía Hispánica*, III, 1944, 147-190.

Y basta de esto; que si V. toma a pechos como le digo esto de mi pensión, y lo empuja un poco con Castelar, Silvela y Núñez de Arce, yo fío en (...) los amigos que firmaron su propuesta.

Pero en lo del centenario, por Dios y por cuanto crea y ame que no piense más. (...) Nada de gloria, señor Clarín; nada de volver al bombo, a los convites y a las exhibiciones.

El Centenario de un vivo es un contrasentido, si no un absurdo; la coronación es una ceremonia de carnaval; todas las ovaciones son ya risibles y sin valor (...) Si me quiere V. bien, procúreme usted una vejez tranquila y aislada, (...) para morir alegre, ni envidiado ni envidioso como he vivido, en mi ciudad natal; porque para ser excepcional en todo yo he desmentido el refrán, siendo profeta en mi patria, Valladolid, cuyo Ayuntamiento me da pan con que vivir y tierra en que enterrarme.”

V.- Los avatares de la pensión (parte II)

El día 4 de febrero de 1885 (casi dos años después del excelente discurso de Castelar), en la sesión del Congreso, fue presentada una nueva proposición de ley que reproducía la de anteriores legislaturas, sobre la pensión a Zorrilla. Fue suscrita por Castelar, Sagasta, Martos, Pérez Hernández, Campoamor, Baró y Moret. En la sesión del día 19 de febrero, Castelar volvió a defenderla brevemente, y el tema pasó a las secciones, que dieron su visto bueno. Zorrilla debía percibir 7.500 pesetas sin descuento.

(Clarín le escribe el 2 de abril dándole la enhorabuena y prometiéndole el segundo tomo de *La Regenta*, donde se describen las emociones de una joven que ve el *Tenorio* por primera vez³).

Mientras tanto, las honras siguen lloviéndole a Zorrilla. El 31 de mayo de 1885 ingresa en la Real Academia, con un discurso en verso. Le responde el Marqués de Valmar. El rey Alfonso XII le impone la medalla de Académico.

Nuevamente, el 1 de junio aprueba el Congreso el proyecto de pensión para Zorrilla. Votaron 260 diputados: 254 de ellos emitieron bolas blancas, en señal de conformidad, y 6 diputados depositaron bolas negras, en señal de reprobación.

La prensa comentó mucho lo de las bolas negras. De entre esos comentarios, seleccionamos fragmentos de un *Palique* de “Clarín”:

³ La primera parte de *La Regenta* está integrada por 15 capítulos; la segunda, por 14. En el medio, haciendo de puente entre ambas, el capítulo XVI, clave de la novela, realiza un análisis magnífico del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla visto a través de la sensibilidad de Ana Ozores.

Como corresponde a su importancia, este pasaje ha sido muy estudiado por la crítica. Puede leerse, de Carlos Javier García, “La escena del Don Juan en *La Regenta*: Representación e incidencia estructural”, en *José Zorrilla: Una nueva lectura*, cit.: 323-331. Menciona los trabajos de Frank Durand, John Rutherford, Roberto G. Sánchez, Ignacio Javier López y James Mandrell.

“¡Seis bolas negras!

Seis españoles, llamémoslos así, que opinan que Zorrilla no merece 30.000 reales al año, como los que se le pagarán a toca teja a Tejada Valdosera el día, día feliz, que deje de ser ministro.

¿Qué creerán esos *bolas negras* que es un poeta, y qué creerán que son 30.000 reales?

¡Lástima que esos caballeros no tengan el valor de sus convicciones hasta el punto de atreverse a fundar su voto y firmarlo y darlo al público así!

¿Qué pueden alegar en favor de su opinión negra?

¿Que no saben leer y que para ellos sobran los poetas que no cantan por la calle?”⁴

Podríamos pensar que ya, con esta nueva aprobación en el Congreso el día 1 de junio de 1885, terminaría el calvario de Zorrilla por su pensión. Bueno, pues nos equivocáramos de nuevo.

Esa ley pasó al Senado al día siguiente, el 2 de junio. Allí encontró la oposición de un senador, llamado Calderón y Herce, quien en esa sesión y en las de los días 7 y 9 de julio se obstinó en negarle a Zorrilla su pensión. Su argumento era que ya cobraba nuestro poeta 18.000 reales como Cronista de Valladolid, y 24.000 reales de la Fundación de Monserrat y de Santiago, cuya sede estaba en Roma. El senador Mariscal luchó denodadamente en favor de Zorrilla. Sin embargo, el tema quedó bloqueado, y las Cortes se cerraron por vacaciones.

Nuevamente “Clarín” sale a la palestra para defender al vallisoletano. En el *Madrid Cómico*, el 19 de julio de 1885, escribe un *Palique*, al que pertenecen estas palabras:

“¡Gracias a Dios!

Ha habido una bola negra con nombre y apellido. Se llama Calderón y Herce, y es senador y hasta usa de la palabra.

El señor Calderón y Herce, si lee este artículo, que sí lo leerá, porque nunca faltan amigos que le den a uno esta clase de noticias, podrá creer que le tengo mala voluntad. No hay tal cosa.

Como decía un orador del Ateneo (...), el señor Calderón y Herce y yo “jamás nos hemos tropezado en los caminos de la vida”. (...) Digo mal: una vez nos tropezamos, o mejor dicho, tropecé yo con una carta impresa en que el señor Calderón y demás me pedía con muy buenas palabras mi voto de socio económico para que le hiciera a él senador. (...)

A Zorrilla, según este señor, debe dársele una recompensa, pero no una pensión.

⁴ Publicado en *Madrid Cómico* el 24 de mayo de 1885.

El señor Calderón pensará que con una corona de laurel como una rueda de un carro puede ir despachado el autor de *Margarita la Tormera*.

Eso de las pensiones debe quedar para los hombres de administración y de armas tomar, como el Sr. Calderón, que si llega a ser Ministro, de fijo aceptará los 30.000 reales.

¿Y por qué no se le debe dar a Zorrilla (...)? (...) Pues según el preopinante, porque ya cobra unas cuantas pesetas por una cierta comisión.

Es decir, que el senador quiere que Zorrilla viva de comisiones, comiendo hoy sí y mañana no.

Para lo que falta, que le haga comisionado de apremios. (...)

Vamos a ver, señores. La ocurrencia de Calderón y Herce bien merece que la patria se le muestre agradecida.

¿Qué les parece a ustedes celebrar el centenario *cero* de Calderón... y Herce? (...) La posteridad queda encargada de celebrar el primer centenario y el segundo, etc., etc. Pero nosotros vamos a celebrar el centenario *cero*. (...) Para esto se necesita dinero y buen humor. (...) Abrase una suscripción nacional. (...) Está abierta.

Centenario cero
del señor Calderón y Herce

autor de la peregrina idea

de negarle a Zorrilla una pensión porque ya cobra algunos reales

Clarín 5 céntimos”

Dejando la divertida prosa de Clarín y aterrizando sobre la realidad de los hechos otra vez, hay que señalar que el buen Zorrilla no cobraría hasta bastante después. Y ello no por la “diligencia” del Gobierno, sino por la iniciativa de seis damas de la aristocracia (la Duquesa viuda de Medinaceli, la Marquesa de Vallejo, la Marquesa de Linares, la Duquesa de Santoña, la Marquesa de Campo y la Condesa de Guaqui). Congregadas en torno a la Duquesa de Medinaceli, acordaron conceder al autor de *Don Juan Tenorio* la pensión que, aprobada en el Congreso, no pudo votar el Senado. En carta de 16 de diciembre de 1885, le adjuntan un giro equivalente “al que la gratitud nacional le asignaba para 1886.” Y añaden: “Un solo deseo acompaña a tan humilde don, y es que por muchos años pueda usted recibirlo, y ser nosotras también las que tengamos el gusto de ofrecérselo.”

De este modo las seis damas nobles suplieron la ineficacia de los padres de la Patria. Por eso Zorrilla dijo, con frase que luego sería muy reproducida, que hasta la concesión final de la pensión vivió “hecho el rey de los chulos, mantenido por las mujeres.”

¿Y qué pasó con la dichosa pensión -se preguntarán ustedes-? Sigamos con el suspense. Zorrilla estaba ya harto y deprimido. A un amigo le escribía: “no puedo aceptar la posición de chulo y de pordiosero”.

Pero gracias a don Gaspar Nuñez de Arce, el proyecto de ley había vuelto al Senado. Y en la sesión del 19 de julio de 1886, éste aprobó el proyecto, presentado por Nuñez de Arce el 25 de junio. ¿Creerán ustedes que, con la aprobación final del Senado, terminaron definitivamente las desventuras de nuestro poeta?

Pues no. Surgió otro nuevo problema. El acuerdo del Congreso había sido tomado en la legislatura anterior. Por ello consideraron imprescindible volver a enviar el proyecto a la Cámara de los Diputados (¿donde Castelar la había defendido con su brillante discurso tres años antes, el 14 de julio de 1883!). Se envió, pues, el proyecto a la Comisión de Gracias del Congreso el día 20 de julio. Pero...

Pero las Cortes se cerraron en julio, otra vez, por vacaciones. Y tras ellas, por fin, el 3 de diciembre, después de una nueva votación, en la que aparecieron 212 bolas blancas y 3 negras, en esperadísimo y sorprendente milagro burocrático... *se aprobó el proyecto de ley que concedía a Zorrilla su pensión de 7.500 pts.*, aunque esta vez con descuentos. Su Majestad la Reina Regente doña María Cristina (por fallecimiento del Rey Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885), sanciona la ley el día 28 de diciembre de 1886.

El conservador Cánovas del Castillo -en ese momento en la oposición, pues el liberal Práxedes Mateo Sagasta había asumido la Presidencia en diciembre de 1885-, en respuesta a una carta agradecida de Zorrilla, le responde el 6 de diciembre de 1886 que no tiene que agradecerle nada, “toda vez que pienso que la patria le debía a usted una reparación semejante o mayor, y que al concederle la pensión, no ha hecho más que premiar sus méritos literarios, tan encomiados por todos y que tanta fama le han dado en todas aquellas regiones en que se habla la hermosa lengua de Castilla.”

Pongamos aquí ya el punto final a tan dilatada aventura.

Conclusión

Castelar finalmente había triunfado, no sólo con su elocuente palabra en la tribuna, sino también en el campo más áspero y difícil de los hechos. Tres años y cinco meses después de su discurso, el poeta nacional José Zorrilla conseguía su modesta pensión, “con descuentos”. Y siete años después, en 1893, moriría.

En esta larga batalla, hemos visto apoyar activamente a Zorrilla, a dos políticos y literatos: Emilio Castelar y Gaspar Nuñez de Arce. Ambos tienen la generosidad y el talento de reconocer sus innegables méritos a Zorrilla y ayudarle en la medida de sus fuerzas. Y hemos igualmente visto, desde la tribuna de los periódicos, la campaña del profesor y periodista Leopoldo García-Alas, “Clarín” (1852-1901), que por aquellos años estaba dando a la estampa su mejor novela, *La Regenta* (1884).

Zorrilla perteneció a esa familia de espíritus que aspiraron a vivir honradamente de sus esfuerzos literarios. Como Juan Ramón Jiménez, como Rainer Maria Rilke, Zorrilla trabajó de manera encarnizada y sólo deseó poder sobrevivir con su trabajo. Nacido en el seno de una hidalga familia castellana, hijo de un jurista que fue gobernador de Burgos y regidor del Ayuntamiento de Valladolid, estudió en el Seminario de Nobles de Madrid, y después Leyes en Toledo y Valladolid. Hubiera podido llevar una existencia desahogada, pero él, quijotes-camente, decidió vivir de su pluma, aunque ello le acarrease numerosas penurias.

Un viajero francés, el crítico Boris de Tannenberg, que visitó a Zorrilla en Valladolid en el verano de 1887, narra la entrevista en *Mes vacances en Espagne*. Describiendo la casa del poeta, comenta: “Sobre un velador, fotografías con su marco: la de Maximiliano, de la Regente actual, de Alfonso XII. Esta última lleva una dedicatoria autógrafa: ‘‘Al gran poeta Zorrilla, en testimonio de su desinterés personal’’.”

Efectivamente, al “desinterés” de Zorrilla por su propio bienestar, debemos todos una obra literaria extensa, que enaltece las glorias de España, remata magníficamente el Romanticismo español y abre la puerta del Modernismo⁵.

⁵Como ha mostrado Manuel Otero Toral en “José Zorrilla, maestro del primer Modernismo español”. Cfr. *José Zorrilla, una nueva lectura*: 437-451.

Un buen análisis de la poesía de Zorrilla, así como sus anticipaciones literarias, se encuentra en: Gregorio Torres Nebrera. Introducción a su edición de José Zorrilla, *Antología poética*. Barcelona, Plaza-Janés, 1984, 11-51.

REPUBLICANO Y ABOLICIONISTA. LA ESCLAVITUD EN EL DISCURSO Y LA ACCIÓN POLÍTICA DE EMILIO CASTELAR

Gregorio Alonso García
Universidad Autónoma de Madrid

En la primera edición del Seminario Internacional Emilio Castelar, el profesor Tomás Albadalejo caracterizó el uso que de la poliacroasis hizo el orador gaditano en el debate sobre la libertad de conciencia del Sexenio Democrático¹. Su intervención ponía de manifiesto que la adecuación del discurso de Castelar a las diversas tendencias ideológicas representadas en el hemiciclo resultó esencial para obtener apoyo parlamentario a su propuesta librecultista. El objetivo aquí es aportar algunos datos relativos a los factores contextuales e históricos que sirvan para comprender como el recurso a la poliacroasis hizo posible un consenso político en torno a la abolición de la esclavitud, una medida que generó otro apasionado debate que dividió a la opinión pública hispana en la segunda mitad del siglo XIX. De este modo se pretende verter alguna luz sobre las relaciones existentes entre cambio social, cultura política y moral, y el papel de la retórica castelariana en el estudio de la lucha por la abolición de la esclavitud. Para lograrlo se analizan en primer lugar algunos de los aspectos centrales de este tipo de explotación de la mano de obra en la América colonial hispana. Seguidamente se hará un breve repaso de los argumentos que esgrimieron sus defensores y detractores durante las décadas de 1860 y 1870. El último apartado, por último, realiza un somero análisis de las leyes abolicionistas aprobadas por las Cortes a partir de 1870, para cerrar con unas breves conclusiones.

El régimen de explotación esclavista siguió vigente en las colonias de la América española hasta su abolición en Cuba de 1880. Empero, fue al final del siglo XVIII, y como efecto de la expansión de la industria azucarera, cuando las importaciones de esclavos africanos aumentaron de un modo más espectacular. Pese a la posterior prohibición de la trata, la

¹ Tomás Albadalejo Mayordomo, “La poliacroasis en el discurso de Emilio Castelar”, en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), Fátima Coca Ramírez e Isabel Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su Época. Ideología, Retórica y Poética*, Cádiz, Universidad de Cádiz y Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 2001, 9-26.

importación ilegal no dejó de crecer hasta mediados del siglo XIX, lo que confirma la vigencia de la esclavitud como medio válido de extracción de excedente en la economía colonial².

Para conocer las implicaciones de este hecho se adoptarán tres vías de aproximación. Desde el punto de vista económico, se debe señalar que el sistema estaba en franca regresión en Puerto Rico, mientras que en Cuba el número de trabajadores negros no libres seguía siendo relativamente alto³. Pese a su desigual implantación en las dos islas, la esclavitud era una forma de articulación de la actividad productiva que dio lugar a una amplia variedad de circunstancias, difícilmente reducibles a un patrón de desarrollo común. En efecto, los historiadores económicos caribeños han ilustrado con solvencia la distancia que mediaba entre la situación del esclavo habanero burgués y la de los empleados en cafetales e ingenios azucareros. A esta diversidad sociolaboral se superponía además una creciente heterogeneidad poblacional provocada por la incorporación de otras minorías raciales. En 1847 la regente María Cristina firmó un Real Decreto por el que quedaba permitida la importación de trabajadores cautivos desde China, con lo que se pretendía poner remedio a los efectos de la subida de precios de los esclavos negros y a la escasez numérica derivada de las altas tasas de mortalidad que sufrían en las explotaciones agrícolas⁴.

En relación a la situación jurídica de los esclavos debe señalarse su total carencia de derechos civiles, políticos y económicos. Dichas carencias fueron origen de diversas formas de contestación. La rebelión en masa y el suicidio fueron las respuestas más habituales entre los afectados. Debe también indicarse que la Guerra Larga en Cuba (1868-1878) trajo consigo reformas legales que supusieron un ligero avance. En la zona controlada por los independentistas cubanos los esclavos que vivían en la isla fueron declarados libres. La medida fue condenada por los enemigos de la abolición, quienes identificaron plenamente abolicionismo e independentismo cubano. De hecho, la defensa de los derechos de los esclavos se presentaba a menudo como una actividad antipatriota en los medios controlados por los grupos de comerciantes e industriales con intereses esclavistas en el país⁵.

Empero, la dimensión moral de la esclavitud cobró una importancia quizá mayor que la meramente legal. Como se verá a continuación, la inmoralidad y degradación personal inherentes a la esclavitud fueron aspectos destacados constantemente en el debate sobre la abolición. Contrarios a la concepción aristotélica de la esclavitud natural, los abolicionistas las consideraban algo completamente ajeno y contrario al orden moderno, opuesto a todos sus principios fundamentales, y dirigido a perpetuar un sistema inhumano e injusto. En

² Herbert S. Klein, *The Atlantic Slave trade*, Nueva York, Cambridge University Press, 1999: 38-46. Véase también el reciente libro de J. A. Piqueras (ed.), *Azúcar y esclavitud en el final del trabajo forzado. Homenaje a Manuel Moreno Fraginals*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.

³ En 1875 se censaron en Puerto Rico 32.000 libertos sobre una población total de 617.328 habitantes; mientras que en Cuba, sin embargo, se concentraban unos 370.000 esclavos en 1860. Las cifras en Herbert S. Klein, *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*, Madrid, Alianza, 1986, 27.

⁴ Manuel Moreno Fraginals, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*, Barcelona, Crítica, 1983, 50-56. Moreno subraya que, a pesar de que el régimen esclavista estaba comenzando a desintegrarse, el precio de los esclavos africanos se quintuplicó entre 1810 y 1866.

⁵ Enriqueta y Luisa Vila Vilar, *Los Abolicionistas Españoles. Siglo XIX*, Madrid, Agencia de Cooperación Internacional, 1996.

muchos casos esas reflexiones moralistas fueron acompañadas de afirmaciones de fe religiosa que formaban parte de una cultura moral híbrida, cristiana y republicana. La profunda religiosidad personal del propio Emilio Castelar y el enorme peso que las consideraciones de corte ético-cristiano tuvieron en la formación de su postura ante el problema son innegables. Ese espíritu también animó gran parte de las condenas que ciertos pensadores y políticos extranjeros hicieron contra los gobiernos españoles que siguieron permitiendo la existencia del comercio de hombres. La esclavitud, pues, constituía una compleja realidad económica y social cuya compatibilidad con la era liberal planteaba serias dudas. Su legitimidad moral y su utilidad social fueron profundamente cuestionadas por diferentes grupos de la opinión pública europea y estadounidense. Empero, no dejó de tener fieles defensores dentro y fuera de la península quienes, como se verá a continuación, no renunciaron a emplear todo tipo de argumentos y estrategias políticas para defender su vigencia y necesidad.

Las justificaciones de la esclavitud más al uso en la España de las décadas de 1860 y 1870 eran principalmente de tres tipos. En primer lugar existieron defensas de naturaleza económica, con cierta apoyatura en las definiciones jurídicas vigentes. El derecho a la propiedad individual, libre y absoluta de los medios de producción era entendido como un principio irrenunciable que había de recibir la mayor protección política y legal. El hecho de que, en este caso, se tratara de la patrimonialización de personas no impedía que los esclavos se compraran y vendieran como mercancías, siendo concebidos como parte de pertenencias legítimas. La abolición, por tanto, se presentaba como un obstáculo para la persecución de la riqueza y lesiva por tanto a los intereses de los sectores más pujantes de la sociedad colonial. A juicio de José Ahumada y Centurión, un moderado defensor del mantenimiento del sistema esclavista, los resultados obtenidos por la abolición en los demás imperios europeos aconsejaba prudencia. El debate, al margen de sus implicaciones morales y políticas, debía girar en torno a la función fundamental que desempeñaban los esclavos africanos en Cuba: el trabajo agrícola. Ahumada, al igual que otros analistas, consideraba que la prosperidad de las islas y de la metrópoli se alimentaba también del comercio, pero la continuidad del trabajo en los ingenios y palenques adquiría en sus argumentos una importancia central. En efecto, se consideraba que la generación presente de esclavos negros padecía “el más completo abandono moral e intelectual”, sin que eso le animara a abogar por la abolición. Ante su inminencia recomendaba que, como mal menor, la libertad absoluta comenzara con una nueva generación “que pueda ser educada en la forma más propia de llenar las faenas del campo”, así pues era la eficacia económica y no la rehabilitación moral e intelectual del esclavo lo que le impulsaba a escribir. Analizando la situación económica del momento y conocedor de las experiencias francesa e inglesa declaraba que la “más grave de las dificultades con que tropezará siempre toda liberación inmediata y simultánea, radica con evidencia en la necesidad de mantener el trabajo agrícola”⁶. Porque no resultaba evidente que los libertos fueran a estar interesados en conservar intactas sus condiciones socio-laborales una vez que se alterase su estatus legal. Esa posibilidad entraba en contradicción

⁶ José Ahumada y Centurión, *La abolición de la esclavitud en países de colonización europea. Exposición de disposiciones*, Madrid, Imprenta de F. López Vizcaino, 1870, 172-173.

con los intereses de los hacendistas criollos. Y aunque consideraba a los negros “hermanos de una misma redención”, la abolición provocaba temores profundamente anclados en un racismo explícito:

Pero no es posible desconocer que las faenas agrícolas al servicio de un amo, son en general antipáticas a los negros libres, no sólo por la razón de que ellas han estado hasta ahora reservadas casi exclusivamente a la esclavitud, sino también porque se la representan bajo su más dura forma: ellas son en verdad el más penoso de los trabajos del hombre, el que más esfuerzo y resignación exige, y el que menos se comporta por esto mismo con la indolencia casi ingénita de los negros⁷.

Los detractores de la abolición también apuntaron motivos sociodemográficos para argumentar su postura. Así, sus escritos hacen constante referencia al desequilibrio poblacional existente entre la minoría blanca y la mayoría negra de la isla de Cuba. En Puerto Rico, donde el número de esclavos se había ido reduciendo mediante la coartación, la redención, la manumisión y otros sistemas mixtos de liberación, el caso era bien distinto. No obstante, en sectores estratégicos de la economía cubana existía un alto grado de explotación del trabajo esclavo y su posible desaparición se observaba con una mezcla de recelo y temor⁸.

Por otra parte, abundaron asimismo justificaciones de tipo paternalista. Al parecer de ciertos sectores de la opinión española, la abolición había tenido repercusiones muy negativas para los esclavos liberados⁹. Fijándose en el caso de Haití, donde los ejércitos franceses habían reprimido brutalmente a los esclavos rebeldes durante los motines de 1799, los esclavistas concluían que el caos político, la desprotección y la miseria de los esclavos negros serían los únicos resultados de su liberación. Del mismo modo, se aceptaba la existencia de las relaciones de dependencia que habían establecido con sus amos y en ellas no se percibía injusticia alguna sino el necesario correlato social de una realidad biológica. Es decir, el privilegio de los propietarios de esclavos a negarles derechos y a someter sus actividades a una estricta tutela emanaba de su inferioridad racial y de sus graves insuficiencias intelectuales. La abolición, por tanto, vendría a descomponer unas relaciones sociales y productivas basadas en un sistema tradicional de reciprocidad no igualitaria que aseguraban la conservación del orden sociopolítico.

