

# Sociocriticism

## PRESENTE Y PASADO DE LA REVISTA

Edmond Cros: Présentation.

Rodrigo Pardo Fernández: Para una biografía de Sociocriticism (I, 1 - XX, 1 [1985-2006]).

## ARTÍCULOS

Edmond Cros: Spécificités théoriques - État de la question

Antonio Gómez-Moriana: Cultura y resistencia. Del Estado-nación al pluralismo cultural.

Michèle Ramond: El muro de Berlín de la literatura o por qué no me llamo González Pérez.

Jesús González Requena: El arte y lo sagrado en el origen de la topología del aparato psíquico.

Jeanne Raimond: Questions d'autorité: Le miracle du voleur devot chez Berceo et Alphonse X.

Miguel Ángel García: Materiales y guía para el comentario de "El tren expreso", de Ramón de Campoamor.

Antonio César Morón: Funcionamiento de la ideología del humor en la escena española.

# SOCIOCRITICISM

ISSN 0985 – 5939

*Première époque / Primera época / First Period*

1985 – 2006  
vols. I, 1 – XXI, 1

*Deuxième époque / Segunda época / Second Period*

2006 –  
vol. XXI, 2 –

*Une publication de / Una publicación de / A Journal of*

**Institut international de sociocritique  
Universidad de Granada (España)**

Editorial Universidad de Granada  
Antiguo Colegio Máximo  
Campus Universitario de Cartuja  
E-18071 Granada, España  
Fotocomposición: TADIGRA, S.L. (Granada)  
Impresión: Imprenta Comercial, Motril (Granada)  
[www.editorialugr.com](http://www.editorialugr.com)  
[pedidos@editorialugr.com](mailto:pedidos@editorialugr.com)  
+34958506722

*Directeur fondateur / Director fundador / Founder Editor*

Edmond Cros (Univ. Montpellier III)  
[edmond.cros@univ-montp3.fr](mailto:edmond.cros@univ-montp3.fr)

*Directeur / Director / Editor*

Antonio Chicharro (Univ. Granada)  
[achichar@ugr.es](mailto:achichar@ugr.es)

*Secrétaires / Secretarios / Sub-editors*

Monique Carcaud-Macaire (Univ. Montpellier III) (Lengua Inglesa)  
Catherine Berthet-Cahuzac (Univ. Montpellier III) (Lengua Francesa)  
Francisco Linares (Univ. Granada) (Lengua Española)

*Conseil de rédaction / Consejo de redacción / Editorial board*

Edmond Cros (Presidente), Annie Bussiére (Univ. Montpellier III), Antonio Chicharro (Univ. Granada), Francisco Linares (Univ. Granada), Yannick Llored (Univ. Nancy), Genara Pulido Tirado (Univ. Jaén), Eduardo A. Salas Romo (Univ. Jaén), Antonio Sánchez Trigueros (Univ. Granada), Jean Téna (Univ. Montpellier III), José R. Valles Calatrava (Univ. Almería)

*Comité de lecture / Comité de lectura / Reading Committee*

Maria Amoretti (Univ. Costa Rica, San José), Blanca Cardenas Fernandez (Univ. Michoacana, Morelia), Jeanne-Marie Clerc (Univ. Montpellier III), Augusto Escobar (Univ. Antioquia), Juan Carlos Fernández Serrato (Univ. de Sevilla), Naget Khadda (Univ. Argel), Monique de Lope (Univ. Provence à Aix en Provence), Daniel Meyran (Univ. Perpignan), Zulma Palermo (Univ. Salta), José María Pozuelo Yvancos (Univ. Murcia), Michèle Soriano (Univ. Toulouse-Le Mirail), Jenaro Talens (Univ. Ginebra /Univ. Valencia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Univ. Sevilla).

# **Sociocriticism**

Vol. XXI - 2

2006

Institut international de sociocritique

Universidad de Granada (España)



## ÍNDICE

### PRESENTE Y PASADO DE LA REVISTA

EDMOND CROS, “Présentation” .....	9
RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ, “Para una biografía de <i>Socio-criticism</i> (I, 1 - XX, 1 [1985-2006])” .....	17

### ARTÍCULOS

EDMOND CROS, “Spécificités theoriques - État de la question”..	69
ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, “Cultura y resistencia. Del estado-nación al pluralismo cultural” .....	89
MICHÈLE RAMOND, “El muro de Berlín de la literatura o por qué no me llamo González Pérez” .....	119
JESÚS GONZÁLEZ REQUENA, “El arte y lo sagrado en el origen de la topología del aparato psíquico” .....	137
JEANNE RAIMOND, “Questions d’authorité: Le miracle du voleur devot chez Berceo et Alphonse X” .....	173
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, “Materiales y guía para el comentario de «El tren expreso», de Ramón de Campoamor” .....	195
ANTONIO CÉSAR MORÓN, “Funcionamiento de la ideología del humor en la escena española” .....	243



## Presente y Pasado de la Revista





## PRÉSENTATION

Edmond CROS  
(*Université de Montpellier III*)

A Jean Favre, Marcel Oms, Jacques Proust,  
Alain Thomas, *In memoriam*.