Los argumentos esclavistas de corte estrictamente político tendrían su plasmación más reiterada en la idea de que la abolición favorecería la causa independentista. Dada la adop-

⁷ José Ahumada y Centurión, *La abolición de la esclavitud*, 174.

⁸ Para combatir el abolicionismo se fundó el 13 de diciembre de 1871 el Centro Hispano Ultramarino, liderado por el Marqués de Manzanedo, que estaba formado principalmente por comerciantes y hombres de negocios con intereses tanto en la Península como en las Antillas. Véase Jorge Vilches, “La esclavitud en Cuba. Un problema político y económico del XIX”, *Revista Hispano Cubana HC*, Madrid, 2001, 20-34, 28.

⁹ Hubo autores que sostuvieron que la abolición “no tan sólo había arruinado a los habitantes de las colonias [inglesas y francesas] y a muchos comerciantes europeos, sino que también había sumido a los libertos en la mayor miseria, de cuyas resultas ha muerto un gran número de ellos”. *Opúsculo. Cuba y Puerto Rico. Medios de conservar estas dos Antillas en su estado de esplendor por un negrófilo concienzudo*. Imprenta de José Cruzado, Madrid, 1866, 3.

ción de medidas abolicionistas por parte de los gobiernos insurgentes¹⁰, la defensa de las mismas implicaba una grave deslealtad a la patria, cuya integridad había de defenderse contra los insurrectos por las armas. Es de nuevo Ahumada quien mejor resume esta visión del problema:

Toda conmoción política, todo sistema que tendiera a relajar el vigor de la autoridad pública y el predominio de la fuerza, debe considerarse como un incentivo poderoso a la subversión de la esclavitud que, aleccionada por los instigadores abolicionistas, aprovecharía muy pronto cualquier ocasión que las disidencias de la población blanca les ofreciera para reproducir en Cuba las escenas de desolación y ruina que fundaron la república negra de Haití¹¹.

Frente a esas voces se elevaron las de los integrantes del heterogéneo movimiento abolicionista hispano, las de los “instigadores abolicionistas” que tanto despreciaba Ahumada. Desde Fray Bartolomé de las Casas, la oposición a la esclavitud contaba en España con un nutrido y excelso número de representantes. Los antecedentes decimonónicos más célebres habían sido el diputado catalán a las Cortes de Cádiz Isidoro de Antillón¹² y el pensador sevillano José María Blanco White. En esa corriente se habían inscrito también Ramón de la Sagra, Concepción Arenal, José María de Labra y otras figuras del republicanismo y del progresismo hispanos, como Emilio Castelar. Ya desde la década de los 30 se dieron motivos para la esperanza. En 1837 se había dado un primer paso al abolirse la esclavitud en el territorio metropolitano, pero la ley excluía a las provincias de ultramar y fue por ello que la abolición quedó ligada, aparte de al modelo económico colonial, a la reforma de las provincias del imperio¹³. Además existía una presión política por parte del Reino Unido, país con el que el gobierno progresista había firmado en ese mismo año un Tratado que incluía la abolición de la trata en Puerto Rico¹⁴. A ello se sumó la decisión aprobada por la Asamblea Nacional francesa en 1848 de emancipar a los esclavos de sus colonias, con lo que España se convirtió en el único imperio que conservaba las leyes de esclavitud en sus territorios en América.

En los años 60, marcados por la depresión económica y las turbulencias políticas en la metrópoli, se produjo una doble crisis de efectos directos en la solución adoptada en el imperio español. En Cuba, el surgimiento del independentismo y del anexionismo a Estados

¹⁰ Raúl Cepero Bonilla, al contrastar las disposiciones de la Asamblea cubana independiente de 1868 y las prácticas sociales, concluye que en la Asamblea Constituyente cubana de 1869 celebrada en “Guáimaro no se emancipó al esclavo”, en *Azúcar y abolición*, Barcelona, Crítica, 1976 (1941), 125-140.

¹¹ José de Ahumada y Centurión, *Memoria histórico-política de Cuba: redactada de orden del Ministro de Ultramar*, II tomos, I, La Habana, 1874, 23, citado por Raúl Cepero Bonilla en *Azúcar y abolición*, 44.

¹² Isidoro de Antillón, *Disertación sobre el origen de la esclavitud de los negros, motivos que la han perpetuado, ventajas que se le atribuyen y medios que podrían adoptarse para hacer prosperar sin ella nuestras colonias*. Valencia: Imprenta de Domingo y Mompié, 1820. La conferencia original fue dictada el 2 de abril de 1802 en la Academia Matritense de Derecho Español y Público y está parcialmente reproducida en Enriqueta y Luisa Vila Vilar, *Los Abolicionistas Españoles. Siglo XIX*, Madrid, Agencia de Cooperación Internacional, 1996, 33-38.

¹³ Para un abolicionista “puro” como Rafael María de Labra, únicamente a través del respeto a los valores constitucionales se podría conservar sus dominios: “España sólo por la libertad puede asegurar su imperio allende los mares”, en *La cuestión colonial. Artículos publicados en el periódico “Las Cortes”*, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, Madrid, 1869, 108.

¹⁴ Esta disposición no llegó a aplicarse eficazmente. Véase Jorge Vilches, “La esclavitud en Cuba”, 20-34, 22.

Unidos, inmersos en la Guerra de Secesión, y la Guerra Larga, coincidieron con un avance del abolicionismo¹⁵. En la península, la revolución de septiembre de 1868 sirvió para reabrir el debate sobre la abolición. Ya en 1864 se había fundado en Madrid la Sociedad Abolicionista de España, una plataforma institucional que organizó diferentes actividades propagandísticas y difundió sus ideas a través de sus propias publicaciones, como *El Abolicionista Español*. Entre los miembros de su comité directivo, encabezado por el periodista portorriqueño Julio Luis de Vizcarrondo, se incluyeron políticos de la talla de Salustiano de Olózaga, Estanislao Figueras, José María Orense y Mateo Sagasta. Dichos hombres, de enorme protagonismo en la política y la vida parlamentaria españolas durante el Sexenio Democrático, compartieron la repulsa al esclavismo, aunque no tanto los medios que habían de solventar el problema: una cambiante línea divisoria separaba a los que apostaban por la abolición inmediata y los que abogaban por una supresión gradual y condicionada¹⁶. También desde Puerto Rico se venía subrayando la necesidad y conveniencia del final del esclavismo. En el informe sobre las reformas administrativas de 1867 ordenado por el gobierno de Madrid, los comisarios de la isla José Julián Acosta, Segundo Ruíz Belvis y Francisco Mariano Quiñones concluían: “En suma; queremos y pedimos en nombre de la honra y del porvenir de nuestro país, la abolición inmediata, radical y definitiva de la esclavitud”.

La moderación y la cautela fueron las líneas maestras que siguieron las leyes que finalmente se adoptarían en el Parlamento a propuesta del partido liberal. Sin embargo, las intervenciones de los diputados abolicionistas se caracterizaron por la radicalidad argumentativa de sus planteamientos. El objetivo del partido progresista y de las coaliciones republicanas era aplicar en este terreno su política de equilibrio entre orden y progreso. Para que la redención de esclavos no tuviera resultados insatisfactorios ni se convirtiera en un balón de oxígeno para los independentistas había que tomar en consideración los derechos de los propietarios de mano de obra esclava. Fue por ello que la abolición gradual se acompañó de medidas como la indemnización y el que los libertos fueran obligados a trabajar para sus amos durante un periodo mínimo de 5 años tras su liberación, por el sistema del patronato¹⁷. Este era el resultado natural de ese compromiso con valores democráticos y liberales, y no estuvo exento de una polémica en la que entró de lleno la oratoria castelariana. No en vano, el republicanismo conservador de Castelar estaba también impregnado de esa doble raíz que caracterizaría los programas de los partidos burgueses hispanos durante la Restauración.

Emilio Castelar ya en 1859 había publicado un extenso libro de cuatro tomos titulado *La redención del esclavo*. En esta obra, cuya estructura narrativa y contenido resultan difíciles de catalogar, dialogan personajes mitológicos y bíblicos con figuras históricas e inclu-

¹⁵ No obstante, los abolicionistas hubieron de enfrentarse al hecho de que la defensa del esclavismo era uno de los intereses capitales de los poderosos hacendados anexionistas cubanos. Véase Raúl Cepero Bonilla, *Azúcar y abolición*, 46-62.

¹⁶ Jorge Vilches “La esclavitud en Cuba”, 24. Este autor además insiste, quizá en exceso, en la instrumentación estratégica que de la causa abolicionista hicieron los sectores de la izquierda española para minar la influencia de los partidos conservadores.

¹⁷ Por él quedaban obligados a trabajar para sus patronos a cambio de que éstos les proporcionaran sustento, vestido, asistencia sanitaria, educación primaria y algún tipo de formación profesional. (Artículo 7).

so con animales. Su autor se aproxima al problema de la esclavitud partiendo de unas premisas cargadas de referencias a la filosofía moral clásica y contemporánea. No obstante, se analizan en ella algunos aspectos centrales de la cuestión. En uno de sus pasajes un “sofista” le pregunta a Oriel sobre la relación existente entre el esclavo, el trabajo manual y el hombre libre. El fragmento no tiene desperdicio:

(...) El sofista: Pues al llamarte trabajador, también te has llamado esclavo.

Oriel: Pero el trabajador, que con la luz de su inteligencia ilumina, que con el calor de su sentimiento vivifica la naturaleza, ¿no tiene por ventura alma?

El sofista: No. Si atiendes a nuestro lenguaje, aquí le llaman soma, es decir, aquí le llamamos cuerpo.

Oriel: Y cuando vosotros mismos, reyes de la tierra, habéis caído en la esclavitud, ¿por ventura os habéis despojado del alma? ¿No sentiréis nada, nada, bajo la abrumadora pesadumbre de vuestras cadenas?

El sofista: Aristóteles ha salvado admirablemente esta dificultad.

Oriel: ¿Cómo?

El sofista: Ha dicho que hay almas nacidas para mandar y almas a obedecer nacidas. (...) ¹⁸

Como se puede apreciar, el núcleo del argumento reside en su teoría del progreso humano, seriamente cuestionada por la persistencia de la esclavitud. De ahí, y de la radical necesidad de igualdad jurídica y de justicia social defendida por el republicanismo democrático, partía su llamada a la acción política, acompañada siempre de su referente moral. Entendido como un elemento común a todos los hombres, presente en todas las culturas y tiempos, el espíritu humano había necesariamente de repudiar la esclavitud. Castelar hacía un uso intensivo del arsenal analítico e interpretativo de la escuela alemana de Herder y Hegel, y se centraba en la inhumanidad de dicho régimen. En su opinión, las diferencias entre los pueblos y las civilizaciones humanas, plasmadas en un espíritu de la época y en un carácter nacional, no podían verse reflejadas en leyes que resultaban completamente vejatorias para la población afroamericana de las colonias hispanas ¹⁹.

Estos principios filosóficos y doctrinales de Castelar fueron la base sobre la que construyó un discurso caracterizado en sus intervenciones en la Cámara por el modo coherente y provocador en que fue expuesto. Cabe recordar que la talla política del republicano español fue reconocida internacionalmente y que mantenía una estrecha relación, personal y epistolar, con algunas de las figuras políticas e intelectuales más sobresalientes de Europa,

¹⁸ Emilio Castelar, *La redención del esclavo*. IV tomos, III, Madrid, A. de San Martín y Agustín Jubera, 1873-1875 (2ª edición), 262-263.

¹⁹ Emilio Castelar, *Los crímenes de la esclavitud*, Madrid, Sociedad Abolicionista Española, 1866.

como Víctor Hugo, Garibaldi, Mazzini o Gambetta²⁰. Fue invitado en diversas ocasiones a participar en mítines y reuniones de varios partidos republicanos europeos, tanto en Francia como en Italia, y sus comparecencias fueron seguidas con gran interés por amplias audiencias. En ellos unía su voz a las de sus correligionarios para reclamar la plena implantación y respeto de los derechos civiles, que en su formulación republicana decimonónica, junto al de sufragio universal, eran fundamentalmente los de libertad de conciencia y la abolición de la pena de muerte, de la tortura y de la esclavitud.

En sus declaraciones parlamentarias contrarias a la trata Castelar recurría, con mayor frecuencia que en sus libros y artículos, al uso de datos estadísticos de la población y la producción colonial, a los testimonios de viajeros retornados de las Antillas y a la Historia. Como buen orador, conocía perfectamente el poder alusivo de los ejemplos y de las anécdotas del pasado para sostener sus planteamientos historicistas y universalistas. En su observación diacrónica de la naturaleza social y política de la esclavitud, contrapuso la heroicidad y patriotismo demostrado en los campos de batalla por los esclavos antiguos, dignificados por el uso de las armas en defensa de las tradiciones y de las leyes propias; a la miseria moral y social experimentada por los modernos. Los primeros resultaron de gran utilidad e importancia en la formación y expansión de los imperios y ciudades-estado de la Antigüedad, y dieron sobradas muestras de su abnegación y entrega a las repúblicas en las que vivieron. Empero, los modernos sólo se mostraban fieles a sus amos, que eran los exclusivos beneficiarios de sus esfuerzos. Hecha esta distinción, Castelar hizo algunas reflexiones sobre los posibles efectos de la desaparición del régimen esclavista.

Las ventajas que de ella se derivarían fueron analizadas y detalladas en diversos discursos y escritos. La abolición, contra la opinión de sus detractores, no sólo no empobrecería a los esclavos, sino que les permitiría enriquecerse. Una vez exentos de la tutela de sus amos, podrían acceder a los predios y rentas derivados de su trabajo, lo que constituiría un poderoso acicate para participar más activamente en el proceso productivo. Al mismo tiempo, al poder comprar y vender productos y servicios en un mercado libre, los libertos se verían empujados a abandonar su tradicional ignorancia y adquirir la dignidad individual y colectiva. Castelar, por otra parte, contaba con datos demográficos y productivos que indicaban que la reducción de la explotación de mano de obra esclava en las explotaciones agrícolas portorriqueñas había arrojado unos resultados que confirmaban sus presunciones. Reparando en el creciente número de esclavos liberados en la isla boricua y en el incremento de la producción que le había acompañado, llegaba a la conclusión de que la abolición tendría similares efectos en la isla de Cuba. Durante su periodo como diputado septembrino, Castelar pediría también por este motivo la abolición “inmediata e instantánea” de la esclavitud en ambas Antillas. Con la emancipación del esclavo se aseguraría y haría compatible la justicia con la conservación de la libertad, el orden y el bienestar material de las Antillas españolas.

²⁰ Jorge Vilches., *Emilio Castelar. La Patria y la República.*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 82-83. Castelar llegó a publicar una biografía de Gambetta en 1888.

Junto a su crítica económica a la trata y venta de esclavos, la condena moral ocupaba asimismo un lugar prominente en su razonamiento. La conculcación de todo tipo de derechos civiles y políticos conducía a quienes la padecían a una perpetua lucha frustrada por alcanzar la dignidad. La degradación ética de los amos, no obstante, no era menor que la sufrida por los hombres de cuyo trabajo disponían en propiedad. El sistema resultaba, por tanto, contrario a las leyes de Dios y de los hombres, y suponía una aberración: «¡Propiedad! ¿Propiedad de quien? ¿Propiedad de qué? ¿Propiedad cómo? ¿Propiedad con qué títulos? Pues qué, el hombre, el ser inteligente y libre, activo y moral, ¿puede ser propiedad de alguien?» El concepto de propiedad no podía aplicarse sin violencia a personas, independientemente de su raza: «Probadme que el negro es una cosa; probadme que es como vuestro arado, como el terrón de vuestra tierra, que no tiene ni personalidad, ni alma, ni conciencia»²¹.

Por otra parte, la abolición de la esclavitud había alcanzado una gran preeminencia en las polémicas relaciones de España con la Cuba insurgente²². De hecho, la postura abolicionista de los criollos independentistas provocó en gran parte una primera resolución legislativa. El proyecto de ley, obra del ministro liberal Segismundo Moret, se aprobó en las Cortes en el curso de 1870. La medida emancipaba a los nacidos de madre esclava desde el 18 de septiembre de 1868 y a los mayores de 65 años. No obstante, restringía parcialmente el disfrute de los derechos civiles de los libertos al tiempo que les negaba cualquier tipo de habilitación política.²³ Además, las disposiciones afectaron de distinta forma a los esclavos emancipados, a los que habían permanecido fieles a la metrópoli, a los no inscritos y a los que eran propiedad de los hacendados insurrectos. Estas limitaciones de la ley Moret dieron lugar a las protestas que realizó el repúblico gaditano durante su discusión parlamentaria de 1870. Tres años después Castelar, como ministro de Estado del primer gobierno republicano presidido por Estanislao Figueras, defendió el plan Ruiz Zorrilla. Este documento decretaba la abolición de la esclavitud en la isla de Puerto Rico pero excluía a los esclavos de Cuba. Castelar destacó en su defensa en Cortes la presión ejercida por los anti-esclavistas franceses y británicos, así como la debilidad y escasa representatividad de las fuerzas opositoras a la abolición. Empleando un tono vigoroso y bien templado, más que magnificarla, lo que Castelar perseguía, y obtuvo, era sumar adhesiones a una versión atemperada y conciliadora de la causa abolicionista mediante la modulación poliacroática de sus alocuciones.

En definitiva, el político gaditano puso sus habilidades oratorias para el discurso oral y su hábil lectura de la situación política, reforzadas por su capacidad para transmitir valores comunes cuando defendía intereses partidistas, a disposición de los abolicionistas. Al tiempo, contaba con unas buenas dotes para la creación de sencillas imágenes y parábolas político-morales de carácter divulgativo de cuya existencia era consciente desde hacía años: “Yo

²¹ Discurso pronunciado el 20 de junio de 1870. *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*. Número 310, 20 de junio de 1870: 8981-8992.

²² Emilio Castelar, *Reformas de Ultramar: discursos pronunciados en la sesión celebrada por el Congreso de los Diputados, el día 21 de diciembre de 1872 por Emilio Castelar y Cristino Martos*, Madrid, Sociedad Abolicionista Española, 1872, 6-8.

²³ Concepción Navarro Azcue, *La abolición de la esclavitud negra en la legislación española, 1870-1886*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, 48-124.

he nacido para recoger las flores que se caen de la imaginación de los poetas, las ideas que se desprenden de la mente del filósofo, y llevarlas a la conciencia del pueblo”²⁴.

Con todo, el alcance real de la ley que Castelar defendió en Cortes durante los debates de marzo de 1873 no colmó las expectativas de todos sus compañeros de lucha. Por tanto, los sectores más comprometidos con la causa abolicionista la consideraron traicionada doblemente por la legislación gradualista promulgada primero por el liberalismo moderado y apoyada después por el republicanismo conservador. Liderados por José María de Labra, los abolicionistas “puros” consideraban que los casi 30.000 hombres y mujeres que aún padecían la esclavitud en Puerto Rico habían visto conculcado su derecho a alcanzar la plena ciudadanía debido a la falta de libertad de contratación, al tiempo que criticaron los excesivos miramientos con que fueron tratados los patronos²⁵. Mayor era aún su clamor por el hecho de que un gabinete republicano hubiera dejado incólume el régimen esclavista en Cuba, donde se mantendría hasta 1880, y consideraron que el gobierno se había plegado finalmente a las imposiciones de los acaudalados negreros.

²⁴ Emilio Castelar, *La fórmula del progreso*, Madrid, Casas y Díaz, 1858, 3.

²⁵ Años antes Labra había afirmado respecto a la abolición total de la esclavitud “Y, si por desgracia, este empeño no pudiera realizarse –contra lo que creemos- si no a costa de la Libertad y del Derecho, nosotros aconsejamos, nosotros sostenemos que España debe renunciar para siempre a sus colonias en Asia y América”, en *La cuestión colonial*, 118.

UNA NUEVA SENSIBILIDAD LECTORA: CENSURA Y POLÍTICA EN *VARIEDADES* (1803-1805)

José Checa Beltrán
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

El periódico *Varietades de ciencias, literatura y artes*¹ se publicó entre 1803 y 1805. En él colaboraron un grupo de autores encabezados por Quintana, cuyos nombres, según anuncia el “Prospecto” de la revista, fueron: José Rebollo, Eugenio de la Peña, Juan Álvarez Guerra, Juan Blasco Negrillo, José Miguel Alea y José Folch. Además de estos, escribieron –a menudo mediante largas cartas como lectores- plumas tan relevantes como las de Blanco White, Félix José Reinoso, Nicolás Böhl de Faber, José Luis Munárriz, María Rosa Gálvez de Cabrera, Tomás García Suelto, etc.

Los años en que se editó fueron cruciales en la historia de la cultura y la política occidentales. Las consecuencias sociales y políticas de la Revolución Francesa eran aún imprevisibles y, simultáneamente, estaba naciendo un nuevo gusto artístico, una nueva filosofía literaria, el Romanticismo, indudablemente vinculado a los cambios políticos y de mentalidad que entonces se manifestaban en plena ebullición. Surgía una nueva época, una nueva sensibilidad que afectaba a todos los órdenes de la vida –el político, religioso, científico, artístico...- y que podía palparse en cualquier manifestación cultural del momento.

Así sucedió en *Varietades*, a pesar de la escasísima libertad de expresión de los primeros años del siglo XIX. En este periódico hemos constatado que la discusión literaria evoluciona desde los debates típicos del neoclasicismo dieciochesco hacia otras polémicas que anuncian un nuevo gusto, el romántico. Más difícil de percibir en nuestro periódico es la nueva sensibilidad política; la estricta censura no permitía su libre manifestación. Pero, aun así, también pueden hallarse indicios de que el debate político había cambiado. No estudiaré aquí las nuevas polémicas literarias que aparecen en *Varietades*²; intentaré sólo desvelar

¹ *Varietades de Ciencias, Literatura y artes*, 8 vols., Madrid, Oficina de Don Benito García y Compañía, 1803-1805,

² Frente a la opinión –sostenida hasta ahora por la historiografía española- de que el debate literario español entre clasicismo y romanticismo comienza con la polémica entre Böhl de Faber y Joaquín de Mora, en un próximo artículo intentaré demostrar que el citado debate se anuncia ya en *Varietades* con una gama de discusiones literarias más rica que la mantenida entre los citados autores. Así, en este periódico podemos hallar interesantes polémicas sobre los modelos, el “genio”, el ossianismo, la literariedad de los temas cristianos, lo popular, etc., todo ello en el ámbito de la oposición entre clásicos y románticos.

esa nueva sensibilidad política que estaba en el ambiente y que muchos lectores esperaban ver reflejada en los medios escritos del momento. Para ello me detendré en el análisis de un artículo de Quintana, donde puede apreciarse la difícil comunicación entre autor y lector en épocas de censura, así como algunos de los mecanismos para sortearla.

Los primeros años del siglo XIX constituyen, así pues, uno de esos cruciales momentos a los que el historiador concede -o debería conceder- prioridad en su tarea de periodización y búsqueda de cambios. Sin embargo, estos convulsos años, ricos en transformaciones políticas y artísticas, siguen sorprendentemente poco estudiados en cuanto a la prensa española de entonces. No existe ningún estudio profundo sobre *Variedades*; sólo contamos con algunos comentarios de Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, un par de páginas de Georges le Gentil, un brevísimo artículo de Gil Novales (1959), muy plausible por reclamar una mayor atención hacia este importante periódico, prácticamente olvidado, algunos comentarios míos (Checa Beltrán, 1998: 283-310) y de Rodríguez Sánchez de León (1999: 293-296), y poco más.

A pesar del inicial “cordón sanitario”, los acontecimientos revolucionarios franceses influyeron en el debate político español del cambio de siglo, en el que desempeñó un destacado papel el cuestionamiento de la monarquía absoluta y la discusión sobre el republicanismo. A pesar de que la posibilidad republicana había sido durante todo el siglo XVIII una opción abierta, aunque remota -escasamente frecuentada por los autores, y siempre de manera encubierta-, el debate público sobre este asunto se manifiesta de manera más explícita a partir del momento en que Francia se convierte en República, en 1792. Por ejemplo, Pedro Estala, con una argumentación maniquea, y distorsionadora de los hechos, quiere demostrar en un texto de 1793³ que la libertad coexiste mejor con un gobierno monárquico, en contra de la entonces creciente opinión que asociaba libertad y republicanismo. La guerra franco-española entre 1793 y 1795 propició un mayor contacto español con estas ideas gracias a la propaganda desplegada por nuestros vecinos en la frontera y en los territorios vascos y catalanes que ocuparon. Parece que este auge del republicanismo perdió fuerza en los primeros años del siglo XIX como consecuencia de la nefasta alianza con Francia durante el gobierno de Godoy. Escribía Alcalá Galiano en *Recuerdos de un anciano* que hacia 1806 había en España pocos republicanos, “aunque había habido bastantes entre la gente ilustrada hacia 1795 y aun hasta 1804” (Fernández Sebastián y Fuentes, 2002: 622).

Según un folleto reaccionario de 1808, sabemos que en 1797, fecha de composición de la oda de Quintana *A Juan de Padilla* -exaltación de la libertad y crítica de la tiranía y el fanatismo-

[...] reinaba entre nuestros sabidillos mucha pasión al republicanismo. Trataban entre dientes a todos los soberanos de tiranos; celebrábanse las victorias de los franceses como redentores de la libertad y se deseaba que arrollasen a todos los príncipes de

³ Pedro Estala, *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1784. Véase Checa Beltrán, 1996: 252-254.

Alemania, que no dejaban democratizar a todo el mundo; había un odio contra Inglaterra como la protectora de la esclavitud en Europa [...]”⁴.

La etapa de *Varietades* coincide con los años más reaccionarios del gobierno de Godoy. José Antonio Caballero, desde su muy influyente cargo de Secretario de Gracia y Justicia, era entonces “corifeo distinguido del ultramontanismo y de las tendencias políticas más reaccionarias” (La Parra, 2002: 216). El gobierno impedía el debate político público. La discusión sobre monarquía absoluta o parlamentaria, así como la posibilidad republicana, parecen ignorarse en aquella sociedad; en realidad permanecen en estado latente. Dérozier (1978: 183, 121 y 186) precisa que la censura fue terrible durante todo el reinado de Carlos IV, pero sobre todo entre 1800 y 1808. El propio Quintana escribió en 1821 que hacia 1805 la opresión y la degradación “humillaban nuestra patria”. La situación era similar en 1802: “Las cadenas que entonces aprisionaban la verdad entre nosotros no permitieron que se imprimiese [la oda *A la invención de la imprenta*] como se había escrito...”.

Son años en los que se cuestionan dogmas seculares sobre la monarquía y el poder temporal de la Iglesia. Con este trasfondo político se publica el periódico de Quintana, del que no puede esperarse una opinión manifiesta sobre cuestiones políticas, pero del que a priori cabe esperar ideas encubiertas al respecto, dada la temprana inclinación de Quintana por la política. Dérozier (1978: 51-52 y 32) se refirió al interés de su biografiado por la teoría política del Estado y a su búsqueda de un modelo estatal, evidentes ya en los últimos años del siglo XVIII, por ejemplo en odas como *A Juan de Padilla*, *El panteón del Escorial* y en la mayoría de las *Vidas de españoles célebres*. Esta inclinación de Quintana concordaba con el presumible horizonte de expectativas de muchos de los lectores españoles de la época, silenciados públicamente por su pensamiento político pero deseosos de hallar interlocutores y textos donde reconocerse⁵.

La conocida imagen de un Quintana que no se detiene en la especulación teórica y, por el contrario, se halla permanentemente comprometido en los conflictos del momento, avala la hipótesis de que también en *Varietades*, a pesar de su declarado contenido científico, literario y artístico, debió de involucrarse en la discusión política del momento. Así fue, a pesar del carácter supuestamente apolítico de esta publicación y a pesar de que una lectura superficial no lo evidencie. Aunque la férrea censura de entonces no propiciaba la crítica política, Quintana fue un maestro en dejar “huecos” a los lectores para que estos llenasen las “lagunas” del texto, reconstruyesen su verdadero significado. Cuando quiso, supo comunicarse con su “lector modelo” auténtico -el filoenciclopedista que cuestionaba la monarquía absoluta y buscaba soluciones “preliberales”- a través de diferentes recursos. Dérozier (1978: 189-190) se refiere al procedimiento de establecer paralelos históricos ocultos en obras como *Pelayo*, *Guzmán el Bueno*, *El Panteón del Escorial*, *A Juan de Padilla* y en algunos pasajes de las *Vidas de españoles célebres*, donde “el primer término evocado invita al

⁴ Así se lee en el folleto *Extracto de una crítica impresa en Santiago en la Imprenta de Montero con el título de “Delación a la Patria de las Poesías Patrióticas de D. Manuel Quintana”* (Dérozier, 1975: 109-116).

⁵ Escribía Dérozier (1978: 25) que Quintana sentía profundamente “el malestar social de España en los últimos años del reinado de Carlos IV”.

lector o al oyente a que lo complete él mismo aplicándolo a los tiempos actuales”. Algunos de los personajes histórico-literarios criticados en sus obras tenían su correspondiente de carne y hueso en la España contemporánea.

Admirador de los enciclopedistas, Quintana “siempre hablará de Diderot, d’Alembert, Marmontel, el abate Reynal, Condillac en los términos más calurosos”, aunque, añade Dérozier (1978: 45 y 256), posiblemente fue Robespierre quien más influyó en sus opiniones; ciertas ideas de los discursos del autor francés sobre la libertad de prensa, la tiranía, la guerra y la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, aparecen en odas y manifiestos de Quintana. En cualquier caso, aunque el español fue partidario de reformas políticas profundas, no compartió los excesos que en ciertos momentos se produjeron en la nación vecina.

Con la situación política descrita, es previsible que los discursos de *Variedades* no contengan opiniones heterodoxas literales, ni apelen claramente a un tipo de lector contrario a la ideología gubernamental de entonces. Pero, ¿cómo conciliar estas limitaciones con el dinamismo y la heterodoxia de Quintana? Es este un interrogante relacionado con las variadas maneras en que los escritores sujetos a regímenes políticos autoritarios han eludido los férreos mecanismos de la censura. Como vamos a ver, Quintana pudo hacer llegar su discurso a su “lector modelo”.

Los periodistas de *Variedades* hubieron de hacer declaraciones explícitas que tranquilizaran a la censura, y sólo de manera escondida, ambigua, se permitieron en algunas ocasiones transmitir su pensamiento heterodoxo. Así, en la solicitud de autorización para publicar el nuevo periódico, del 27 de julio de 1803, sus promotores, Quintana y Juan Álvarez Guerra, manifiestan su propósito pedagógico y su intención de no cuestionar dogmas socialmente instituidos. Son llamativas las aclaraciones relativas a su propósito ideológico: los interesados se imponen la rigurosa obligación “de excluir de su obra toda materia delicada”. La renovada fuerza de la Inquisición y el carácter misoneísta del gobierno de aquellos años pueden alertarnos de las cuidadosas precauciones que los promotores del proyecto hubieron de guardar tanto en su solicitud de licencia como en la redacción del “Prospecto” y los dos primeros números, que adjuntaron a su petición. Aun así, la censura pidió a los autores la modificación de algún párrafo del *Prospecto*⁶.

La fama de Quintana como filoenciclopedista e innovador obligaba a una declaración de intenciones centrada en el progreso científico y cultural de España, y explícitamente alejada del peligroso debate en torno a la monarquía y el republicanismo, así como del papel de la Iglesia en la sociedad civil. De esta manera, el *Prospecto* es meridianamente claro al anunciar que se ocupará exclusivamente de ciencias, literatura y artes. Por si ello fuera poco, después enumera con detalle el carácter de sus “artículos y discusiones”, que versarán sobre Ciencias Físicas y Matemáticas, Ciencias Naturales, Agricultura, Medicina, Artes Industriales, Literatura, Nobles Artes, Dibujo... Nada de Política, Teología o cualquier otra “materia delicada”. De la lectura del “Prospecto” se infiere que las únicas novedades que

⁶ Dérozier (1978: 265-266).

podrán tener cabida en *Varietades* pertenecen al mundo de la literatura, las artes y la ciencia. Para captar la benevolencia de los poderes fácticos del momento el periódico llegó a publicar una oda al tan despreciado Godoy, “Al Excelentísimo señor Príncipe de la Paz”, firmada por el irrelevante Manuel Pedro Sánchez Salvador (VIII, pp. 184-187); ninguna de las plumas habituales del periódico habría aceptado firmar tal incoherencia.

Gran parte de los artículos de *Varietades* son políticamente neutros⁷. Creemos que *Varietades* se hace eco de una nueva sensibilidad lectora y satisface los nuevos gustos e ideas de un sector de lectores emergente y creciente. El propio Quintana expresa reiteradamente que busca un nuevo lector, cuyas características no deben ser sospechosas a los órganos censores. Así, manifiesta el perfil de ese “lector implícito” escribiendo que se dirige a un receptor contrario a vanas polémicas, inteligente y con deseos de aprender, tres cualidades que encajarían en los márgenes del “lector modelo” deseado por el ámbito gubernativo. Pero estos caracteres del lector deseado por *Varietades* retratan también a un tipo de receptor crítico con los presupuestos políticos institucionales: un lector que no se embarque en polémicas absurdas y sin sentido –como sucedió tan frecuentemente en la prensa dieciochesca y de aquellos años–, preocupado a cambio de los verdaderos problemas nacionales, del primordial debate en torno a la monarquía y la Iglesia; un lector inteligente, cómplice, que sepa comprender determinados mensajes heterodoxos a pesar de su necesaria ambigüedad; finalmente un lector sin prejuicios, deseoso de aprender, abierto a novedades; y, por supuesto, “ilustrado”.

Indudablemente, *Varietades* se dirige a un público distinto al mayoritario, tan apasionado por las polémicas dieciochescas plagadas de insultos y vacías de contenido. Por eso se aclara que “los quimeristas literarios harían mal en creer que en este periódico se abre un nuevo campo a sus eternas disputas”. Los lectores que se buscan no son aquellos enquistados en un pensamiento dogmático y cerrados a cualquier innovación: “no es a esta clase de gentes, como dijimos al principio, a quien se trata de persuadir” (IV, 364). Los periodistas de *Varietades* saben que existe un lector diferente, bien predispuesto a las novedades. Así, a propósito del verso suelto, escribe Quintana que “en nuestros días” existe “una secta que clama contra los poetas de ahora y alaba a los antiguos por la razón misma que clamaría contra los antiguos si hubiesen vivido ahora” (IV, 309-310). Se trata de un debate entre lo nuevo y lo antiguo en el ámbito literario, pero fácilmente trasladable al terreno social y político. *Varietades* busca sus lectores entre los defensores del pensamiento moderno, por ello procurará dar noticia de los libros que “contribuyen a la propagación de las luces y del buen gusto” (IV, 167).

El público que pretende es el inteligente, pero también buscan al “principiante aplicado”. Su intención es claramente pedagógica, “encender en la juventud estudiosa” el deseo

⁷ Los artículos en los que se realiza una crítica oculta podrían constituir un caso específico de poliacroasis –“audiencia e interpretación múltiple y plural que se da en el plano de la recepción de los discursos orales”– en un discurso escrito. Albaladejo (2001: 18-19) establecía varios tipos de poliacroasis según las diferencias ideológicas existentes en el auditorio. En el previsible “auditorio” –lectores– de *Varietades* había que contar con lectores pro y anti-gubernamentales. El mérito de Quintana residió en elaborar un discurso que pudo satisfacer a ambos grupos, ya que sus palabras permitían una interpretación plural.

del estudio. Su propósito es el de extender “las luces”, propagar los “conocimientos humanos” y proponer “miras nuevas”. Así se sostiene en el “Prospecto” que abre la publicación, donde se evidencia una firme intención de luchar por el “progreso de las luces en nuestra patria” y un patriotismo basado en “el amor a la gloria y adelantamientos de nuestro país”.

Como digo, el terreno exclusivamente político es poco frecuentado en *Variedades*. Sin embargo, algunos juicios literarios están íntimamente conectados con el ámbito del pensamiento político. Por ejemplo, es sabido que frente al carácter evasivo de la poesía típicamente clasicista, los últimos años del siglo XVIII contemplaron el auge de la “poesía filsofía”, una literatura más apegada a la realidad, a las circunstancias, empapada de los males del mundo circundante, reflexiva y denunciadora. El peligro que acechaba a este tipo de escritura era el prosaísmo, defecto en el que a menudo incurrió y por lo que fue muy criticada. Sus partidarios y detractores debatieron al respecto durante el último cuarto del siglo XVIII, pero las convulsiones sociales de principios del XIX propiciaron la continuación del debate. Pues bien, uno de los rasgos más característicos de esa nueva sensibilidad que encarna el periódico *Variedades* es su denodada defensa de una literatura más comprometida. El propio Quintana, en una reseña sobre las “Obras” de Cadalso, lamenta que éste no se hubiera ocupado de asuntos más conexos con la realidad en lugar de derrochar su imaginación en temas desatinados. Parecida crítica hace a Leandro Fernández de Moratín, quien en *La mojigata* no ha querido ser contundente en la denuncia de la hipocresía social. Existen otras muestras en *Variedades* de su apertura hacia nuevos horizontes literarios y políticos, superadores del neoclasicismo y de pensamientos políticos anacrónicos.

He seleccionado un artículo de Quintana que muestra cuanto llevo dicho, y es, a la vez, un ejemplo de cómo burlar los mecanismos censores en tiempos difíciles, momentos en los que resulta fructífero para el investigador buscar interpretaciones heterodoxas en textos aparentemente inofensivos y unívocos. Se trata de la reseña –aparecida en el tomo IV, de 1804– de una edición del libro del Cardenal Maury* *Principes de eloquence pour la chaire et pour le barreau*, que incluye los panegíricos del mismo autor a San Luis y San Agustín, así como el “Elogio” de Fénelon.

Quintana esquivo la censura dirigiéndose aparentemente a un “lector modelo”, si no monárquico y católico, al menos acrílico en estos dos aspectos. Pero realmente el autor habla a un lector favorable a una monarquía constitucional, que incluso duda entre la monarquía y la república, cuyo modelo de catolicismo es más laico y regalista que el instituido. Para ello, redacta un texto que, tras su apariencia unívoca y conservadora, esconde determinadas ambigüedades dirigidas a este segundo tipo de “lector modelo”, ilustrado, filociclopedista, el lector “inteligente” buscado por Quintana. Naturalmente, el texto no puede manifestar evidencias de que su discurso es transgresor y, por tanto, reprochable y perseguible desde la legalidad. Creemos que nuestro autor consigue su objetivo.

El autor español comienza su reseña de los *Principes de eloquence* recordando que su autor, el cardenal Maury, ya era célebre en 1782 (fecha de la primera edición de estos

* Jean Siffrein Maury (1746-1817).

Principios) gracias a sus panegíricos de San Luis y de Fénelon. Esta celebridad creció después “con el papel brillante y peligroso que representó en los principios de la revolución, cuyo curso detener el Abate Maury” mediante la audacia de sus sermones. “Los servicios que en aquella época hizo a la Religión y al Rey le han elevado a la dignidad de Cardenal”; gracias a esos servicios “este hombre aislado al principio, obscuro, sin apoyo, abandonado en París al desaliento de la soledad, encontró en su amor por las letras y en su talento oratorio la ocasión de la fortuna y de los honores” (IV, 109).

Con estas palabras, el lector ortodoxo, conservador, habría de identificarse con el comportamiento de Maury, contrario a la Revolución y favorable al trono y a la religión. Asimismo, vería como merecido el premio de su ascenso a la toga cardenalicia. Por el contrario, el verdadero “lector modelo” de Quintana no compartiría ideológicamente la lucha de Maury contra la Revolución, ni los consiguientes servicios al Rey y a la Iglesia; por tanto, vería con desagrado su promoción a cardenal. Aunque el texto es literalmente neutral -se limita a describir unos hechos-, una lectura acorde con los presupuestos políticos dominantes entonces debería interpretar que el autor se adhería ideológicamente al pensamiento y comportamiento del cardenal Maury, puesto que nada se dice en contra. Una lectura transgresora conduce a la interpretación opuesta.

Quintana continúa con una reflexión sobre el orador y el oyente, con interesantes connotaciones políticas y de indudable modernidad. Para ello parte de la transcripción de un párrafo de Maury en el que éste presenta cuál debe ser el modelo de orador, y que concluye así: “Oradores cristianos, este es vuestro modelo: el hombre compasivo que debe enternecerse para convencer sois vosotros, y este amigo a quien es preciso conmover para desengañarle son vuestros oyentes” (IV, 112). El autor debe ser compasivo y debe enternecerse. El oyente descrito -pretendidamente universal-, bienintencionado y de buena fe, es convencido mediante la conmoción.

Quintana muestra su desacuerdo con esta opinión argumentando que este no es un principio general, ya que el carácter del discurso oratorio, y consiguientemente la actitud del orador, habrá de modificarse según “el estado, carácter y circunstancias de los oyentes”. Por ejemplo, no se puede dirigir el mismo discurso a un hombre poderoso que a uno humilde, distinción que Maury no ha contemplado. Para apoyar esta idea, Quintana recurre a un sermón del misionero Bridaine -que el propio Maury reproduce- en el que éste distingue explícitamente dos tipos de auditorios y defiende un discurso diferente para cada uno de ellos. Se trata de la primera predicación que Bridaine realizó en París, donde, sorprendido ante un auditorio compuesto de obispos, “eclesiásticos y personas condecoradas”, habló de esta manera:

Yo he publicado hasta ahora las justicias del Altísimo en templos cubiertos con paja; he predicado los rigores de la penitencia a desventurados que no tenían pan, y he anunciado a los buenos habitantes de los campos las verdades más terribles de mi religión. ¿Qué he hecho, infeliz? He contristado a los pobres, que son los mejores amigos de mi Dios; he llevado el espanto y el dolor a unas almas sencillas y fieles a quienes al contrario debí compadecer y consolar. Aquí donde mis ojos no alcanzan a ver sino grandes, ricos, opresores de la humanidad afligida, pecadores osados y endurecidos;

aquí solamente, ¡ay!, debí hacer retumbar la palabra santa en toda la fuerza de su trueno, y poner en este púlpito conmigo, de una parte la muerte que os amenaza, y de la otra a mi gran Dios que viene a juzgaros. Vuestra sentencia está en mi mano ahora, temblad, pues, delante de mí, hombres soberbios y desdeñosos que me escucháis. La necesidad de salvarse, la certidumbre de morir, la incertidumbre de aquella hora tan temible para vosotros; el corto número de los escogidos, el infierno y, sobre todo, la eternidad. ¡La eternidad! Ved aquí los objetos de que vengo a hablaros, y que debiera haber reservado para vosotros solos (IV, 114).

Un discurso en el que se alude a las iniquidades que estos poderosos y opresores de la humanidad han cometido, y con cuyo contenido se identifica plenamente Quintana, sólo podía ser permitido en un contexto como el que “diseñó” nuestro periodista: son ideas que no le pertenecen, proceden del sermón de un eclesiástico, y están publicadas en un texto de retórica cuyo autor no es, ni mucho menos, sospechoso de heterodoxia política o religiosa, y que, consecuentemente, no las reprodujo con la intención implícitamente crítica que le atribuye Quintana, quien, por todo ello, puede permitirse abrazar estas ideas.

Como consecuencia rechaza la opinión de Maury cuando sostiene un único modelo de orador y discurso, y corrobora otras opiniones de Bridaine, como las que siguen, en las que reprueba las pasiones derivadas del ejercicio del poder, y sostiene que ante los poderosos el orador debe sustituir la actitud “tierna” y amistosa por otra más amenazante y digna.

Quando se tiene que hacer la guerra a las pasiones odiosas que nacen de la prosperidad, del poder y del orgullo, entonces es fuerza olvidar ese carácter insinuante y amistoso, desdeñado y no creído nunca de los grandes de la tierra, y revestirse de la austera dignidad de un Juez para aterrar a los poderosos con las amenazas de un poder más grande que el suyo, y para anunciarles de parte de Dios las verdades que su soberbia no quiere nunca oír de la de los hombres (IV, 112).

No es aventurado establecer un paralelo entre los “poderosos” de Bridaine y los de Quintana, quien hemos de suponer que con la reproducción de los citados pasajes del libro de Maury está sugiriendo un paralelo histórico que supone una crítica al nefasto gobierno de Godoy de aquellos años y a todos los personajes en la órbita del poder. Con este motivo, nuestro reseñador lanza una señal a su “lector implícito”, al que supone contento por leer declaraciones de este tipo: “Este trozo [el fragmento de Bridaine] es tan valiente y deja tan atrás cuanto se ha escrito en su género, que nuestros lectores nos agradecerán el que le copiemos aquí entero” (IV, 113).

Otro nuevo guiño a sus lectores es el que hace Quintana cuando, acabadas las páginas sobre Bridaine, se dispone a hablar de los panegíricos que Maury ha incluido en su obra, “los cuales merecen sin duda toda la atención de los inteligentes”. De nuevo espera que sus lectores “inteligentes” sepan interpretar lo que viene a continuación, la síntesis de las opiniones de Maury sobre San Luis, rey de Francia, y los sutiles comentarios de Quintana al respecto. Dice este que “la dificultad del orador [Maury] consistía en saberse elevar a la altura de su asunto, de modo que sus palabras fuesen dignas del Héroe que aplaudía” (IV, 115). No podemos saber si esa “altura” esconde una peligrosa ironía por parte de Quintana,

pero, por razones obvias, podemos permitirnos dudar de la consideración supuestamente positiva que ese héroe -San Luis, rey de Francia- merecía a nuestro periodista. Su lector modelo, su lector implícito, ese lector “inteligente” que ha nombrado, debía de compartir con el periodista esos recelos escondidos -que a priori podemos sospechar- sobre la personalidad de San Luis.

Comienza Quintana reproduciendo intencionadamente el fragmento de Maury en que define la monarquía con un exagerado tinte apologético, inverosímil para cualquier ciudadano “inteligente”:

¿Qué es un Rey? Es el ungido del Señor, el escudo del débil, el azote del malo, el árbitro de la opinión, la viva regla de las costumbres [...]. Un hombre que se santifica por su propia felicidad cuando hace felices a sus vasallos; un hombre cuyas acciones son ejemplos, sus palabras beneficios, sus miradas recompensas; un hombre que no descuellosa sobre los otros sino para ver desde más lejos a los desdichados; es, en fin, una honorífica víctima de la felicidad pública, a quien la providencia ha dado por familia una nación, el universo por testigo, y los siglos por jueces. (IV, 116)

Fragmento irreprochable ante la censura, y que, por distintos motivos, tanto los lectores monárquicos como los críticos con esa institución leerían con fruición, unos en su sentido literal y otros por la ironía que encerraba la selección y transcripción del párrafo. Posiblemente, ni siquiera los partidarios más fervientes de la monarquía podrían suscribir sin sonrojo en 1804 estas afirmaciones tan radicalmente favorables a la entonces deteriorada y cuestionada figura del monarca. Mucho menos Quintana, quien habría seleccionado con aviesa intención este pasaje, tras el cual, y para convencer a la censura de que no existía ironía en su selección, muestra la grandeza del orador Maury, comparable a la grandeza del rey San Luis, valeroso, prudente, virtuoso.

Sin embargo, la línea engañosamente panegirista de Quintana sólo dura unos renglones; inmediatamente recuerda que existe un punto controvertido en la biografía de San Luis, su desgraciada expedición a Tierra Santa⁹.

[...] porque una gran parte del auditorio, si disculpaba estas emigraciones por el celo que las emprendía, las condenaba altamente como opuestas a toda política y a toda prudencia. Se sabe que en elocuencia nada hay más difícil que persuadir a los hombres contra la opinión que tienen ya formada (IV, 117).

Sigue reproduciendo Quintana un largo párrafo de Maury -que “supo salir de este paso verdaderamente arriesgado”- en el que intenta justificar dicha acción de San Luis: Dice el autor francés que en un siglo en que un impostor

[...] se hacía jefe de cincuenta mil bandidos dentro de la capital misma [de Francia]; en un siglo en que se veían numerosos atropamientos de muchachos llevar por

⁹ San Luis (1215-1270), fue rey de Francia (Luis IX) entre 1226 y 1270. Marchó a Tierra Santa con la Séptima Cruzada y más tarde con la Octava, durante la cual murió en Túnez.

la Europa la desolación y el incendio [...]. San Luis, forzado a optar entre una guerra extranjera y las matanzas domésticas, debió sin duda alguna preferir una expedición militar a estas espantosas sediciones [...]. ¡Ah! Si San Luis se levantara de improviso de su sepulcro para justificarse en medio de esta asamblea: ¿Qué es esto, franceses, diría, vosotros que debierais ser mis defensores, sois los primeros a condenarme?”. San Luis se defiende –con palabras de Maury- argumentando que muchos franceses sufrieron entonces prisión en las mazmorras de los infieles, “¿podía yo por ventura negar mi brazo a estos infelices que no tenían más alternativa que la apostasía o el martirio? [...] Él fue Rey de Francia, diríais, y dejó perecer sesenta mil franceses en las mazmorras de la Siria [...]. (IV, 118)

Quintana finaliza abruptamente este asunto en el que Maury defiende a San Luis y él deja traslucir su opinión contraria, dejando que sea el lector “inteligente” quien juzgue las palabras de Maury y decida sobre la inocencia o culpabilidad del monarca francés. Los fragmentos reproducidos presentan pruebas a favor y en contra del rey que dejó a su país en la anarquía más absoluta para liberar a los cristianos cautivos de los sarracenos. En cualquier caso, el periodista ha sembrado la duda sobre la actuación del monarca (y de la monarquía), y eso ya era demasiado en un momento en que la política del monarca no se ponía públicamente en discusión. Naturalmente, la transposición desde el monarca medieval francés al monarca contemporáneo español estaba implícita en toda la argumentación.

Los comentarios de Quintana sobre el *Elogio a Fénelon* de Maury se inscriben en esta línea de crítica encubierta a la monarquía que sigue a lo largo de toda la reseña. El periodista español reproduce algunos fragmentos en los que Maury se ocupa del quietismo -al que no presta especial interés-, pasajes que le debieron de interesar sólo porque en esas páginas el autor francés alude muy benévolutamente a las injusticias de los reyes, concretamente de Luis XIV, que consideró a Fénelon como un “quimérico humanista”; añade Maury: “plugiéase al cielo que no tuviésemos que vengar ahora a Fénelon más que de las injusticias de los Reyes” (121). La idea de que los reyes también pueden cometer injusticias, a pesar de su obviedad, también era entonces una señal más de la posición ideológica que ocupaba Quintana y de su “diálogo” con su verdadero lector modelo.

Acaba Quintana criticando a Maury por no haber sabido hacer un elogio proporcionado de Fénelon, quien, según nuestro periodista, merecía mucho más de lo que dice Maury: “el elogio de Fénelon está todavía por hacer, o por mejor decir, es un elogio que no puede hacerse: una página del *Telémaco*, una expresión de sus cartas, cualquier rasgo de su vida privada dice más al espíritu y al corazón que todas estas frases estudiadas y artificiosas” (122).

El *Telémaco* (*Les aventures de Télémaque*, de 1695), una novela pedagógica sobre el “arte de reinar”, fue considerada por algunos como una crítica al régimen autoritario de Luis XIV; al menos defendía una concepción ilustrada partidaria de un gobierno menos absoluto, más tolerante. Así, no es raro que Quintana realice el citado panegírico a Fénelon, mucho más entusiasta que el frío y artificioso que le dedica Maury. Con ello, nuestro insigne periodista insiste en atacar indirectamente a la monarquía absoluta e intolerante mediante la

defensa de uno de sus ilustres opositores, el francés Fénelon. Consecuentemente, Quintana finaliza su reseña del libro del cardenal francés con unas palabras muy elogiosas para con el autor del *Telémaco* y bastante críticas con el abate francés que, gracias a sus servicios “a la Religión y al Rey”, alcanzó la dignidad de cardenal: “Es fuerza al llegar aquí tener a Fénelon por una inteligencia superior, y a las figuras retóricas de sus elogiadores por esfuerzos de pigmeos engalanando con flores un coloso” (124).

En síntesis, el nuevo clima generado por la Revolución Francesa y por el surgimiento de las primeras manifestaciones románticas propicia la aparición de un lector que, a principios del siglo XIX, exige una empresa editorial que satisfaga sus aspiraciones de diálogo en torno a las novedades literarias y políticas del momento, algo que en España, a pesar del asfixiante ambiente político y de la censura, cumple el periódico *Variedades*.

Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, Tomás, “Poliacrosis en la oratoria de Emilio Castelar”, en J.A. Hernández Guerrero (ed.) y Fátima Coca e Isabel Morales (coords.), (2001), *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 17-36.
- Checa Beltrán, José, “La teoría de la tragedia en Estala”, en Joseph María Sala Valldaura (ed.), (1996), *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., Lleida, Universitat de Lleida, 1997, vol I, 243-263.
- Checa Beltrán, José (1998), *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998.
- Dérozier, Albert (1975), *Escritores políticos españoles (1780-1854)*, Madrid, Turner, 1975.
- Dérozier, Albert (1978), *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978.
- Fernández Sebastián, Javier y Juan Francisco Fuentes, (2002), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Gil Novales, Antonio (1959), *Las pequeñas Atlántidas*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- La Parra, Emilio (2002), *Manuel Godoy, la aventura del poder*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Le Gentil, Georges (1909), *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, 1909.
- Rodríguez Sánchez de León, M^a José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.

LA RECEPCIÓN DEL MOVIMIENTO ROMÁNTICO EN LA POÉTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Fátima Coca Ramírez
Universidad de Cádiz

En este trabajo nos proponemos indagar en la lectura que los tratadistas de Preceptiva literaria o Poética hicieron sobre el movimiento romántico que se originó en Alemania ya en el siglo XVIII, y que fue extendiéndose en nuestro país en las primeras décadas del siglo XIX¹.

El estudio de la recepción del ideario romántico nos ayudará a precisar, por un lado, la ideología estética desde la que fue definida y caracterizada la Literatura y sus distintos géneros, y, por otro, a delimitar la mayor o menor apertura de estos tratados a las nuevas ideas estéticas. En definitiva, en tanto que hallemos una valoración positiva del Romanticismo, estaremos en posesión de argumentos sólidos para rebatir la idea, repetida por la crítica, de que las preceptivas del siglo XIX no hicieron más que resumir, compendiar o copiar lo más académico e inmovilista de la teoría neoclásica².

Tras el análisis de las preceptivas que se escribieron a lo largo de esta centuria, hemos podido descubrir cómo el Romanticismo penetró en estos tratados en las siguientes ideas:

- En la concepción de la Literatura y, especialmente, del género dramático.
- En el carácter sociológico que se le dio a la finalidad del género dramático.
- En el sentido historicista que se da a la evolución de los géneros.
- En la aceptación de la libertad del poeta defendida por los románticos en pugna con la rigidez de las reglas neoclásicas.
- En la integración de contrarios en nuevos géneros, como el drama, donde confluyen lo serio y lo cómico, lo alto y lo bajo, propia del Romanticismo frente al ideal de pureza mantenido por los neoclásicos.

¹ Véase E. Allison Peers, 1973; R. Navas Ruiz, 1973; J. L. Varela (coord.), 1972; H. Juretschke, 1954, 1989; G. Díaz Plaja, 1972; D. Flitter, 1995; G. Carnero, 1997.

² Podemos ver esta afirmación en Joaquín Álvarez Barrientos, sobre las preceptivas de la primera mitad del siglo XIX. Véase su trabajo "La teoría dramática en la España del siglo XVIII", 57-73, p. 73. Véase también A. Carballo Picazo, 1955 y L. Romero Tobar, 1974.

La concepción de la Literatura y del género dramático

Podemos ver claramente la influencia del Romanticismo en la definición de la Literatura que hacen los preceptistas, como reflejo de las peculiaridades de un pueblo o de una nación. En este sentido, la esencia del género dramático se descubre en ser fiel reflejo del carácter de un pueblo. En 1839, Mata y Araujo, siguiendo esta idea, relacionó este género con la historia de la civilización:

La literatura dramática manifiesta una civilización desarrollada puesta en acción con todos sus accidentes, sus formas y sus matices; porque la historia nos transmite los hechos en grande, y sólo el drama penetra más profundamente en la sociedad; nos conduce hasta el interior de las familias, nos hace conocer al humilde a par del poderoso, haciéndolos hablar con su lenguaje propio, y nos revela infinidad de secretos sociales. (pp. 318-319)

El teatro se explica como fiel reflejo de la historia de la civilización y de la cultura. Fernández Espino (1862) consideró que el género dramático era el que se hallaba más íntimamente ligado a la existencia de los pueblos. El drama –afirmaba este autor– “completa y hermosea el cuadro de la vida social” que la historia no puede determinar por sí sola (p. 181).

En esta línea, Coll y Vehí (1856: 266-270) concibió el género dramático como “la representación de una acción que se manifiesta con los caracteres de la realidad”. Siguiendo a G. Schlegel, estos autores defendieron que el drama había de presentar el cuadro de la vida embellecido, la elección de los momentos más penetrantes y decisivos del destino de la humanidad.

Carácter sociológico de la finalidad del género dramático

Los preceptistas, desde la segunda mitad del siglo XIX, advirtieron la influencia que el drama inevitablemente ejercía en la sociedad. Desde este punto de vista sociológico, el drama fue concebido por Álvarez Espino y Antonio de Góngora como

el [género] que más viva, más directa, más genuinamente expresa el modo de pensar y sentir del pueblo que lo produce; el que se encuentra en más activo contacto con la política; el que mejor retrata y corrige los vicios de los hombres y de las costumbres; el que más en consonancia debe estar con los primordiales elementos de la civilización. (1870: 64)

Coll y Vehí (1856: 266-267) entendió igualmente el drama como el género que ejercía una influencia más directa en el espíritu y las costumbres de un país. Siguiendo las ideas de Schiller, llegó a afirmar que el poeta dramático se convertía en el intérprete de las leyes, de la moral y de la religión de un pueblo. Asimismo, recogió también la manifestación de

Madame de Staël sobre la influencia del espectáculo escénico en el espíritu de una nación³. De forma similar se expresó Álvarez Giménez (1888: 93), quien afirmó que el drama influía en los pueblos en tanto que contribuía a formar el espíritu nacional. Siguiendo las ideas manifestadas por estos autores, aún a finales de siglo Castañeda (1892: 3 y 277) veía en el drama “una escuela de sabiduría práctica que da rumbo a la vida moral, encaminando a los hombres a su verdadero perfeccionamiento”. El drama, según este autor, daba forma a las pasiones, las ideas y los principios de una sociedad, e interpretaba las más elevadas aspiraciones de una época. En este sentido, el drama no podía ser visto como una diversión frívola, sino como un medio eficaz que poseían los gobiernos civilizados para contribuir a la cultura. Este autor daba a la Literatura, en general, un sentido social y político, cuya influencia era eminentemente bienhechora al moderar las costumbres, purificar los sentimientos, aclarar y elevar las ideas, y dar origen, con sus ejemplos y el poder de sus bellezas, a evoluciones trascendentales en el espíritu de los pueblos.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que el drama fue entendido como un hecho sociológico, es decir, como el resultado de una ideología, reflejo de una civilización. Por esta razón, se le atribuyó una influencia inevitable en la sociedad, en sus costumbres, cualquiera que fuese su efecto, ya provechoso, ya perjudicial para el hombre.

El sentido historicista en la evolución de los géneros

En los preceptistas del siglo XIX empezamos a ver la influencia del sentido histórico que en el ámbito europeo se le estaba dando a la Literatura. En este sentido, prestaron atención al carácter evolutivo de los géneros. Desde este punto de vista, Mata y Araujo explicó la evolución del drama antiguo al moderno. Atribuyó la invención del género a los griegos. La sencillez que caracterizaba su teatro fue explicada a partir de su tipo de sociedad, “aún muy primitiva”, debido a lo cual “eran muy pocos los elementos de su civilización”. Los poetas “estudiaban en la naturaleza, y la reproducían en sus obras con una verdad admirable; tenían por lo mismo la más perfecta idea de la belleza, pero jamás separaban esta idea de la sencillez; cuando retrataban al hombre no cuidaban más que del hombre exterior, sin profundizar en sus afectos interiores; bien es verdad que estos se limitaban a los ímpetus naturales del corazón humano, no moderados todavía por la civilización, y sin más freno que la fuerza”. Como características propias del pueblo griego fueron considerados el fatalismo en materia de religión, las leyes opresoras en política, el materialismo en las ideas, el amor a lo bello, y la sencillez en todo. Su literatura dramática fue considerada una reproducción de dichos caracteres. Consideraron que las reglas literarias que ha legado la Antigüedad nacieron determinadas por estas condiciones. En este sentido, estimaron que dichas reglas no resultaban todas aplicables al teatro de otras naciones, en tanto que nos encontrábamos ante civilizaciones muy distintas.

³ Madame de Staël en su obra *De la littérature considérée dans le rapports avec les institutions sociales* (1800), se propuso demostrar la influencia que la religión, las costumbres y las leyes ejercen sobre la Literatura, y viceversa. Cf. René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, vol. II, pp. 249-253.

Atribuyeron a la influencia del cristianismo la causa principal de una gran revolución en todos los géneros literarios. En este sentido, explicaba Mata y Araujo, cómo la religión cristiana logró destruir el materialismo que predominaba en todas las obras antiguas, reemplazándolo por el espiritualismo, que sin cuidarse de las formas exteriores, penetraba en las causas de los fenómenos, despreciando la belleza corporal, y sólo estimando la del alma. Quedaba eliminado el fatalismo como norma de las acciones humanas, siendo sustituido por el libre albedrío, que permitía que estas fuesen buenas o malas, según la intención de su autor. De esta forma, se explicaba el nacimiento de la lucha y el contraste de afectos, y la diversidad en la conducta de los hombres. La moral del evangelio imponía el freno a la voluntad. Como consecuencia de todo esto, se estimó el ennoblecimiento de ciertas pasiones, las cuales, adquiriendo una importancia que antes no tenían, crearon situaciones y produjeron vicios y virtudes que no se conocían, y contribuyeron a la complicación del nuevo estado del hombre. Entre ellas se destaca la del amor, por la importancia que cobró en los dramas modernos frente a las tragedias antiguas.

Gil de Zárate (1842) observó igualmente estas diferencias entre la civilización antigua y la moderna, de la que la Literatura, especialmente la dramática, fue considerada el más fiel reflejo⁴.

Esta evolución del pensamiento cultural y religioso hacía insostenible que el teatro pudiese mantener los mismos caracteres que en la Antigüedad. El rechazo del público a las obras que imitaron el teatro antiguo en el Renacimiento se explicaba por la indiferencia que le producía un espectáculo que no simpatizaba ya con sus ideas, ni pintaba siquiera sus costumbres. El origen del teatro moderno español lo situaban en Lope de Vega, por ser un autor que había descrito la sociedad de su siglo, que había conocido a sus contemporáneos, que había adivinado sus gustos y sus necesidades dramáticas. En este intento de llevar al teatro los rasgos de su propia época justificaban su desprecio por algunas de las reglas antiguas, reconociendo que no las ignoraba. La obra de Shakespeare fue asimismo considerada como el origen de otro género de drama en Inglaterra. Como seguidores de Lope se señalaron en España Calderón, Moreto, Rojas y Tirso de Molina entre otros, cuya reputación había de extenderse por todo el mundo.

Tras esta creación del teatro moderno, se señaló la aparición de la denominada escuela clásica. Se atribuyó a los autores franceses del tiempo de Luis XIV, Corneille primero, y después Racine y Crevillon, la nueva tragedia modelada por el gusto griego; y a Molière la comedia. Se proclamó de nuevo la necesidad de conservar las unidades dramáticas, y se declaró *clásica* esta escuela. En España, se destacó a Leandro Fernández Moratín como seguidor de la escuela de Molière, así como a Huerta, Ayala y Cienfuegos como seguidores de los pasos de Corneille. Señalados Comella y Zavala como malos poetas dramáticos, que habían pervertido el gusto del pueblo en la escena, Moratín se erigió en el autor modélico.

⁴ Gil de Zárate (1842: 138-152) explicó la ausencia del amor en la tragedia griega como reflejo de las costumbres de la sociedad. La mujer no podía ser objeto del amor en la tragedia griega, porque era solamente considerada un ser muy próximo al esclavo. Inspiraba el afecto que producía la contemplación de la belleza, es decir, era amada como se amaba la belleza de una estatua o un hermoso templo, como un objeto que procuraba deleite. El cristianismo la emancipó, pasando de ser esclava a ser igual al hombre, llegando a ser objeto de adoración y de la más ardiente devoción.

La razón se sustentaba en haber logrado dar a sus comedias el tenido como su verdadero fin, describir los vicios ridículos de la sociedad respectiva. Esto lo consiguió con su *Comedia nueva o el Café*, lo que justificaba su éxito y el aprecio del público.

Las producciones del teatro contemporáneo fueron defendidas por presentar pinturas tomadas de su pueblo, por satirizar los vicios presentes y dominantes, y por mostrar una copia fiel de la época, con sus caprichos, sus locuras y sus extravagancias. Este era el camino que llevaría a formar, en opinión de Mata y Araujo, un teatro español, “corregido y purgado de los defectos de Lope y de los demás”⁵.

Desde este punto de vista, la historia evolutiva del género dramático es vista como una serie fragmentada de distintas épocas, perfiladas cada una de ellas por las peculiaridades de su pueblo o nación, de su pensamiento cultural y religioso.

En deuda con la concepción de la Literatura como fiel reflejo del carácter de un pueblo, los distintos géneros literarios muestran un carácter evolutivo, modificándose a la par que las distintas etapas de la historia de la civilización muestran diferentes valores culturales, ideológicos y religiosos. En este sentido, como ya hiciera G. Schlegel, se establecieron las grandes diferencias que mediaban entre el drama antiguo, que representaba los valores de la Antigüedad pagana, y el drama moderno, que se consideraba producto de la civilización cristiana. La nueva civilización, que cifraba su horizonte en la religión cristiana, mostraba unos valores morales y estéticos que se alejaban del modelo propuesto por la Antigüedad grecolatina.

Dividiendo la Literatura en dos grandes etapas, la literatura clásica, identificada con las obras de la Antigüedad griega y latina, y la literatura romántica, referida a las obras que nacían en la Edad Media desde la caída del Imperio romano, Gil de Zárate manifestó abiertamente que dos sistemas tan diferentes no podían sujetarse a los mismos principios:

[...] siendo las reglas que generalmente se han dado para los diferentes géneros de composiciones literarias sacadas del análisis de las obras debidas al primer sistema [el clásico], no pueden aplicarse todas ciegamente a las composiciones del segundo [el romántico]. Estas reglas tienen que sujetarse a un nuevo análisis, para ver cuáles son o no aplicables ahora, y hacer la separación conveniente. Asimismo, el análisis de las obras que ha producido el sistema moderno, debería sugerir preceptos nuevos, que unidos a los antiguos subsistentes, formarían la nueva teoría literaria adaptable a las naciones modernas. (1842: 152-153)

Este autor nos mostró cómo los principios que regían el sistema literario de una determinada época evolucionaban con los cambios que se producían en la civilización y la cultura. Cada sistema era legítimo en tanto que reflejaba la religión, el gobierno, los usos y las ideas de un pueblo. Se entendió que los principios teóricos eran susceptibles de modificación, que no eran reglas inquebrantables. Influida asimismo por el historicismo romántico,

⁵ Mata y Araujo aún mantiene algunos prejuicios heredados de los principios clásicos, como muestra en esta censura hacia la obra de Lope y sus seguidores, aunque reconoce con justicia el lugar que le corresponde en la historia del género dramático. Véase sus *Lecciones elementales de Literatura*, 1839, pp. 322-333.

otro de nuestros preceptistas, Plácido M^a Orodea (1846: 6-7) singularizó las características que definían y distinguían cada etapa de la teoría literaria. Los principios que explicó de la teoría literaria antigua, relativa al mundo griego y latino, fueron la imitación de la naturaleza y la expresión de la belleza exterior, con propiedad y elegancia; la creación de objetos morales que deleitasen, enseñasen y perfeccionasen al lector; pintar y hermosear las acciones humanas, bajo un punto de vista bello y moral; producir pensamientos elevados, nobles y grandes que instruyesen al hombre, mostrándole el camino de la verdad y de la virtud; la naturaleza de la literatura se identificó con el mundo físico, moral y político. Basó la literatura medieval en la expresión de sentimientos religiosos y aventuras amorosas y caballerescas, cuyo fin era recomendar el pundonor, la verdadera grandeza y el valor; tenía que respetar la moral y cantar las hazañas nobles y de honradez. La literatura moderna la entendió como la adopción e imitación de las formas de la antigua, como expresión de ideas nuevas y sentimientos más sublimes y de mayor verdad. La literatura romántica la describió como aquella que representaba las pasiones humanas en su mayor extravío, para conmover, horrorizar y traer al hombre a mejor camino; representaba la naturaleza humana en su más desenfrenada licencia y miseria. Sus formas literarias se perfilaron contrarias al gusto y estilo del Clasicismo antiguo y moderno. Este autor censuró los efectos que había producido, pues consideró que había pervertido las costumbres y había introducido la manía de los suicidios y envenenamientos, llenándose las obras de incredulidad y escepticismo. Más allá de esta última censura, la aportación de este autor fue importante al dar un sentido histórico a los principios literarios, alejándolos del sentido universal y abstracto de las reglas neoclásicas.

La aceptación de esta teoría evolutiva permitió a estos autores sustituir el molde normativo clásico por una nueva fórmula acorde con la peculiaridad del carácter de cada pueblo o nación, idea que, como sabemos, fue defendida por los románticos alemanes, y que nuestros preceptistas asimilaron desde la recepción de las ideas de Madame de Staël y de G. Schlegel fundamentalmente.

La libertad del poeta frente a las reglas

Algunos preceptistas reflejaron la pugna entre los defensores de un gusto clásico en el teatro, frente al gusto romántico que iba imponiéndose en las tablas. Entre los primeros tratados cabe destacar el de Mata y Araujo (1839), quien, participe en la disputa, mostró su rechazo hacia la observancia estricta de las unidades de lugar y tiempo, que los neoclásicos habían erigido en dogma inquebrantable. Los preceptistas del siglo XIX relegaron esta regla a una mera norma convencional, carente de sentido en el teatro moderno.

Entendiendo el Romanticismo en sentido lato, fueron considerados como los primeros dramaturgos románticos Lope, Shakespeare y Calderón, por haberse apartado de las leyes estrictas del teatro clásico griego y romano, concediendo una mayor libertad a sus formas, mayor incertidumbre a la marcha de los acontecimientos y aumento de adornos adventicios. Mata y Araujo no condenó este teatro moderno, como habían hecho en el siglo anterior los partidarios del gusto clásico, pues defendió que cada nación tenía sus gustos y sus costumbres, y el poeta dramático, si había de obtener aplausos, necesitaba satisfacer las necesida-

des morales e intelectuales de su propia nación, siempre que respetase el imperio de la moral y los principios universales de la virtud.

No obstante, se mostró contrario al Romanticismo que se asimilaba exclusivamente a la escuela de Alejandro Dumas y de Víctor Hugo, cuyo teatro rechazaba por presentar las pasiones humanas en todo su extravío, quitando al hombre el remordimiento y la conciencia. Mata y Araujo afirmó que en tal escuela no sólo se violaban todas las convenciones teatrales, sino que, además, el vínculo que había de tener todo drama con la sociedad quedaba destruido:

Porque en dramas de esta especie se pinta al hombre entregado a sus pasiones sin reconocer el freno del deber y del remordimiento; el suicidio es su recurso cuando no se logran las combinaciones de la perversidad; el adulterio, el incesto, el asesinato, hallan disculpa en las sofisterías de la pasión; se calumnia a los reyes, a las reinas, a los grandes personajes, y hasta al sacerdocio. (1839: 323-326)

Desde su concepción, no podía disculpar estos excesos porque el drama se hubiese hecho para diversión de los espectadores, pues, a su juicio, la representación jamás dejaba de producir un efecto moral en el auditorio; y si este efecto era malo, el autor sería culpable de la subversión de los principios que pudiese ocasionar. En 1839, Mata y Araujo da cuenta de que esta moda o “revolución espantosa” en el teatro iba cediendo, en vista de su inmoralidad, “gracias a la reacción provechosa que muchos de nuestros poetas han opuesto, consagrando sus plumas y sus talentos a presentarnos en la escena acciones más verosímiles y análogos al gusto y costumbres de la civilización actual” (p. 326).

Álvarez Espino y Antonio de Góngora recogieron asimismo, desde un punto de vista crítico, las discusiones entre estas dos escuelas que dibujaron como opuestas, designadas entonces con los nombres de Clasicismo y de Romanticismo. Estos autores se mostraron contrarios al deseo de innovación y de reforma que los románticos adoptaron al desdeñar las reglas antiguas, a las que habían declarado abiertamente la guerra. Ante estos ataques, comprendieron que los defensores del Clasicismo hubieran de oponer una resistencia absoluta y pertinaz a esta corriente innovadora. En este enfrentamiento encontraron la raíz de las acaloradas discusiones que se dieron, desde las preocupaciones sobre el gusto individual y el carácter nacional, hasta los asuntos más graves de la política, la religión, la moral y las costumbres.

Si el romanticismo se hubiera contentado con referir sus creaciones al sentimiento de los pueblos modernos, expresando el espíritu nuevo con formas naturales y adecuadas al pensamiento nacional, pero sin olvidarse por completo de las primeras condiciones del arte, el clasicismo no se hubiera levantado como un formidable antagonista a defender contra la perversión del gusto y las exageradas pretensiones de los románticos, la autoridad de las doctrinas clásicas y la venerada memoria de los maestros de la antigüedad. (1870: 126-128)

Álvarez Espino y Antonio de Góngora se mostraron contrarios a las exageraciones en que, a su juicio, incurrieron ambas escuelas. Por un lado rechazaron el abandono absoluto a la innovación de los románticos, y, por otro, el apego rígido al modelo de los autores anti-

guos, erigidos en regla absoluta, de los clásicos. No compartieron la postura de la crítica clásica, que ante la exageración y la corrupción a que a su juicio habían llegado los románticos, alejándose de las primeras manifestaciones en Alemania vinculadas a las ideas de Lessing y Goethe, se había hecho inflexible y tiránica, oponiéndose a toda manifestación espontánea y original, e imponiendo la servil imitación de las obras maestras de la Antigüedad. Tales posturas extremas fueron condenadas por estos preceptistas.

Castañeda mostró claramente su repulsa hacia la estrechez de las reglas del Clasicismo, apostando por la libertad que los románticos concedieron al espíritu del poeta, sin olvidar los buenos modelos. El Clasicismo, cuyos orígenes situó en la práctica de la literatura romana al intentar imitar los modelos griegos, le parecía un sistema frío que coartaba la libertad del artista, exigiéndole que se limitase al modo de pensar y sentir de los grandes maestros. El Romanticismo fue visto como la inevitable respuesta que había de producir la tiranía a que llegó el sistema clasicista en manos de los preceptistas franceses del siglo XVII, con Boileau a la cabeza. A pesar de observar exageraciones e inconveniencias en sus primeras manifestaciones, estimó este autor las ventajas que el sistema romántico ofrecía al desprenderse de la imitación servil, dejando volar el espíritu del poeta, que hallaba horizontes más extensos para la creación de la belleza⁶.

A través de estas ideas, que reflejan la pugna habida entre clásicos y románticos, no podemos afirmar que nuestros preceptistas se identificaran plenamente con la rebeldía del ideario romántico, pero sí observamos cómo adoptaron una actitud bastante abierta ante la libertad del poeta, que veían igualmente coartada por la excesiva rigidez del normativismo neoclásico. A esta idea podríamos añadir la importancia que nuestros preceptistas dieron a la imaginación y al genio creador, aunque sin menospreciar la utilidad de las reglas.

La integración de contrarios

En nuestros preceptistas del siglo XIX vemos claramente la asimilación de un principio de integración de elementos contrarios dentro de un mismo género, que los románticos hicieron suyo frente a la extrema pureza y estricta separación que los neoclásicos habían mantenido en relación con los géneros literarios. En este sentido, el ejemplo más claro lo pone de manifiesto la definición del “drama”, género que se vinculó a la antigua tragicomedia del siglo XVII, y que se definió por la mezcla de elementos graves y serios, propios de la tragedia, y de elementos cómicos y ridículos, propios de la comedia. Asimismo, entre sus personajes este género admitió la mezcla de las diferentes esferas sociales.

El “drama” fue definido y caracterizado por nuestros preceptistas con mucha mayor libertad que los géneros tradicionales, como la tragedia o la comedia. Se constituyó en el género dramático característicamente romántico. Producciones contemporáneas como las realizadas por Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas o Zorrilla fueron presentadas por estos tratadistas como los modelos más representativos en su género. La recepción de estas

⁶ Castañeda (1892: 29-31) defendió la libertad del artista sin menospreciar el valor y la utilidad de las reglas.

obras románticas, así como la misma definición del género, dio muestras claras del alejamiento de la preceptiva de la teoría neoclásica.

Conclusión

En definitiva, estos elementos que acabamos de explicar, la concepción de la Literatura como fiel reflejo del carácter de un pueblo, la influencia social que ejerce en el espíritu de una nación, el sentido historicista y el carácter evolutivo que se le otorga a la misma concepción de los géneros literarios, nos muestran el acercamiento y la asimilación por parte de nuestros preceptistas de algunas ideas románticas.

La defensa de la libertad del poeta frente a la estrechez de las reglas clasicistas, y la defensa de un principio tan anticlásico como el de la integración de contrarios, muestran, además, el alejamiento y el rechazo de postulados neoclásicos básicos y esenciales.

La asimilación, pues, de nuevas ideas estéticas que fundamentan la teoría literaria, y el rechazo manifiesto de elementos claves que definen el sistema neoclásico, nos permite afirmar que estos tratados no constituyen una mera repetición de las ideas teóricas del Neoclasicismo dieciochesco, ni tampoco un estancamiento de dichos principios. La preceptiva literaria del siglo XIX, alimentándose de nuevas corrientes estéticas e ideológicas, como ocurre con el Romanticismo, muestra una evolución los principios literarios. El hecho de que los preceptistas no participaran de la revolución romántica en su plenitud, no puede llevar a identificarlos de forma ingenua con el bando opuesto de la lucha, los defensores del Clasicismo.

Bibliografía

Estudios y monografías

- Allison Peers, Edgar, *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1973.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”, en *Teatro*, 1 (1992), 57-73.
- Carballo Picazo, Alfredo, “Los estudios de preceptiva y métrica española en los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas”, *Revista de Literatura*, VIII (1955), 23-56.
- Carnero, Guillermo, “El Romanticismo entre dos siglos”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española*, vol. 8, Siglo XIX (I), Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 77-83.
- Díaz Plaja, Guillermo, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Flitter, Derek, *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge, University Press, 1995.

- Juretschke, Hans, *El problema de los orígenes del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- , *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*, Madrid, Ateneo, 1954.
- Navas Ruiz, Ricardo, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Salamanca, Anaya, 1973.
- Romero Tobar, Leonardo, *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, 1974.
- Varela, José Luis (coord.), *Neoclasicismo y Romanticismo*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II, Madrid, Gredos, 1973.

Fuentes

- Álvarez Espino, Romualdo y Antonio de Góngora y Fernández, *Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica, con aplicación a la española*, 2 vols., Cádiz, Impr. de la Revista Médica, 1870.
- Álvarez Jiménez, Emilio, *Literatura preceptiva o Retórica y Poética*, Pontevedra, Impr. de A. Landin, 1888.
- Castañeda, Francisco, *Lecciones de Retórica y Poética o Literatura preceptiva*, Nueva Cork, Appelton y Compañía, 1892.
- Coll y Vehí, José, *Elementos de Literatura*, Madrid, Impr. M. Rivadeneyra, 1856.
- Fernández Espino, José María, *Estudios de Literatura y Crítica*, Sevilla, Impr. de Andalucía, 1862.
- Gil del Zárate, Antonio, *Manual de Literatura. Principios generales de Poética y Retórica*, 1ª parte, Madrid, Ignacio Boix, 1842.
- Mata y Araujo, Luis de, *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Impr. de Norberto Llorenci, 1839.
- Orodea, Plácido María, *Compendio de las definiciones y principios de Retórica y Poética con nociones de Literatura antigua y moderna*, Valladolid, Impr. de Dámaso Santarén, 1846.

LAS IDEAS SOBRE LA ORATORIA DE NICETO ALCALÁ-ZAMORA*

Jorge Fernández López
Universidad de La Rioja

Introducción

La oratoria del siglo XIX fue objeto de interés por diversos autores ya en su propia época¹, y ha recibido también atención por parte de la crítica moderna². El propósito de estas páginas es, sin embargo, presentar únicamente las ideas acerca de la oratoria de aquel momento que, en su condición de oyente, lector y espectador de discursos recogió Niceto Alcalá-Zamora en una de sus últimas obras.

Niceto Alcalá-Zamora (1877-1949) es una figura sobradamente conocida en la historia de España³. Recordemos tan sólo que inmediatamente después de culminar sus estudios de derecho, a la temprana edad de 22 años ganó, con el número 1, la oposición de letrado del Consejo de Estado, puesto relevante de la profesión jurídica en la España de la época. En 1906 ingresó en el Parlamento, lo que supuso el comienzo de una larga carrera política que, tras diversas responsabilidades, culminó con la presidencia de la Segunda República desde

* Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación BFF2002-00013, subvencionado por el MCYT.

¹ Véanse al respecto F. Cañamaque Jiménez (1879), *Los oradores en 1869*, Madrid, M. G. Hernández, 1879; A. Palacio Valdés (1878), *Los oradores del Ateneo. Semblanzas y perfiles críticos*, Madrid, Casa editorial de Medina, 1878; y R. Darío (1899), *Castelar*, Cádiz, Fundación Municipal de la Cultura, 1999 (ed. de N. Rivas Bravo).

² Véase, por ejemplo, M. C. Seoane (1977), *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March - Castalia, 1977; L. M. Cazorla Prieto (1985), *La oratoria parlamentaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985; G. Capellán (ed.) (2000), *Parlamento y parlamentarismo en la España liberal. Manuel de Orovio y Práxedes Mateo Sagasta*, Logroño, Parlamento de La Rioja - Ateneo Riojano, 2000; G. Capellán - J. M. Delgado - J. L. Ollero (eds.) (2000), *Manuel de Orovio y Práxedes Mateo Sagasta. Discursos parlamentarios*, Logroño, Parlamento de La Rioja - Ateneo Riojano, 2000; J. Marichal (1990), "La tradición oratoria parlamentaria", en *Obras completas de Manuel Azaña*, Madrid, Ediciones Giner, 1990, vol. II, XI-XXI; R. Olivier Bertrand (1960), *Oratoria política y oradores del Ochocientos*, Bahía Blanca (Argentina), Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 1960; T. Toscano Liria, *Retórica e ideología de la generación de 1868 en la obra de Galdós*, Madrid, Pliegos, 1993; J. A. Caballero López, "Retórica de la oratoria parlamentaria de Práxedes Mateo Sagasta. El discurso sobre la libertad de cultos (1854)", *Berceo*, 139 (2000), 145-164; sobre el aspecto de la preceptiva de la época, véase M. C. García Tejera - J. A. Hernández Guerrero, "Propuestas para una nueva lectura de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", en B. Schlieben-Lange et al. (eds.) (1991), *Europäische Sprachwissenschaft um 1800: methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der 'Idéologie'*, Münster, Nodus, II, 65-83

³ Sobre Alcalá Zamora han aparecido dos recientes monografías que sirven de introducción al personaje y a la bibliografía sobre el mismo: J. Peña González (2002), *Alcalá Zamora*, Barcelona, Ariel, 2002 y A. Alcalá Galvé (2002), *Alcalá-Zamora y la agonía de la república*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2002; desde 1996 se vienen publicando además las actas de las *Jornadas Niceto Alcalá-Zamora y su época*, editadas por el Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres en Priego de Córdoba (los volúmenes correspondientes a las cinco Jornadas celebradas hasta ahora han aparecido en 1996, 1997, 1998, 1999 y 2000).

su instauración en 1931 hasta la victoria del Frente Popular en 1936. Con la guerra civil marchó al exilio, primero a Francia y luego a Argentina, donde murió en 1949.

Precisamente fruto de su labor intelectual durante ese exilio es la obra que aquí nos interesa: *La oratoria española*, publicada en Buenos Aires en 1946⁴. La parte central del libro está constituida por las semblanzas de catorce oradores españoles, que habían ido apareciendo en la revista bonaerense *Leoplán*⁵; a ellas les precede una introducción, en la que Alcalá-Zamora presenta sumariamente su visión del origen y de los rasgos generales de la oratoria post-isabelina. Varios textos sobre Castelar, entre los que se incluye el del discurso con el que Alcalá-Zamora contribuyó al homenaje a éste celebrado en 1900, y unos breves apuntes biográficos de cada uno de los oradores objeto de las citadas semblanzas completan el volumen.

Estos catorce oradores no son presentados en orden cronológico, sino que son agrupados en tres ‘tendencias’ –ya que, como veremos más adelante, Alcalá-Zamora cree posible hablar de ‘tendencias’, pero no de ‘escuelas’ en la oratoria española–. La primera sería la de los oradores ‘clásicos’: Salustiano Olózaga (1805-1873), Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), Cristino Martos (1830-1893), Francisco Pi y Margall (1824-1901), Nicolás Salmerón (1838-1908) y José Canalejas (1854-1912). Como una especie de evolución de esta tendencia ‘clásica’, surge lo que Alcalá-Zamora denomina oratoria ‘barroca’, que es la que considera típicamente española y cuyos representantes serían José Donoso Cortés (1809-1853), Emilio Castelar (1832-1899) y Juan Vázquez de Mella (1861-1928). En la tercera y última cabrían otros cinco oradores que, a falta de mejor adscripción, Alcalá-Zamora llama ‘independientes’: José Echegaray (1833-1916), Segismundo Moret (1838-1913), Antonio Maura (1853-1925), Melquíades Álvarez (1864-1936) y Ramón Nocedal (?-1907). En las páginas siguientes, y atendiendo al título de este Congreso, repasaremos los rasgos generales con los que la recepción de los discursos –en el sentido más estrictamente oratorio del término– de estos oradores aparece reflejada en Niceto Alcalá-Zamora, en su condición de lector, de oyente y de espectador de los mismos. Para ello agruparemos las ideas de este autor en torno a diversos ejes.

Origen y tendencias de la oratoria española

A lo largo de toda la obra, un hecho orienta y explica especialmente la perspectiva de Alcalá-Zamora: su condición de orador. En efecto, como indica Leandro Pita Romero⁶ en su nota preliminar a *La oratoria española*, don Niceto fue un orador consumado. Según este

⁴ Hay reedición posterior, que seguimos en nuestras citas: Niceto Alcalá-Zamora (1946), *La oratoria española*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

⁵ La revista *Leoplán*, subtitulada “Magazine Popular Argentino”, fue publicada en Buenos Aires por la Editorial Sopena Argentina desde finales de los años 30 hasta los primeros 50. De periodicidad quincenal y con una extensión de alrededor de 170 páginas, acogía un contenido muy variado: noticias de “interés general”, actualidades, reportajes gráficos, cuentos, y una novela completa en cada número.

⁶ Pita Romero (1898-1985) ocupó diversas carteras ministeriales (Marina, Estado, entre otras) en distintos gobiernos de la República.

prologuista, Alcalá-Zamora encarnó las virtudes ideales del *uir bonus dicendi peritus*⁷, a las que “se añaden las exteriores o físicas: la voz, en primer término, y luego la presencia, el gesto, el ademán”; en fin, sentencia un entusiasta Pita que nuestro autor “no careció de ninguno de los dones, ni espirituales, ni morales, ni físicos, que hacen a un gran orador”⁸. En efecto, Alcalá-Zamora ejerce muy activamente como orador, y se formó para ello interesándose por sus antecesores inmediatos y por sus contemporáneos de más edad. Fruto de ello es, en primer lugar, su mirada general hacia la historia de la oratoria española, algo en lo que coincide con precedentes tan ilustres como Cicerón con su *Bruto* y Quintiliano con su libro décimo de la *Institutio oratoria*, hasta el punto incluso de, como ellos, evitar la referencia a las “figuras harto conocidas de los que pertenecen a la actualidad que aún vive y sangra”⁹. La oratoria en la que se centra Alcalá-Zamora es la oratoria parlamentaria, la que en la tripartición clásica pertenecería al género deliberativo. Por eso, el punto de arranque que considera es 1869, año en el que, tras prolongado silencio, resurge en España la actividad de las cámaras. Se plantea así Alcalá-Zamora cuál puede ser el modelo para la nueva oratoria española, ya que carece de precedente autóctono reciente, y propone inicialmente dos posibilidades: la oratoria de la revolución francesa, que ya sirvió de modelo para los debates de la constitución de 1812, o el parlamentarismo inglés, de prolongadísima tradición. Ninguno de los dos le convence: el modelo francés resulta lejano en el tiempo, pero aún más en el carácter, ya que, según dice, “entre la oratoria francesa y la española se han alzado siempre unos Pirineos, inmateriales pero gigantescos, de preferencias temperamentales de estilo y método”¹⁰. Y si Francia está lejos, aún lo está más Gran Bretaña, por lo que Alcalá-Zamora concluye que el pasado histórico de la oratoria española post-isabelina hay que buscarlo dentro de la propia España, aunque sea fuera del parlamento:

... la oratoria española tuvo que surgir espontánea en lo parlamentario, modelada con mayor influjo por las propias afinidades nacionales en lo forense y en lo sagrado; quizá más influida por el púlpito que por la chancillería o audiencia...¹¹

debido, explica nuestro autor, al tradicional predominio de lo escrito en el sistema judicial español, por un lado, y al elemento pasional que caracteriza el sermón, en parte trasladable al ámbito asambleario, por otro.

Tras presentar su origen, se preocupa Alcalá-Zamora de clasificar de alguna manera las diferentes ‘venas’ oratorias, aunque prefiere hablar “de tendencias y no de escuelas; porque en rigor no hubo, ni hubiese sido provechosa, formación cerrada de las últimas”¹². La primera de estas tendencias es la oratoria que Alcalá-Zamora llama ‘clásica’, de carácter afin al de la oratoria forense, en la que predominaría la argumentación y que se centraría princi-

⁷ L. Pita Romero, “Nota preliminar”, en Alcalá-Zamora, 1976, 7-14: 11. La célebre expresión latina se remonta a Catón el censor (s. II a. C.), la recoge y difunde Quintiliano y es cifra de la aspiración secular a unir sentido moral y ejercicio de la retórica.

⁸ Pita Romero, 1976: 12.

⁹ Alcalá-Zamora, 1976: 29.

¹⁰ Alcalá-Zamora, 1976: 19.

¹¹ Alcalá-Zamora, 1976: 20.

¹² Alcalá-Zamora, 1976: 28

palmente en el elemento polémico. De un desarrollo casi natural para el carácter hispano de este clasicismo surgiría otra oratoria, “típicamente española, de innegable barroquismo”¹³, que sin caer en el desequilibrio que habitualmente se asocia con el término ‘barroco’ constituiría un género más ornamentado, pero sin excesos; más rico, pero sin manierismos. Por último, habría otros oradores que, por cuestiones de formación, de temperamento u otras causas quedarían fuera de esta tensión entre el modelo clásico y su descendiente ‘barroco’, que por ello denomina Alcalá-Zamora “independientes”.

La importancia de la *actio* y del auditorio

Aunque muy diferidos en el tiempo, los testimonios que aporta Alcalá-Zamora provienen, en su mayoría, de la contemplación directa de los oradores que describe¹⁴. Ya Quintiliano recuerda cómo Demóstenes consideraba la *actio*, la representación física y real del discurso, como el factor clave del éxito retórico, muy por delante de todos los demás¹⁵. Pues bien, a Alcalá-Zamora no se le escapa la importancia de esta dimensión oral y física de la oratoria y le dedica la atención que le corresponde. Para empezar, observa con agudeza el problema que supone que los modelos clásicos (los de la antigüedad, pero también los más recientes) nos hayan llegado sólo en forma escrita: para juzgarlos adecuadamente, y para servirnos de ellos, nos falta la parte de la *actio*, la voz, los gestos; se trata de discursos que pertenecen, por ello, “más a la elocuencia que a la oratoria”¹⁶. En el ámbito más concreto de los oradores que analiza, insiste varias veces en la diferencia que hay entre los discursos que uno lee en el diario de sesiones y aquéllos a los que asiste en directo. Se trataría de algo especialmente perceptible en el caso de Antonio Maura debido a que el castellano, explica Alcalá-Zamora, no fue su lengua materna; una excepción, por el contrario, sería el caso de Nicolás Salmerón, cuya perfecta sintaxis evitaba la distancia de lo dicho a lo escrito “si la copia taquigráfica había reproducido con exactitud”¹⁷. Así también al recordar a su admiradísimo Castelar advierte Alcalá-Zamora cómo su primer contacto con la oratoria de éste fue

¹³ Alcalá-Zamora, 1976: 28.

¹⁴ Con las únicas excepciones de Salustiano Olózaga y José Donoso Cortés, por razones evidentemente cronológicas: ambos murieron antes del nacimiento de Alcalá-Zamora. Aparte de la constancia histórica que tenemos, Alcalá-Zamora alude en diversas ocasiones a su contacto personal con Segismundo Moret (113); recuerda una anécdota de Salmerón que presenció durante su asistencia a una sesión del Congreso como espectador, antes de ser diputado (57); explica cómo trató con Canalejas, que en una ocasión le citó a las seis de la mañana (59-60); compara su primer encuentro con Vázquez de Mella con el abrazo de Vergara (99); evoca la circunstancia en la que Antonio Maura le llamó para formar parte del Gobierno de 1917 (119) y un enfrentamiento con el mismo en el parlamento (120-121).

¹⁵ En efecto, en *Institutio oratoria* 11, 3, 6, refiere Quintiliano la siguiente anécdota: *Si quidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum interrogatus, pronuntiationi palmam dedit, eidemque secundum ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret.* (“Por eso cuando se le preguntó a Demóstenes qué era lo más importante en la actividad de la oratoria, contestó que en primer lugar estaba el pronunciar el discurso; y en segundo lugar, también; y en tercero, lo mismo. Y así hasta que se cansó el que le preguntaba.”; la traducción es nuestra).

¹⁶ Alcalá-Zamora, 1976: 26.

¹⁷ Alcalá-Zamora, 1976: 56. En repetidas ocasiones alude Alcalá-Zamora a la labor de los taquígrafos: así, por ejemplo, recuerda (115) cómo a éstos, por diversas razones, les resultaba especialmente difícil seguir en ocasiones a oradores como Martos, Salmerón, Canalejas o Maura

a través la lectura de sus discursos, que “grabaron en mi alma, durante la niñez y la adolescencia, imborrable huella¹⁸”. Concluyente a este respecto, en fin, es lo que sentencia nuestro autor al tratar la figura de Echegaray: “sólo se conoce bien la oratoria que se oye¹⁹”.

En directa relación con lo anterior, no faltan descripciones de las características físicas, corporales de los oradores: así, Nicolás Salmerón era “de figura alta, fuerte, esbelta, distinguida²⁰”. Del mismo modo, se detiene con detalle Alcalá-Zamora en la *actio* de los oradores que repasa –en su dicción y en su gesticulación–, y no hay orador sobre el que no emita algún juicio al respecto. De Cánovas del Castillo recuerda, sin ir más lejos, que “conservó como defecto el ‘ceceo’ malagueño²¹”; con respecto a Pi y Margall, en la misma línea, observa cómo “había tenido el castellano como lengua educadora desde la niñez, ya que no como materna en la intimidad²²”, lo que le privó de un acento excesivo e hizo que su condición de catalán beneficiara más que perjudicara a este efímero presidente de la efímera Primera República; hay lugar también para evocar las cualidades de las distintas voces: potente la de Salmerón²³, de barítono la de Maura²⁴ y excepcional y sobresaliente sobre todas la de Melquíades Álvarez²⁵. Recuerda Alcalá-Zamora incluso, en fin, la presencia excesiva de ‘muletillas’ en las intervenciones de algunos oradores, como era el caso de Segismundo Moret, que recurría una y otra vez a la expresión “la manera por la cual²⁶”; o los mutis excesivamente teatrales de Ramón Nocedal, que no en vano, señala Alcalá-Zamora, era sobrino del actor Julián Romea²⁷.

Los distintos aspectos de la *actio* que describe Alcalá-Zamora están muy directamente unidos, como en parte puede verse por los testimonios que hemos citado, con la personalidad de cada orador, con su *êthos*. Efectivamente, Alcalá-Zamora presenta estos rasgos físicos como un eslabón fundamental para el éxito de la acción del orador sobre su auditorio, porque nuestro autor tiene muy presente el valor psicagógico de la retórica, especialmente en el ámbito de la acción política. Así lo muestra su visión de Francisco Pi y Margall, cuyo éxito se basaba más en la autoridad de su *êthos* que en lo vistoso de una *actio* que, según recoge Alcalá-Zamora, era especialmente contenida:

Y eso es oratoria, en la cual son accidentes, y no esencia, los gestos y ademanes tribunicios, imperceptibles a veces para los mismos oyentes. [...] Eran débiles sus

¹⁸ Alcalá-Zamora, 1976: 71.

¹⁹ Alcalá-Zamora, 1976: 107.

²⁰ Alcalá-Zamora, 1976: 55.

²¹ Alcalá-Zamora, 1976: 40.

²² Alcalá-Zamora, 1976: 50.

²³ Alcalá-Zamora, 1976: 56.

²⁴ Alcalá-Zamora, 1976: 120.

²⁵ Alcalá-Zamora, 1976: 127.

²⁶ Alcalá-Zamora, 1976: 114.

²⁷ Alcalá-Zamora, 1976: 132. Sirve también Nocedal de ejemplo de la atención que presta Alcalá-Zamora a esta dimensión física de la oratoria. En efecto, dice sobre éste (131): “... en su rostro hablaban todas las facciones: la frente, las cejas, los ojos, la nariz, los pómulos, la barba; *el gesto equivalía a un discurso...*” (la cursiva es nuestra).

medios físicos, parco él en el empleo de los sentimientos y deliberadamente austero en lo literario [...] ²⁸

En esta preocupación por el efecto de los discursos sobre el público da muestras Alcalá-Zamora de tener una conciencia especialmente aguda del papel fundamental del auditorio, al que debe amoldarse el *êthos* del orador, hasta sacrificar, llegado el caso, su excesiva ‘idiosincrasia’:

El orador por sí solo, como individualidad singular, podría sustraerse casi del todo a los influjos del medio nacional y étnico; el auditorio no, porque es la expresión colectiva y viviente de ese medio que la modela, para modelar a través de ella la oratoria²⁹.

Señalemos por último con respecto a la representación del discurso que, también aquí coincidiendo con Quintiliano³⁰, nuestro autor concede un papel relevante a la utilización del humor, del chiste, y destaca así como ejemplo conspicuo a Canalejas³¹, alude al “humorismo celta” de Vázquez de Mella³² y advierte de que Cánovas renunció a los chistes del ingenio, que “dejó [...] para su adversario y colega Sagasta”³³.

Oratoria y política

Al igual que Cicerón o Quintiliano, Alcalá-Zamora concibe la actividad oratoria como esencialmente unida a la actividad política. Por ello muestra una muy clara conciencia de la importancia que tiene la escena política y resalta la necesidad de que haya cámaras activas para que florezca la oratoria. No se le escapa a nuestro autor que, con mucha frecuencia, el lugar para la persuasión en los debates parlamentarios es muy escaso, dado que los votos están decididos de antemano, pero subraya el papel que el parlamento desempeña en cualquier democracia al ser el lugar en el que, al menos, se representa el debate público:

Los votos estarán mal reflejados, e injustamente repartidos, en esas Cámaras; pero todo sentimiento poderoso y noble encuentra allí su voz; y la voz, eco de la conciencia, significa moralmente más que el voto, muchas veces claudicación de intereses, casi siempre imposición de disciplina³⁴.

Por eso es tajante cuando se lamenta de la ausencia de libertades, que son deseables por sí mismas en primer lugar y, después, como marco de posibilidad de una retórica real:

²⁸ Alcalá-Zamora, 1976: 47-48.

²⁹ Alcalá-Zamora, 1976: 27.

³⁰ Todo el capítulo 6, 3 de la *Institutio oratoria* está dedicado al recurso del humor en la retórica.

³¹ Alcalá-Zamora, 1976: 61.

³² Alcalá-Zamora, 1976: 101.

³³ Alcalá-Zamora, 1976: 40.

³⁴ Alcalá-Zamora, 1976: 21-22. Con todo, no deja Alcalá-Zamora de aludir en varios momentos a la devaluación de la oratoria que implican las situaciones en las que la distribución de las mayorías casi ahoga el debate, y así recuerda una ocasión en la que R. Nocedal “dedicóse a saborear con deleite una discusión mediocre de tono menor, de ésas a que desciende una Cámara cuando en ella queda sólo el voto de la mayoría, ...”. (Alcalá-Zamora, 1976: 132)

... en el último cuarto de siglo de la historia española entran dieciocho años, transcurridos bajo dos dictaduras, en ambas con supresión de asambleas electivas y deliberantes, o con parodia de las mismas, que es peor en todo: en la política como eficacia de amparo a la libertad, y en la oratoria como ambiente propicio al esplendor de la tribuna³⁵.

Oratoria, literatura y cultura

En las páginas introductorias que preceden a las semblanzas de los catorce oradores tratados, una de las ideas en las que más énfasis hace Alcalá-Zamora es el carácter de género literario que posee la oratoria. No en vano titula el capítulo “Aspectos literarios de la oratoria parlamentaria”³⁶, y es precisamente en el desarrollo del mismo en el que propone las ‘tendencias’ antes tratadas. Comienza esta cuestión nuestro autor admitiendo que con frecuencia se escucha el rechazo a considerar literatura a la oratoria, para, ya desde el principio, afirmar que la oratoria no sólo es “género literario por derecho propio”, sino que además es “sin duda el más difícil”³⁷, debido a la variedad de registros que hay que adoptar en su ejercicio y a las muchas cualidades que se requieren para afrontarlo con éxito. Se trata de una actitud a medio camino entre la comprensión especial de la oratoria que posibilita la dedicación de años y el orgullo por lo conseguido en un campo, el de la oratoria, que seguramente Alcalá-Zamora sentía injustamente menospreciado en lo que a logros estéticos se refiere.

No resulta difícil relacionar esta actitud con el caso de Quintiliano, que insiste en varios lugares de su *Institutio* en la superioridad de la retórica con respecto a la filosofía y la abogacía, las profesiones ‘rivales’ de la retórica en la Roma de su época. En efecto, Quintiliano llega a decir que quien acaba ejerciendo como jurista es porque no ha podido tener éxito como orador³⁸, y algo parecido es lo que argumenta Pita Romero en su prólogo, al comparar ventajosamente al Alcalá-Zamora orador con Valera, que “quiso y no llegó a ser orador”³⁹, y con nada menos que Pérez Galdós, del que menciona “su incapacidad bien conocida para hablar en público”⁴⁰.

Añadamos a este respecto que la unión de oratoria y literatura la ve Alcalá-Zamora encarnada de manera especial en la figura de José Echegaray, el primer premio Nobel de

³⁵ Alcalá-Zamora, 1976: 18. Recordemos que la fecha de publicación de *La oratoria española* es 1946: Alcalá-Zamora alude, claro está, a las dictaduras de Primo de Rivera y de Franco.

³⁶ Alcalá-Zamora, 1976: 25-29.

³⁷ Alcalá-Zamora, 1976: 25.

³⁸ *Institutio oratoria* 12, 3, 9-10: *Quod si plerique desperata facultate agendi ad discendum ius declinauerunt, quam id scire facile est oratori quod discunt qui sua quoque confessione oratores esse non possunt!* (“Y si son tantos los que se han dedicado al derecho tras dar por perdida la posibilidad de dedicarse con éxito a la oratoria, ¡qué fácil ha de ser para un orador aprender lo que aprenden quienes admiten por propia confesión que no han podido ser oradores!”; la traducción es nuestra).

³⁹ Pita Romero, 1976: 8.

⁴⁰ Pita Romero, 1976: 9.

literatura en lengua española, que, al contrario que Pérez Galdós y Benavente, también diputados, participó muy activamente en los debates parlamentarios⁴¹.

Muy directamente relacionada con esta concepción literaria de la oratoria está la insistencia de Alcalá-Zamora en la importancia que la cultura personal, en su sentido más general, tiene para el desempeño de una oratoria rica. Se sitúa así nuestro autor en la larga línea humanística de reivindicación de la *paideia* como elemento configurador esencial del ser humano, y señala, por ejemplo, la influencia en la oratoria de Vázquez de Mella de su conocimiento de la lengua y la cultura portuguesas y de la obra del escritor británico Bernard Shaw⁴², o proporciona un retrato de Castelar como orador en el que retórica y cultura se presentan como dos caras de la misma moneda.

La visión de la oratoria de Alcalá-Zamora es, pues, obra de un testigo e investigador cualificado, y muestra un conocimiento de primera mano de cuáles son los mecanismos fundamentales de la retórica. Fruto tanto de su experiencia propia como de su interés por la historia de la disciplina en particular y de España en general, y escrita en circunstancias excepcionales, *La oratoria española* es un caso más de historia de la retórica narrada por oradores que merece ser tenido en cuenta por los estudiosos de la disciplina.

⁴¹ Alcalá-Zamora, 1976: 105-109.

⁴² Alcalá-Zamora, 1976: 101-102.

EMILIO CASTELAR Y BENITO PÉREZ GALDÓS. LA IMAGEN ROMÁNTICA

M^a Amelia Fernández Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid

El propio Emilio Castelar redacta en cincuenta y dos cuartillas su autobiografía. Elige hacerlo en tercera persona y seguramente a requerimiento de periódicos americanos o europeos en los que colaboraba, según supone Ángel Pulido, prologuista y compilador en 1922. Las cuartillas, reproducidas en edición facsímil y cedidas por el sobrino y heredero de Castelar, Rafael del Val, recogen brevemente lo que Castelar opinaba de sí mismo y de su labor a la altura probable de 1870 o de 1871, en “los linderos de la proclamación de la República española”, como acota Ángel Pulido (Pulido, 1922: CVII). Y quizá lo más conmovedor de estas líneas apretadas, de estas cuartillas autógrafas, es que estén escritas en tercera persona como si Castelar se convirtiera en un espectador de su propia vida. Sorprende ante todo la contención y la exactitud frente al exceso, destacando la conclusión a la que llega como juez de sí mismo:

Y sin embargo, ninguno de los triunfos, de los aplausos que ha alcanzado, le han ensoberbecido. Modesto, modestísimo, pasa su vida entera entregado al estudio y al trabajo, dispuesto a combatir por la Libertad y la República, sin esperar a más premio que la satisfacción de la conciencia. (Castelar, 1870: CXXVIII).

La discreción y la modestia contrastan con la imagen que los coetáneos de Castelar fueron construyendo en torno no sólo a su oratoria, también a su personalidad. Queda así ilustrado un viejo principio retórico, el de que la forma contagia al fondo, es decir, que la manera en que se expresan las ideas consigue recubrirlas de una tonalidad emocional. El estilo exaltado de Castelar, su cualidad lírica innegable, la riqueza de imágenes, las inflexiones de la voz provocaron en parte suponer también para su personalidad unos rasgos exaltados y profundamente románticos, mezclando en un extraño cuadro “la locura, la magia y el ego romántico” título que Tobin Siebers reservaba para la conclusión de su ya clásico *Lo fantástico romántico*. (Tobin Siebers, 1984: 229-260).

A esta imagen contribuyeron sin duda las personas más allegadas a Castelar. El propio Ángel Pulido nos cuenta detalles de su vida íntima que le acercan al genio impredecible y desequilibrado:

Castelar en la intimidad revelaba tener una sensibilidad tan exaltada como la de una joven histérica, especie de caja de resonancia de sus impresiones, que así le hacía sufrir como gozar fuertemente, por ligeras que fuesen, induciéndole a las hipérbolas y magnificencias en su oratoria asiática, y que con tanto éxito sugería a sus oyentes (Pulido, 1902: 12).

Ginés Alberola, secretario de Castelar en sus últimos años, elabora una biografía en la que cuenta detalles interesantes no sólo del trabajo y de las ideas de Castelar, también de su personalidad. Y de nuevo recalca los rasgos románticos de un genio o en sus palabras:

Verdadero sabio, Castelar aparecía con frecuencia abstraído en la contemplación de grandes ideales. Muchas veces, a manera de hipnotizado, parecía que contestaba por sugestión ajena y no por propia voluntad a cuantas preguntas se le dirigían ... por su cerebro pasaban relampagueando las ideas, cuyos fulgurosos detalles cegábanle con fuego... (Alberola, 1905: 185-186).

Y estamos ante opiniones de dos personas cercanas a Castelar, que redactan a su muerte sentidos homenajes en los que subrayan, al gusto de los tiempos, la personalidad excepcional del orador. Confluyen aquí el interés de la época por las enfermedades nerviosas cuyo estudio culminaría en el trabajo de Sigmund Freud e incluso la afición creciente a los fenómenos que ahora llamamos paranormales con ejemplos ilustres como las primeras investigaciones de Karl Gustav Jung. Es la vena de irracionalismo que despide al siglo XIX y saluda al siglo XX. Por si esto fuera poco, además disponemos de un estudio frenológico publicado en vida de Castelar por el doctor Castels.

El estudio refleja muy bien las ambiciones de una pseudociencia que si bien no caló en los círculos científicos españoles, sí lo hizo sin embargo en la opinión pública. En 1874 Rafael Castels publica un dictamen frenológico de Castelar precedido por afirmaciones como:

Esta cabeza es grande, extraordinaria e inmensa. Todos los grandes hombres tienen la cabeza grande. (El sombrero no da siempre la medida de la cabeza). (Castels, 1874: 7)

La frenología, creada a principios del siglo XIX por Franz Joseph Gall, defiende que a través de un examen del cráneo de una persona puede hacerse un diagnóstico de su temperamento y de sus capacidades. La primera entrega de los retratos frenológicos o craneoscopias iniciadas por Castels con Amadeo I se agotó, lo mismo ocurrió con la segunda entrega dedicada a Emilio Castelar. El estudio que hace Castels de la cabeza de Castelar revela en su diagnóstico que a pesar del exceso de imaginación, es decir, de la exaltación nerviosa, la razón contrarresta afortunadamente cualquier tipo de exceso. La conclusión velada del dictamen es que Castelar no está loco:

A pesar del gran desarrollo de la *maravillosidad*, de la *idealidad* y de la *sublimidad*, como la *comparatividad* y la *causatividad* están también en su grado máximo, hay en el examinado toda la *razón* suficiente para contrarrestar a la *imaginación* en todas las ocasiones. (Castels, 1874: 9)

La oratoria de Emilio Castelar llevó sin duda a crear lentamente la leyenda sobre su persona con tintes románticos, de tal forma que la imagen pública acabó confundándose con la imagen privada. Un tipo de oratoria calificada despectivamente de “poética”, de “utópica” en una peligrosa “acumulación de tópicos” (Hernández Guerrero, 2001: 68-69) restó a

la larga efectividad a la persuasión de las ideas por el juicio común de que el espectáculo restaba fuerza a la convicción final. Y sin embargo la rotundidad argumentativa de la oratoria asiática de Castelar estaba construida a la medida de sus más íntimas ambiciones, como figura al principio, no otras que esa lucha incansable por la Libertad y sin otra satisfacción que la propia conciencia, otra cosa distinta es que la sociedad y el equilibrio de poder de su época no quisiera verlo.

Así por ejemplo lo entendió Benito Pérez Galdós trazando de Castelar un retrato literario a través de un personaje fundamental en la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*. Hemos de tener en cuenta lo siguiente, por un lado Galdós convierte a Castelar en un personaje histórico y las menciones se ajustan a un testimonio objetivo. Pero por otro lado Galdós identifica a Castelar – ya fallecido, cinco años antes, en 1899 - con un personaje literario, Juan Santiuste. Amparado en la libertad de la imaginación y en la del propio recuerdo, descubre en una rica variedad de matices narrativos la verdadera opinión del novelista sobre Castelar, sobre la realidad vivida y sobre el fracaso último de sus propuestas, en parte compartidas por el propio Galdós.

Juan Santiuste aparece por primera vez en *O'Donnell*, mendiga para otros, para su antigua patrona y sus dos hijas. A su vida llega Teresa Villaescusa, una mujer mantenida, y le redime de su pobreza. Es entonces cuando cuenta su peculiar historia. Santiuste padece un delirio, está poseído por el espíritu de la oratoria de Castelar y su personalidad se acerca mucho a la descrita en los testimonios antes expuestos, sobre todo en los términos de una extrema sensibilidad nerviosa. Santiuste se convierte así en el Maximiliano Rubín de *Fortunata y Jacinta* con más de una coincidencia argumental pero sobre todo el Santiuste enloquecido muestra una vez más el interés de Galdós por los desequilibrios mentales y por las posibilidades de creación de personajes y de situaciones argumentativas que le procuran. Teresa Villaescusa le pregunta “¿dónde ha aprendido a expresarse de esa manera tan superfirolítica?” literalmente. Santiuste le contesta en un largo monólogo del que reproduzco los lugares más importantes y en los que puede apreciarse la calificación indudable de “delirante” que Galdós otorga a su personaje:

Pues este lenguaje mío es el reflejo del espíritu de la elocuencia sobre mi pobre espíritu... Un día caímos en el teatro de Oriente... gran fiesta de la inteligencia... concurso de oradores para cantar la Democracia. ¡Qué día, señora! Lo tengo por el más memorable de mi vida; día solemne, día grande, porque en él vi salir el sol de la elocuencia, el Verbo del siglo XIX, Emilio Castelar... Nunca le hablé... Si le veía en la calle, iba tras él hasta que se me perdía de vista... era mi ídolo, y lo será siempre, porque si en los días de mi atroz miseria se me borraron del espíritu las cláusulas arrebatadoras que yo recordaba, y todo se me obscureció, como si mi asquerosa naturaleza no fuera digna de contener tales hermosuras, en cuanto la mano de la señora me sacó de aquella inmundicia, volvieron a mi mente Castelar y su elocuencia sublime, y ya lo tengo otra vez en mí... Es mi sol, mi oxígeno, y el alma de mi alma. (Pérez Galdós, *O'Donnell*, 1904: 24,251)

A partir de aquí la fina pluma de Galdós disecciona al personaje. Lo convierte en un extraño Quijote que causa risa a quienes le conocen por su forma de hablar y por su sensibilidad enfermiza. Pero a la vez procura ternura, ilusión en mitad de la miseria y sobre todo el convencimiento de que detrás de las palabras, el idealismo y la utopía corresponden no a la imaginación, sino a la conciencia y a la verdadera justicia, un contraste poderoso sin duda en la sociedad pobre y hambrienta que retrata Galdós. Merece la pena saber el juicio contradictorio que le merece a Galdós este personaje poseído por la oratoria de Castelar.

Así por ejemplo le somete a una dura prueba real. En *Aita Tetauen*, el episodio que continúa al de *O'Donnell*, empujado por la oratoria, por las ideas exaltadas, Santiuste decide ir a la guerra. Allí, hambriento, enfermo y delirante por el tifus, deambula sin rumbo por un hospital de campaña descubriendo los horrores reales, aquellos para los que palabras como “patria” u “honor” carecen de sentido. Y a partir de aquí comienza lo que Galdós llama su peculiar “cataclismo”, la desconfianza ante las palabras frente a la ciega justicia de la realidad. Sin el apoyo de los ideales que fascinaban a Vicentito, un niño cojo, por el que Santiuste mantiene el engaño por un tiempo, afirma

Odio la guerra, y admiro a los que sin esperar ningún beneficio de ella, inocentes piezas del ajedrez militar y político, se lanzan a empeños heroicos por un fin que sólo a los jugadores interesa. (Pérez Galdós, *Aita Tetauen*, 1904-1905: 2, 158-159)

La vida del personaje sigue como cronista, como apóstol de la paz mostrando la misma exaltación que le llevó a la guerra. El espíritu de Castelar está presente a través de la parodia del lenguaje y de las ideas, con referencias inequívocas para los lectores de la época pero manteniendo siempre la ternura por un luchador infatigable. El personaje va cobrando lentamente un gran protagonismo a medida que avanza la cuarta serie. Después de avatares muy largos de contar aquí, Santiuste enfermo se convierte en Confusio para mayor diversión de un advenedizo, del Marqués de Beramendi que en el penúltimo *Episodio* de la *Cuarta Serie*, *Prim*, le presenta en los siguientes términos:

El que se llamó Santiuste, ahora lleva el nombre de *Confusio*, que él mismo se aplica olvidado de su verdadero apellido. Una enfermedad terrible de la que escapó mal curado, para caer luego en un tifus horroroso, deshizo su naturaleza física y mental. (Pérez Galdós, *Prim*, 1906: 7, 66)

En el nombre elegido Galdós juega entre Confucio, apóstol de la paz, y la *confusión* en la que vive el personaje. El Marqués le recoge y le permite escribir una historia delirante, en la idea – muy común en la época – de que la actividad permitirá distraerle de su locura. Santiuste protagonizará además el último *Episodio*, *La de los tristes destinos* – así se llamaba a Isabel II – y dedicada a la Revolución de 1868 (“La Gloriosa”), despedida también para su propia existencia literaria y paradójicamente el momento en que el personaje real,

Castelar, vuelve del exilio¹. Cinco años después, en 1873, será nombrado Presidente de la I República.

En la ficción Castelar-Juan Santiuste-Confusio es un historiador excepcional, un historiador que decide inventarse la historia, según como debería haber pasado y no como pasó realmente, remedando aquí el conocido argumento de Castelar que fía en la naturaleza y en la lógica, el triunfo final de las ideas que defiende. Es un argumento de clara influencia hegeliana y que está presente, por poner sólo un ejemplo, en el célebre discurso “En defensa de la República como forma de gobierno”. Allí se lee que la evolución lógica, natural, de la humanidad civilizada culmina en la república:

Como el tiempo tiene tres épocas; pasado, presente y provenir; como el pensamiento tiene tres fases; tesis, antítesis y síntesis; como el universo tiene tres fuerzas, atracción, repulsión y armonía, la sociedad tiene tres partidos; el partido de los sacerdotes, que es el partido de ayer, que es el partido de los recuerdos; el partido de los hombres de Estado, que es el partido de los intereses, el partido conservador, y el partido de los profetas y de los mártires, que es el partido del porvenir, que es el partido republicano. (Castelar, 1869: 145)

El eje central argumentativo parte de esta “naturalidad”, de esta “conformación” casi orgánica de los hechos muy propia de la dialéctica hegeliana y que en otra evolución, muy diferente, desemboca por ejemplo en la culminación propuesta por Karl Marx. El razonamiento histórico, caracterizado por Perelman como un “argumento basado en la estructura de lo real” (Perelman, 1958: 407) y enlazado por la causalidad de los hechos, queda proyectado hacia el futuro, siendo así uno de los argumentos más utilizados en el género deliberativo, aquel caracterizado desde la *Retórica* de Aristóteles como el género orientado hacia la toma de decisiones. Castelar se instala entusiasta en la historia e imagina en el siglo XIX la culminación gloriosa del espíritu con la creación de “los Estados Unidos de Europa:”

Quando se examina la historia, lo primero que nos admira es la rica cantidad de los hechos y la corta cantidad de las ideas. Con una idea sola vive todo un siglo: ... con la unión entre la democracia traída por todas las revoluciones y la libertad traída por todas las ciencias, el decimonoveno ha de fundar los Estados Unidos de Europa, fórmula luminosa del porvenir y cúspide gloriosísima de la civilización universal. (Castelar, 1869: 151)

¹ Merece la pena recoger las palabras con las que Confusio despidió a Santiago Ibero y con las que se despidió el mismo de la ficción literaria: “¿Ha visto usted, señor Conde -le dijo [Confusio]-, la elegante Revolución que hemos hecho? Es un lindo andamiaje para revocar el edificio, y darle una mano de pintura exterior. Era de color algo sucio, y ahora es de un color algo limpio; pero que se ensuciará en breves años... Luego se armará otro andamiaje... llámele usted República, llámele Monarquía restaurada. Total: revoco, raspado de la vieja costra, nuevo empaste con yeso de lo más fino, y encima pintura verde o rosa... Y el edificio cuanto más viejo más pintado. Pasarán años, y aquí estoy yo para derribarlo antes que se desplome y aplaste a todos los que estamos dentro. Sobre las ruinas armare yo el gran andamiaje lógico-natural, para edificar de nueva planta sobre el basamento secular ¡oh!, que nunca necesitó revoco ni pintura. No respetaré más que el basamento, que es del mejor granito... ¿Se entera usted? Pues adiós, y hágame el favor de dar memorias de mi parte a las naciones extranjeras”. (Benito Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, 1907: 37, 376)

El futuro queda así explicado, y justificado, desde el pasado y alentado inexorablemente además hacia un tiempo “por venir”. Lo que Galdós sin embargo dibuja con maestría es la inversión del proceso. Aquilata así la inteligente ironía del retrato querido para Santiuste, parodia benéfica de Emilio Castelar. Si es posible aplicar la lógica de la historia hacia el futuro, Galdós imagina que lo mismo puede hacerse con el pasado, o en otras palabras, volviendo a Perelman, muestra “la probabilidad retrospectiva” (Perelman, 1958: 407) que en el reino de la ficción inventada es tanto como la improbabilidad más absoluta. En el pulso que el propio Galdós mantiene sobre todo en la cuarta serie con la historia como materia narrativa e imaginable, el personaje de Santiuste cobra, no podía ser menos, un protagonismo absoluto.

Así Santiuste escribe una *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX* y no olvidemos que Castelar fue Catedrático de Historia Crítica y Filosófica de España y publicó más de una incursión en la Historia, ilustrando así su conocimiento e interés que desborda también en los discursos. La historia lógico-natural que escribe Santiuste provoca la risa de una sociedad profundamente enferma, amoral en términos galdosianos y que le juzga como un “historiador loco, atrozmente simpático” (Pérez Galdós, *Prim*: 7, 69). En esta fina ironía, de inspiración cervantina, se descubre no tanto la vesania, la enfermedad del cronista, como la profunda corrupción de los personajes considerados cuerdos. Así lo presenta Beramendi su protector,

Cada dos o tres días despacha un capítulo, que me lee antes de ponerlo en limpio. En su estilo no se advierte ninguna extravagancia; en la narración de los hechos está lo verdaderamente anormal y graciosamente vesánico, porque *Confusio* no escribe la Historia, sino que la inventa, la compone con arreglo a la lógica, dentro del principio de que los sucesos son como deben ser. Anteayer me leyó un capítulo que me hizo morir de risa. Describe los sucesos del año 23, las artes solapadas de Fernando VII para ahogar en España el espíritu liberal, ... y ¿qué creerán ustedes que proponen, discuten y votan al fin las Cortes? Pues procesar al Rey.... ¿Se ríen ustedes? ... admirarían al historiador, que, según dice, no tiene por musa a la vieja Clío, sino a la conciencia humana. (Pérez Galdós, *Prim*, 1906: 7, 68-69)

Abre así Galdós la trastienda a su propia obra, como un desdoblamiento de su desilusión ante los acontecimientos históricos. Los *Episodios* son la crónica de un lento desengaño vivido a años de distancia y en una lucha permanente y agotadora por la explicación del presente a partir del pasado. Castelar, a través de un personaje literario, entra en el marasmo desplegado por el recuerdo de Galdós, también por la cuenta pendiente que supone retomar la continuación del ambicioso proyecto que suponen los *Episodios Nacionales*. A Santiuste le queda al menos la satisfacción de imaginar desde la locura lo que debería haber sido según las leyes implacables de la justicia. Así Galdós construye el trasfondo de la imagen de Castelar, su verdadero sentido. No hay nada romántico en ella. Está en todo caso enfermo de lucidez o de conciencia como un araño de realidad y cordura que atraviesa la sociedad que ya ha llamado Valle Inclán esperpéntica.

Galdós pudo contemplar el final de la historia, el desastre del 98 y la inexorable incubación de una guerra civil. El propio final de Galdós parece una imagen romántica si no

fuera porque es real. Según los cronistas de la época pasó sus últimos años ciego, encerrado en su habitación y sentado de espalda a la ventana y frente a la puerta, hasta su muerte (Beltrán de Heredia, 1970: 93)². Las palabras que concluyen este trabajo están tomadas de la *Quinta Serie* de los *Episodios*, serie que Galdós dejó inconclusa, y del último episodio, *Canovas*, que tuvo que dictar entre marzo y agosto de 1912, año en el que se quedó ciego. La dirección de los acontecimientos es bien distinta y en ese juego interminable del tiempo, la disolución se convierte en la única alternativa, es más, es probable que lo que Galdós dejó escrito quizá hubiera sido compartido por el propio Emilio Castelar:

En esta tierra tuya, donde hasta el respirar es todavía un escabroso problema, en este solar desgraciado en que aún no habéis podido llevar a las leyes ni siquiera la libertad del pensar y del creer, [...] *los tiempos bobos* que te anuncié has de verlos desarrollarse en años y lustros de atonía, de lenta parálisis que os llevará a la consunción y a la muerte. (Pérez Galdós, *Canovas*, 1912: 28, 277)

Bibliografía

- Alberola, Ginés (1905), *Emilio Castelar. Memorias de un secretario*, Madrid, Prensa Española, 1950, 185-186.
- Beltrán de Heredia, Pablo, “España en la muerte de Galdós” *Anales Galdosianos*, V (1970), 89-101: 93
- Castelar, Emilio (1869) “En defensa de la República como forma de gobierno” (Discurso pronunciado en mayo de 1869), en *Discursos parlamentarios*, estudio, notas y comentarios de texto por Carmen Llorca, Madrid, Narcea, 1973, 145- 151.
- Castelar, Emilio (1870), *Autobiografía y algunos discursos inéditos*, prólogo de Ángel Pulido, Madrid, Ángel de San Martín, 1922, CXXVIII.
- Castels, Rafael (1874), *Castelar según la frenología*, Madrid, Fundición y Esterotipia de Juan Aguado, Gabinete frenológico, C/ de la Paz, 6: Dictámenes verbales y por escrito, 1874, 7, 9.
- Hernández Guerrero, José Antonio, “Emilio Castelar, orador”, *Emilio Castelar y su época. Actas del I Seminario Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 65-87, pp. 68-69, 2, 37, 376.

² En el interesante trabajo de Pablo Beltrán de Heredia que apareció en el número quinto de los *Anales Galdosianos* en la sección de *Documentos*, como homenaje y cumplidos los cincuenta años de la muerte de Galdós (3 de enero de 1920) se lee lo que sigue: “Cuando la ceguera terminó por aislarle del mundo, este gran tímido continúa protegiéndose en la fidelidad de los perros y en el afecto de los niños. Con motivo de su muerte fue recordada una deliciosa anécdota, ocurrida en los últimos años. Paseaba Galdós una tibia mañana de invierno, por la calle de Alberto Aguilera, apoyado en el brazo de Paco, «ese cordialísimo servidor -puntualiza el cronista-, casi único consuelo afectuoso en la vejez solitaria del maestro». Caminaban en silencio, muy despacio... Y de repente llega hasta ellos un chiquillo, se descubre ante el novelista y le besa la mano, mientras murmura: «¡Don Benito!» Galdós acaricia nervioso la cabeza del muchacho, y antes de que saliera éste corriendo de nuevo, le pregunta con solicitud paternal: «Tú me quieres, ¿verdad?»” (Beltrán de Heredia, 1970: 93)

- Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca, (1958), *Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica*, traducción española de Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1989, 407.
- Pérez Galdós, Benito (enero-mayo 1907), “La de los tristes destinos”, *Episodios Nacionales. Cuarta Serie*. http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Galdos/obras.html
- Pérez Galdós, Benito (julio-octubre 1906), “Prim”, *Episodios Nacionales. Cuarta Serie*, 2, http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Galdos/obras.html 66-69.
- Pérez Galdós, Benito (marzo-agosto 1912), “Cánovas”, *Episodios Nacionales. Quinta Serie*, 28, 277.
- Pérez Galdós, Benito (marzo-mayo 1904), “O'Donnell”, *Episodios Nacionales. Cuarta Serie*: http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Galdos/obras.html: 24, 251.
- Pérez Galdós, Benito (octubre-enero 1904-1905), “Aita Tettauen”, *Episodios Nacionales Cuarta Serie*; 2, 158-159.
- Pulido, Ángel (1902), prólogo a Emilio Castelar, *¡Patria!*, prólogo, antología y notas de Ángel Pulido, Madrid, E. Teodoro, 1902, 12.
- Pulido, Ángel (1922), prólogo a Emilio Castelar, *Autobiografía y algunos discursos inéditos*, Ángel de San Martín, 1922, CVII.
- Siebers, Tobin (1984), *Lo fantástico romántico*, Traducción de Juan José Utrilla, Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984, 229-260.

VISIÓN GALDOSIANA DEL DISCURSO: EL ORADOR Y SU PÚBLICO

Manuel Romero Luque
Universidad de Sevilla

La figura de don Benito Pérez Galdós constituye, sin duda, una de las grandes cimas de nuestra literatura, a cuya calidad narrativa se suma un valor sociológico incuestionable, al constituir su obra un fresco de singular importancia para comprender la vida española del último tercio del siglo XIX. Galdós se sitúa así en el más alto nivel de los narradores de su tiempo y de todas las épocas y, como Dickens, Balzac, Zola o los grandes novelistas rusos, sabe unir a la preocupación por su arte la denuncia de aquellas cuestiones políticas y sociales que impiden la mejora de los conciudadanos. Esta labor crítica aneja a la puramente creativa es un ideal que concuerda por completo con su filiación krausista. Recuérdese que fue don Francisco Giner de los Ríos el que animó a escribir al joven canario y quien le presentó en diversas revistas a su llegada a Madrid. Galdós comparte con los seguidores de las doctrinas de Krause la creencia de que el mundo en que vive, dominado por la inestabilidad, la confusión y el egoísmo, será superado mediante la educación de los individuos y en el futuro se podrá alcanzar un ideal armónico entre lo particular y lo colectivo. El devenir de estos planteamientos a lo largo del XIX, desde Sanz del Río a González Serrano, pasando por el mencionado fundador de la Institución Libre de Enseñanza o Francisco de Paula Canalejas, adquiriría distintos matices, abarcando no sólo cuestiones políticas, sociales o educativas, sino también específicamente literarias. Entre éstas últimas, cobra especial relevancia la consideración de la novela como género, sobre su definición y relación con otras formas creativas¹; reflexiones de carácter crítico que se producen en consonancia con el auge que el relato experimenta durante el periodo de la Restauración. Se trata, pues, del género donde se armonizan la narración, la descripción y el análisis crítico de la realidad, consiguiendo un resultado plenamente artístico que, como supieron ver los krausistas², se muestra asequible a un conjunto más amplio de receptores. Una flexibilidad que

¹Véase Morales Sánchez, Isabel (2000), *La novela como género: tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000.

²Cfr. López-Morillas, Juan (ed.) (1973), *Krausismo: Estética y literatura*, Barcelona, Labor, 1973, 21-30. Véanse también: López Álvarez, Juan (1996), *El krausismo en los escritos de Antonio Machado y Alvarez*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, 94-158 y Posada, Adolfo (1981), *Breve historia del krausismo español*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981.

ha hecho de la tarea de definir al género y de su catalogación una de las labores más arduas de la teoría de la literatura³, debido a sus múltiples variantes y a la enorme pluralidad de registros expresivos que están a disposición del novelista.

La ingente producción galdosiana, que sólo en este apartado alcanza los setenta y ocho títulos, es una buena muestra de lo anterior y en ella no es difícil encontrar, junto a una calidad literaria fuera de toda discusión, numerosísimas referencias a los hechos sociales más destacados de su época. Entre éstas, Galdós retrata minuciosamente la oratoria de su tiempo y pone a la luz sus entresijos desde la práctica discursiva que ejercen sus personajes oradores. Pero importa resaltar que no se trata de un hecho fortuito, sino que el análisis que plantea se sitúa en unas circunstancias históricas determinadas, la España de la Restauración, cuando esta disciplina de raigambre clásica cobra una relevancia inusitada y llega a ser considerada la más elevada manifestación artística de la palabra; a la vez que se convierte en espectáculo su puesta en escena y se hacen frecuentes las comparaciones entre la actividad oratoria y el gran espectáculo español de aquel tiempo, la tauromaquia⁴. En este sentido, es preciso recordar que, en los años previos a la Gloriosa, la oratoria política en las sesiones del Congreso eran, en no pocas ocasiones, una especie de justas dialécticas donde se valoraba, en primera instancia, el lucimiento de los participantes en los debates y donde el auditorio no se limitaba a los propios políticos e invitados del hemiciclo, sino que, en virtud del desarrollo alcanzado por la prensa, los lectores de periódicos y revistas conocían al detalle párrafos, cuando no los textos íntegros, de los discursos pronunciados y las circunstancias concretas de su puesta en escena, de manera que también éstos se constituían en receptores indirectos de las piezas oratorias y componían un inmenso tribunal capaz de discutir y valorar o censurar la actuación de los participantes⁵.

Galdós es plenamente consciente de este fenómeno y, a contracorriente de la mayor parte de sus contemporáneos, que se mostraban orgullosos con esa hipertrofia oratoria, se manifiesta numerosas veces su oposición a esos discursos preñados de tópicos y amplificaciones que considera más próximos al vicio que a la virtud de la elocuencia. La cercanía con la que se percibe la obra de los más grandes oradores hace también que no pocos de los que, normalmente, forman parte del auditorio tengan la tentación de discursar, y lo que en aquéllos es muestra de trabajo y talento en los otros no pasa de ser un reguero de palabras casi siempre mal hilvanadas. Don Benito es un crítico sagaz con un excelente oído para la parodia. No en balde, era buen conocedor de la práctica parlamentaria desde su época de estudiante en la que, movido por su afición al periodismo ejerce como gacetillero y cronista parlamentario entre 1865 y 1868, amén de su ejercicio como diputado electo en dos periodos

³Véase Bobes Naves, María del Carmen (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁴Cfr. Seoane, María Cruz (1977), *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Ed. Castalia, 1977, p. 8.

⁵De acuerdo con lo señalado por los profesores Hernández Guerrero y García Tejera, debe notarse que como consecuencia del desarrollo de la prensa escrita y de la publicación de numerosas piezas oratorias se produce el fenómeno de la "literaturización" de la Retórica. Los discursos prolongan su eficacia y, a la vez, se elaboran con mayor cuidado (Hernández Guerrero, José Antonio y García Tejera, María del Carmen (1994), *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 150). Véase también Seoane, María Cruz (1977), "La oratoria en la segunda mitad de siglo", en ob. cit. 302-332.

diferentes de su vida, 1886-1890 y 1907-1910, si bien en este cometido fue silencioso en extremo⁶.

Por lo que interesa a nuestro propósito, esta actitud analítica de Galdós con respecto a la oratoria de su tiempo puede examinarse con detalle en su obra titulada *El amigo Manso* (1882), una de sus primeras novelas españolas contemporáneas. Ésta constituye un magnífico relato en primera persona, en el que su protagonista Máximo Manso, profesor de filosofía, expone sus intentos para educar al joven Manolito Peña; al mismo tiempo que, desde su visión particular, enjuicia los valores que cree observar en Irene, mujer aparentemente excepcional dentro del contexto femenino de su época. Pero, después de mucho empeño, Máximo fracasará en su magisterio y mostrará su desconsuelo por lo errado de sus juicios sobre la joven. Nada parece tener arreglo, porque los buenos medios no parecen conducir necesariamente a los fines deseados.

La trama se desarrolla, pues, a partir de esta línea central para ir abarcando a distintos personajes que con sus peripecias vienen a definir la sociedad madrileña de la Restauración. Pasado el periodo revolucionario, Galdós es uno de esos desencantados que, como muchos de aquellos liberales que habían puesto sus esperanzas en la naciente burguesía, observa con pesimismo que el objetivo de esta clase se limita a emular en todos sus vicios a la aristocracia decadente, dilapidando las fortunas en lugar de contribuir a la prosperidad del país. Don Benito ha abandonado los planteamientos abiertamente ideológicos de las novelas de su primera etapa; pero no olvida la defensa de sus ideales, sólo que ahora muestra plenamente su madurez como escritor y todo lo domina su labor de creador literario. Por eso las palabras iniciales de *El amigo Manso* son sumamente reveladoras en este sentido. Máximo Manso defiende su ser de ficción, su distinta naturaleza. Él no pretende ser un hombre ni su imagen siquiera, sino la hechura de un hombre y, por eso mismo, algo no sólo distinto sino superior incluso:

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de esos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido ni seré nunca nadie. Soy (diciéndolo en lenguaje oscuro para que lo entiendan mejor), una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano⁷.

⁶Véase Sainz de Robles, Federico Carlos, "Don Benito Pérez Galdós (Su vida. Su obra. Su época)" en Pérez Galdós, Benito (1950), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1950, Tomo I, 9-202, 53-55 y 91-94.

⁷Pérez Galdós, Benito (1882), *El amigo Manso*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 143-144. En adelante, las referencias a esta obra irán anotadas con las siglas *EAM* seguidas de la página correspondiente en esta edición.

Así pues, con esos ojos conscientes de su ficcionalidad se enfocan los hechos. El narrador-personaje se vale desde el principio de esta visión crítica, pero también un tanto ingenua, para plantear al lector una especie de juego del ratón y el gato en la que no se puede asegurar quién está por encima del otro, pues es esta defensa de su inexistencia la que le lleva a proclamar su carácter trascendente y a sumergir al receptor en un inquietante desasosiego:

Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; y recreándome en mi no ser, viendo transcurrir tontamente el tiempo infinito [...], me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser (*EAM*, 144).

Dentro del relato, el marco en el que se sitúa el análisis de la oratoria de la Restauración es el siguiente: el hermano del protagonista es un indiano llegado con su familia a la capital del reino y que desea hacer carrera política. Para favorecer este propósito funda una sociedad filantrópica cuya presentación pública se realiza en una velada teatral donde, según el gusto del momento, han de participar distintos oradores junto a músicos, cantantes y rap-sodas. Dicha *Sociedad de inválidos de la industria*, denominación no exenta de ironía, está constituida por personajes de relumbrón entre los cuales se valora especialmente a uno cuyo único mérito es ser “un personaje muy conocido de Madrid, propagandista infatigable que pronunciaba seis discursos por semana en distintas sociedades” (*EAM*, 241). Galdós utiliza para escribir estas páginas sobre la oratoria un procedimiento similar al empleado por Cervantes en *El Quijote* respecto de los libros de caballerías. Se dan dos condiciones paralelas en los dos casos, el conocimiento exacto de la estructura discursiva de los tipos de texto que ambos recrean de manera paródica y el reconocimiento inmediato por parte de los receptores de las claves formales que los autores satirizan. El público de uno y otro no necesitaba de profundos fundamentos teóricos sobre la creación literaria ni sobre retórica para comprender la intención autorial; a éste le bastaba con poner en juego su experiencia como receptor ante unos modelos reiteradamente expuestos y comprobar como su horizonte de expectativa se dilata, en mayor o menor medida, gracias a la genialidad de aquéllos⁸. La futilidad de este simulacro de institución benéfica resulta palmario cuando se declara que uno de sus primeros acuerdos es “destinar los cuantiosos fondos allí reunidos a imprimir los notabilísimos discursos que se pronunciaran en las turbulentas sesiones” e, inmediatamente, apostilla el narrador: “Lástima grande que tan admirables piezas de elocuencia se perdieran. Ante todo, España es el país clásico de la oratoria” (*EAM*, 241). Toda esta adjetivación epítética tan al uso en la crónica política y el tópico de la preeminencia del nivel de la elocuencia española sirven para situar al lector en la escena, a la vez que señalan la posición renovadora de Galdós frente a modelos caducos.

⁸Esta cuestión nos remite, dentro de la teoría literaria, al problema del género que no es, en palabras del profesor Garrido Gallardo, sino “una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la Teoría de la literatura, atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social” (Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994), “Géneros literarios” en Villanueva, Darío (coord.) (1994), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, 165-189, p. 168); sin olvidar que toda novedad o arcaísmo debe contemplarse atendiendo al doble eje de sincronía y diacronía y, por otro lado, de lo individual y lo social (*Ibidem*: 165).

El espacio de que disponemos limita el objeto de nuestra exposición al análisis del discurso preparado por el protagonista, el cual se presenta como la antítesis de lo que por entonces podía esperarse de alguien que se subiera a la tribuna. El señor de Manso huye de florituras y ampulosas reiteraciones para presentar una pieza sólida y coherente, aunque poco brillante, y representa la moderación expresiva que preconizaban las plumas más sensatas de su tiempo fatigadas de tanta palabrería y pirotecnia verbal⁹. Por contra, la oratoria convertida en espectáculo invita a asistir al acto incluso a quienes, en principio, se muestran ajenos o distantes de la Sociedad y sus fines¹⁰. Esta circunstancia es, precisamente, una de las razones por las que Manso se resiste a participar en la velada, pero, una vez superado su rechazo, el protagonista comienza a preocuparse de la elaboración del discurso. Entonces se observa con detalle su minuciosa labor, sus dudas, sus decisiones. A Máximo le preocupa, de acuerdo con su formación krausista y el propósito docente que pretende dar a su participación, construir un conjunto sólido y bien estructurado que obedezca a sus propósitos. Así, debe comenzar, de acuerdo con los preceptos clásicos de la Retórica, por las fases de la *inventio* y la *dispositio*. En ellas se demora el narrador, haciendo una exacta descripción en la que se observa cómo ambas están tan estrechamente unidas que puede hablarse de un proceso prácticamente simultáneo¹¹. Pero Manso, al igual que el escritor siente el terror de la página en blanco, se angustia por la falta de una idea central en torno a la cual pueda hacer girar el discurso hasta que la inspiración lo asiste y la halla en el concepto cristiano de caridad. A partir de ahí, con ritmo frenético, se suceden las materias que debe tener en cuenta (religión, filosofía, economía, política, sociología); hasta tal punto que al final, como tantas veces ocurre, el problema radica en saber seleccionar de ese vasto conjunto sólo lo pertinente. Máximo saca ya una primera conclusión que será, por lo demás, la clave para entender su disertación:

Después de reflexionar largo rato, vi claro y consideré que sería el colmo de la pedantería sacar a relucir el dogmatismo cristiano, los Santos Padres, la filosofía, la ciencia social, la fraternidad, la economía política. Parecióme ridícula la fiebre de erudición que me entró al ver mi biblioteca y consideré a qué locos extravíos conduce la manía del hacinamiento de libros. La erudición es un vicio que tiene sus embriagueces. Librémonos de ellas, mayormente en ciertos actos, y aprendamos el arte de llevar a cada sitio y a cada momento lo que sea propio de uno y de otro y encaje en ambos con maravillosa precisión (*EAM*, 276-277).

Es decir, el protagonista sabe que su objetivo último es persuadir al receptor y que para lograrlo debe construir un discurso adecuado a la composición del auditorio; de manera que se requiere un ejercicio de psicología que, a priori, determine el carácter de ese público para

⁹Cfr. Seoane, María Cruz (1977), "Crítica de la retórica y «vejamen del orador» a fin de siglo", en ob. cit. 333-343
¹⁰*EAM*, 275.

¹¹ Estas fases dedicadas, respectivamente, a la búsqueda de las ideas necesarias para la elaboración del discurso y a la organización más adecuada de las mismas para lograr la persuasión, aunque se distinguen en el plano teórico de la Retórica, difícilmente pueden separarse por su simultaneidad total o parcial (Cfr. Albaladejo, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 77). Es más, como consideraron algunos tratados clásicos, las ideas que proporciona la *inventio* ya están en cierto modo conectadas a determinadas partes de la estructura de la pieza oratoria (Cfr. Azaustre, Antonio y Casas Juan (1997), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 24 y 69).

así no errar en el intento. Por ello, el profesor krausista que protagoniza la novela se hace a sí mismo una advertencia preliminar:

Cuidado, amigo Manso con lo que haces. Si en esa famosa velada te descuelgas con un mosaico de erudición tediosa o con un catafalco de filosofía trascendente, el público se reirá de ti. Considera que vas a hablar delante de un senado de señoras; que éstas y los pollos y todas las demás personas insustanciales que a tales fiestas asisten, están deseando que acabes pronto para oír tocar el violín o recitar una poesía (*EAM*, 277).

Así las cosas, la receta que él mismo se dicta no puede ser más expresiva de la valoración que le merecen quienes serán sus oyentes, marcándose unas reglas precisas para elaborar su alocución; de modo que ésta resulte apropiada en ese contexto. No olvida Máximo tampoco la doble proyección que tendrá su discurso, pues, si por un lado, analiza a los receptores inmediatos -abundando en una cierta nota antifeminista-, de otro, conoce el papel que desarrolla la prensa como intermediario ante un auditorio más extenso que, en todo o en parte, también conocerá la pieza pronunciada¹²:

Prepara una oración breve, discreta, con su golpecito de sentimiento y su toque de galantería a las damas; es decir, que cuando se te escape alguna filosofía, eches luego una borlada de polvos de arroz. Di cosas claras, si puede ser, bonitas y sonoras. Proporcionate un par de metáforas, para lo cual no tienes más que hojear cualquier poeta de los buenos. Sé muy breve; ensalza mucho a las señoras que se desviven arreglando funciones para los pobres; habla de generalidades fáciles de entender, y ten presente que si te apartas tanto así de la línea del vulgo bien vestido que ha de oírte, harás un mal papel, y los periódicos no te llamarán inspirado ni elocuente (*EAM*, 277).

Manso ha hecho, pues, un análisis perfecto de lo que su discurso requiere; pero, desde este momento hasta la elaboración verbal concreta del discurso, va a transcurrir un lapso de tiempo. Como el mismo protagonista ha dejado en claro al principio de la obra, él es personaje de novela y, como tal, no sólo *piensa y dice*, sino que para que la acción transcurra *hace* cosas. De este modo, diversas peripecias lo mantienen al margen de lo proyectado y retrasan su labor hasta pocas horas antes de la función, con lo que de nuevo aparecen las dudas primeras. Sin embargo, la inminencia del acto y el reconocimiento de su falta de capacidad para la improvisación lo impulsan a salir del paso con un discurso breve, claro y sencillo. Pocos datos ofrece Galdós sobre la *elocutio*. No obstante, sí pueden sacarse algunas conclusiones de sus escasas palabras¹³, tanto de las cualidades de la elocución como del registro utilizado. En cuanto a las primeras¹⁴, su apuesta decidida por la claridad pone de manifiesto la importancia que otorga a la *perspicuitas* en beneficio de la mejor comprensión del discurso; la sencillez deseada abunda en su deseo de parquedad en el *ornatus* o embellecimiento del lenguaje. Por otra parte, la tríada de cualidades básicas de la elocución se completa con la *puritas* o corrección gramatical; sobre este particular, el lector, familiarizado ya

¹²*EAM*, 289 y 316.

¹³*EAM*, 283.

¹⁴Cfr. Albaladejo (1989), pp. 124-139 y Azaustre-Casas (1997), pp. 80-81.

en este punto de la novela con los distintos personajes que en ella aparecen, sabe de las diferencias expresivas con que Galdós los ha caracterizado y cómo Máximo Manso emplea con pulcritud la lengua española sin caer en ninguno de los principales *vitia* que contravienen la *puritas* (barbarismos, solecismos, pleonasmos o tautologías); vicios éstos que sí aparecen con frecuencia en otros personajes de la obra, incluidos los restantes oradores que aparecen en la obra.

En relación al registro utilizado en la elocución, y teniendo en cuenta los aspectos que se acaban de exponer, puede afirmarse que, de acuerdo con la doctrina clásica de los *genera dicendi*, Máximo Manso ha optado por el estilo llano o *genus humile*. La elección del estilo o género se fundamenta siempre en el *decorum* o *aptum*, esto es, la adecuación entre texto y contexto; de modo que este singular personaje, al preferir el estilo llano, acierta con el plan general que pretende para su obra, pues el género escogido privilegia el valor de la *puritas* y la *perspicuitas* y reduce al mínimo el *ornatus*, teniendo como finalidad esencial la enseñanza. Este último rasgo subraya también su posición singular en el acto, concuerda con su intención primera al aceptar su participación y se aviene con el carácter atribuido al personaje, profesor de formación krausista. Además el *genus humile*, según los tratados de retórica, es el idóneo para tratar asuntos dirigidos a un público diverso y no especializado, así como para exponer materias comunes¹⁵.

A las tres operaciones retóricas anteriores deben añadirse la *memoria* y la *actio* para completar el proceso de elaboración del discurso. Éstas, como recuerda el profesor Esteban Torre¹⁶, aparecen ya específicamente diferenciadas al menos desde los inicios del siglo V en la obra de Marciano Capela *De nuptiis Philologiae et Mercurii*; pero más importante resulta subrayar aquí algo que había indicado el Brocense en su *De arte dicendi* (1558), esto es, que la *memoria* viene a ser la fijación de la *dispositio*. De ahí que lo fundamental de esta fase no sea tanto aprender con minuciosa exactitud los vocablos y giros seleccionados en la *elocutio*, cuanto retener con precisión la estructura del discurso que es, en definitiva, quien determina la elección de los términos. La coincidencia de Máximo Manso con este planteamiento del Brocense es plena. Por ello, pese a la escasez de tiempo de que dispone antes de su intervención en público, no puede pasarla por alto. Más aun, como el propio personaje reconoce abiertamente, la *memoria*, lejos de constituir una traba para el orador, se convierte en su más seguro asidero:

Tal empeño puse que al anoecer estaba todo concluido satisfactoriamente. Había escrito todo mi discurso y lo había leído tres o cuatro veces en voz alta para fijar en mi espíritu, si no las frases todas, las partes principales de él y su armónica estructura. Hecho esto, podía salir del paso, pues fijando bien las ideas, estaba seguro de que no se me rebelaría el lenguaje (*EAM*, 283).

Así pues, y de manera inmediata, tiene lugar la sesión pública en la que debe participar. Para el examen de la *actio*, o efectiva pronunciación del discurso, Galdós nos ofrece una

¹⁵Azaustre-Casas (1997), p. 81.

¹⁶Torre, Esteban (1984), *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984, pp. 138-139.

doble perspectiva; de un lado, la del propio protagonista, de otro, la que ofrecen diversos personajes que, con frases salpicadas, apuntan a aspectos concretos de la intervención. Por las palabras de Máximo es posible saber que su voz no era muy firme como consecuencia del miedo que lo atenazaba en un principio y del molesto ruido que provocaba el descomunal abanico de una señora situada en el proscenio¹⁷. Esta debilidad de la voz será el problema fundamental que lastre su actuación. Así, uno de los asistentes comenta: “¡Qué lastima que no alzara usted un poco más la voz. Desde la fila 11 apenas se oía” (*EAM*, 295). De la misma opinión es su amiga doña Javiera, quien ha asistido al acto desde el paraíso, donde el defecto es necesariamente más acusado y de cuya declaración se deduce que esa escasa potencia de voz tiene también mucho que ver con su naturaleza física¹⁸:

Allí, al lado mío, había un señor muy descontentadizo, que dijo tonterías de usted... Casi reñimos él y yo [...]. Si he de decirle la verdad, desde arriba no se oyó nada de lo que usted dijo, porque como habla usted tan bajito... Es el caso que como oía tan mal me iba quedando dormida (*EAM*, 305).

Si la dicción carece de ímpetu, lo mismo ocurre con sus gestos y expresividad corporal. En este sentido, mientras uno le censura falta de calor en su exposición, otro le recrimina porque, además de no haber esforzado suficientemente la voz, tampoco ha puesto el nervio que en esta fase del discurso se precisa; y un tercero le aconseja abiertamente que, para una próxima ocasión, mueva los brazos con más garbo.

Manso, que había seguido hasta ahora de modo escrupuloso las leyes de la Retórica para la elaboración del discurso, parece haber descuidado en exceso esta última operación. El caso debe ser tenido en cuenta, máxime cuando todos los estudiosos de la oratoria insisten en la importancia de esta fase. Baste citar al respecto al eminente doctor Huarte de San Juan cuando analiza las cualidades del perfecto orador en su *Examen de ingenios para la ciencias* (1575). De las ocho reglas que cita tres hacen referencia a la *actio* o *pronuntiatio* y subraya la relevancia que adquiere en este momento tanto la potencia y la modulación de la voz como el movimiento armónico del cuerpo¹⁹:

¹⁷ Dice Manso: “En uno de los proscenios bajos había una bendita señora cuyo abanico, de colosal tamaño, se cerraba y se abría a cada momento con rasgueo impertinente. Parecía que me subrayaba algunas frases o que se reía de mí con carcajadas de trapo. ¡Maldito comentario! En el momento de concluir una frase, cuando yo soltaba una redonda y bien cortada, sonaba aquel ras que me ponía los nervios como alambres... Pero no había más remedio que seguir adelante, porque yo no podía decirle a aquella dama, como a un alumno de mi clase: «Haga usted el favor de no enredar»” (*EAM*, 292).

¹⁸ Nada, pues, tiene que ver esta debilidad constante de su voz con la de otros oradores modélicos del siglo XIX, como Castelar o Bolívar, quienes, según testimonios directos de sus oyentes, a pesar de iniciar sus discursos con un tono poco elevado y sonoro se transformaban progresivamente hasta seducir al conjunto de los receptores. (Véase Romero Luque, Manuel, “La oratoria de Simón Bolívar”, en Hernández Guerrero, José Antonio; García Tejera, M^a del Carmen, Morales Sánchez, Isabel y Coca Ramírez, Fátima (eds.), *Política y Oratoria: El lenguaje de los políticos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad y Fundación Municipal de Cultura, 2002, 117-126, p. 126.

¹⁹ Cfr. Huarte de San Juan, Juan (1575), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. introducción y notas de Esteban Torre, Barcelona, PPU, 1988, pp. 190-197 y Torre, Esteban (1984), ob. cit., pp. 136-140.

La cuarta propiedad que han de tener los buenos oradores -y la más importante de todas- es la acción, con la cual dan ser y ánima a las cosas que se dicen; y con la misma mueven al auditorio y lo enternecen a creer que es verdad lo que les quieren persuadir. [...] La acción se ha de moderar haciendo los meneos y gestos que el dicho requiere; alzando la voz y bajándola; enojándose, y tornarse luego a apaciguar; una veces hablar apriesa, otras a espacio; reñir y halagar; menear el cuerpo a una parte y a otra; coger los brazos y desplegarlos; reír y llorar; y dar una palmada en buena ocasión²⁰.

Al desatender estas cuestiones, Máximo no ha podido triunfar como orador, aunque tampoco pueda calificarse de fracaso su actuación, y así lo manifiesta la propia evaluación del protagonista, quien siempre se muestra ajeno a cualquier fatuidad²¹. Es más, aunque la conexión con el auditorio no se ha producido plenamente, su complacencia con ese aplauso cortés que recibe al concluir, parece sugerir una cuestión interesante al respecto: ¿no ha podido o no ha querido estar en sintonía con los oyentes?

Por un lado, si había acertado en su análisis, como más arriba se ha citado, el éxito se le presentaba al alcance de la mano. Pero algo ha debido ocurrir para que Máximo torciera su intención anterior de agradar al público ofreciéndole a éste lo que como espectador reclama y que, con tanta exactitud había expuesto páginas atrás. Es claro que el discurso ha seguido otros derroteros distintos a los inicialmente señalados y su conformidad con el resultado obtenido hace sospechar que no ha habido, pues, error de cálculo sino cambio de táctica. Máximo no ha querido someterse a la norma de agradar a un público que no le merece excesivo respeto; hacerlo significaría traicionarse a sí mismo. De ahí que ese distanciamiento que detecta entre la escena y el patio de butacas le haga, paradójicamente, sentirse reconfortado. La actitud de Manso es consecuente con su diseño como personaje. Él no duda de la importancia de la oratoria ni desconoce sus entresijos, como puede comprobarse en todo momento, pero, al igual que en los restantes pasajes de la novela, tampoco en esto quiere estar a la moda de su tiempo. Una oratoria convertida en mero espectáculo, en pretexto para el lucimiento del hablante, no le seduce en absoluto. La ampulosidad, la reiteración, el fácil lucimiento pseudointelectual están por completo al margen de sus intereses. Su resistencia a participar en el acto hasta el último momento, la creencia en la inutilidad de la fundación que se presenta y su rechazo a este tipo de actos a la moda del momento llevan a pensar que la *actio* escenificada por Manso no es tanto la consecuencia de haber ignorado las características del auditorio al que se enfrentaba en aquella estrambótica sesión, como la consecuencia de no haber logrado vencer por completo sus prejuicios. La clave nos la ofrece, sin rubor, en una escueta referencia: “era una disertación breve y sencilla, a propósito de esto que llaman público, que es, como si dijéramos, una reunión de muchos, de cuya suma resulta un *nadie*” (*EAM*, 293). Por eso no le asombra, ni le molesta, la reacción de ese *nadie*, a quien antes había llamado “vulgo bien vestido”, que se distrae y murmura mientras él tiene

²⁰ Huarte de San Juan (1575), ob. cit., p. 193.

²¹ “Baste por ahora decir que terminé, cosa que yo deseaba ardientemente, y parte del público también. Un aplauso mecánico, oficial, sin entusiasmo, pero con bastante simpatía y respeto, me despidió. Había salido bien, como yo esperaba y deseaba. Por mi parte discreción y verdad; por la del público, benevolencia y cortesía. Saludé satisfecho” (*EAM*, 294). Sólo la caída de una enorme corona de ramos verdes y cintas rojas, arrojada inopinadamente desde un palco por algunas mujeres incondicionales, logran turbarlo.

la palabra, porque dicha actitud le confirma en que ha acertado en lo mayor errando en lo menor²². Como única excepción entre el público, sólo dos personas siguen con verdadera atención al orador y son, precisamente, unos catedráticos que, sentados en la primera fila, manifiestan su asentimiento con gestos indubitables. Ellos son, en puridad, los únicos receptores de las palabras de Manso, porque son también los únicos con los que su visión del problema tratado puede y quiere sintonizar y, por tanto, el punto de referencia que toma en la sala para comprobar la eficacia de su exposición²³.

Por otro lado, Máximo es, no conviene olvidarlo, filósofo y no orador. En este punto, hay que volver los ojos de nuevo a Huarte de San Juan y a su admirable ensayo en donde trata de coonestar las cualidades de cada individuo con el ejercicio de la profesión más conveniente a sus aptitudes. Entre otras muchas cosas de abundante jugo, Juan Huarte trata este problema específico de la diferencia entre filósofos y oradores. Allí, con el auxilio de Aristóteles, declara que así como en el orador prima la capacidad imaginativa, auxiliada de la memoria, en el filósofo predomina siempre el entendimiento; y mientras el primero se interesa sólo por los efectos, el segundo se preocupa por las razones y las causas²⁴. Por ello, Manso, cuando relata la pronunciación de su discurso, pasa por alto cualquier cita concreta de sus palabras y nos remite para tal caso a una revista. Pero sí se ve obligado a incidir de nuevo en el asunto y a referir el orden de su exposición²⁵; así como a dejar en claro su verdadero interés como participante en el acto: rechazo de una brillantez artificiosa, claridad de planteamiento, firmeza de principios e inconcusa justificación de los mismos:

Fue severo, correcto, frío y exacto. Cuanto dije era de lo que yo sabía, y sabía bien. Nada de conocimientos pegados con saliva y adquiridos la noche anterior. Todo allí era sólido; el orden lógico reinaba en las varias partes de mi obra, y no holgaban en ella

²² Esta actitud no es la del dandi que, conscientemente, quiere distanciarse de la mayoría. Por el contrario, concuerda a la perfección con el carácter krausista de Manso, distinguiendo entre lo auténtico y lo superficial. De este distanciamiento con el público como conjunto pasivo de personas podrían citarse numerosos testimonios; así, el poeta Manuel Machado, educado en la Institución Libre de Enseñanza y cuyo padre, *Demófilo*, fue también un krausista destacado, afirma: "El pueblo es una cosa respetable. El vulgo es una cosa detestable. El público es una cosa lamentable. Al público se le encierra, se le encajona, se le acarrea, se le señala la entrada y la salida, se le marca la hora. [...] Con el público se cuenta siempre, porque todos, quien más quien menos, hemos sido público alguna vez. Se trata de serlo las menos veces posibles. Para ello basta con enterarse bien de las cosas, pensar por nuestra cuenta, sustituir el sentido común por un sentido propio, penetrarse de la necesidad de ejercer nuestras actividades morales y mentales. Y en vez de contentarse con ver, cultivarse y trabajar" (Machado, Manuel (1913): *La guerra literaria*, Celma, P. y Blasco, F. J. (eds.), Madrid, Nárcea, 1981, p. 184). Sobre la idea de pueblo en el progenitor del poeta, véase López Álvarez, Juan (1996), ob. cit., pp. 255-279.

²³ Incluso quien ha podido captar la esencia de su intervención, como su hermano José María, no duda en censurarla porque no ha sabido ponerse a la altura de las circunstancias: "Has estado verdaderamente filosófico [...], pero con muchas metafísicas que no entendemos los mortales" (*EAM*, 297); y más adelante continúa: "Tú eres otra calamidad, otra calamidad... Nunca serás nada... porque no estás nunca en situación. ¿Ves tu discurso de esta noche, que es práctico y filosófico y todo lo que quieras? Pues no ha gustado, ni entusiasmará nunca al público nada de lo que escribas, ni harás carrera, ni pasarás de triste catedrático, ni tendrás fama..." (*EAM*, 298).

²⁴ *Ibidem*, pp. 197-198. Véase también Torre, Esteban (1984), ob. cit., pp. 135-136.

²⁵ "Todo se reducía a unas cuantas consideraciones sobre la indigencia y sus causas, sus relaciones con la ley, las costumbres y la industria. Luego seguía una reseña de las instituciones benéficas, deteniéndome principalmente en las que tienen por objeto la protección de la infancia [...]. Mis conclusiones eran que los institutos oficiales de beneficencia no resuelven la cuestión del pauperismo sino en grado insignificante" (*EAM*, 293-294).

frase ni vocablo. La precisión y la verdad la informaban, y las ampliaciones y golpes de efecto faltaban en absoluto. Hago estos elogios de mí mismo sin reparo alguno, porque me autoriza a ello la franqueza con que declaro que no había en mi oración ni chispa de brillantez oratoria. Era como si leyese un sesudo y docto informe o un dictamen fiscal (*EAM*, 293).

Ésta es para él la cuestión de fondo y ésta es, por tanto, la que define sus formas, lingüísticas y gestuales. Como defendía el médico navarro, cada naturaleza está predispuesta a una función; de manera que para aprovechar los talentos es imprescindible acomodar los ingenios a las ciencias. Así, mientras en el filósofo el ingenio que predomina es el entendimiento, en el orador es la imaginativa. Manso, pues, no sólo no es orador, sino que, cuando se ve obligado por las circunstancias a actuar como tal, se enfrenta a las convenciones de su tiempo y se declara, en uso de su libertad, voluntariamente al margen. Máximo entiende las circunstancias que le rodean, las examina y valora, pero opta por la preeminencia de su libre albedrío. Frente a él, entre otros, desarrolla su papel en la novela su hermano José María quien, caracterizado como indiano rico que intenta arribar a la política de la corte, carece además de cualquiera de esos ingenios y es incapaz de reconocer tanto el valor de la oratoria, y del arte en general, como el de la filosofía. Por ello, reconoce que si fuera dictador su programa empezaría por “crear un presidio de oradorcitos filósofos, poetas, novelistas y demás calamidades, con lo cual dejaría verdaderamente limpia y boyante la sociedad” y, poco más adelante, en plena discusión con Máximo, le espeta: “– Pues mira cómo estamos gobernados por tanto sabio”, a lo que el protagonista responde lapidario: “– Mira cómo estamos gobernados por tanto necio” (*EAM*, 317). Pero en esta frase, si bien lo meditamos, no creo que se encierre sólo una réplica inmediata e ingeniosa para incomodar a su adversario, sino que mediante el recurso a la anfibología se hace un dictamen riguroso aplicable tanto a los políticos como a los oradores de su tiempo.



*Este libro se terminó de imprimir
el 21 de diciembre de 2003,
131 años después de los discursos pronunciados
por Emilio Castelar y Cristino Martos
en la sesión celebrada en el Congreso de los Diputados.*