Au moment où notre revue *Sociocriticism* prend un nouveau départ, qu'il me soit permis de rappeler le chemin parcouru tout au long des quarante dernières années ainsi que le développement d'une recherche que j'ai commencée à la fin des années soixante de façon tout à fait empirique dans le cadre de séminaires hebdomadaires qui accueillaienent des étudiants de licence et de maîtrise. Certains d'entre vous y ont participé - je pense à Monique Carcaud-Macaire en particulier - et se souviennent sans doute de nos échanges. Jacques Proust, Alain Thomas et moi-même tentions de répondre à vos questions, à vos inquiétudes et à vos objections. C'est vous qui choisissiez les textes à étudier et nous découvrions vos choix au moment même où débutait le cours. Exercice périlleux pour nous mais qui m'a personnellement beaucoup apporté. C'est ainsi qu'un passage de *Guzmán de Alfarache* que vous aviez

sélectionné est devenu pour moi le champ privilégié de mes applications théoriques, périodiquement tourné et retourné chaque fois que s'affinait un nouvel instrument d'analyse depuis *Théorie et pratique sociocritiques* jusqu'au plus récent de mes ouvrages paru chez L'Harmattan en 2004. Le contrat pédagogique que nous avions souscrit avec vous était clair: vous deviez vous sentir libres d'exprimer ce que vous ressentiez ou pensiez, même si, et j'allais dire surtout si, ce que vous pensiez allait à l'encontre de l'avis qu'un des trois enseignants venait d'émettre. À cette «école» ce sont les enseignants qui ont sans doute le plus appris: nous avons en effet appris à réfléchir sur notre propre démarche soit pour en modifier le cours soit pour mieux la comprendre afin de pouvoir mieux l'expliquer. Les lectures théoriques étaient bannies de notre programme au bénéfice de l'attention la plus scrupuleuse que nous portions à la matérialité même du texte ou, si l'on préfère, à l'espace du signifiant. C'est autour de cette exploration minutieuse des microphénomènes textuels, menée en dehors de tout a-priori, que j'ai construit ma réflexion personnelle, car il s'agissait, dans un deuxième temps, de proposer une structure explicative où insérer de façon convergente et convaincante les résultats des analyses que nous venions collectivement de mener à bien. Je pense que ma conception de la morphogénèse s'est nourrie, à l'origine, de cette pratique pédagogique;

Nous raisonnions dans le cadre du structuralisme génétique de Lucien Goldmann. C'était la seule référence théorique que nous avions choisi de privilégier, ce qui nous a probablement évité d'être submergés par la masse hétérogène des propositions théoriques qui déferlaient, à l'époque, sur la critique universitaire et au sein desquelles, pour avoir tenté d'en assimiler tous les aspects y compris des prises de position qui pouvaient être contradictoires entre elles, certains de nos collègues plus ambitieux se sont trouvés ballottés

et réduits en fin de compte à l'impuissance ou à la désespérance. Notre activité éditoriale, initiée en 1975, avec la parution de *L'Aristocrate et le carnaval des gueux* prétendait en témoigner: pour illustrer le concept d'homologie structurale le sigle **es**, pour «*études sociocritiques*», se trouvait répété à droite et à gauche en bas de la couverture mais sous une forme inversée et avec des lettres de corps différents. Nous avons également choisi, Alain Thomas et moi-même, pour cette première couverture un grain de papier qui suggérait un arrière-fond où se trouvait reproduite, légèrement estompée, la gravure n° 24 de Goya, «No hubo remedio». Nous voulions par là illustrer notre conception de la Sociocritique en évoquant, sur le modèle de la *Psychocritique* de Charles Mauron, au-delà des apparences, un arrière-fond structurel où étaient censés opérer des enjeux socio-idéologiques et c'était sur la nature de ces enjeux que nous différiorions évidemment de Charles Mauron.

Notre aventure s'est développée ainsi pendant une dizaine d'années c'est-à-dire jusqu'en 1979, en vase clos, entre discussions amicales, séminaires de réflexion et d'initiation, sans aucune influence autre que les commentaires que nous faisions des différents travaux de Lucien Goldmann. De temps à autre cependant il fallait croiser le fer avec des tenants de la critique traditionnelle et dans de telles occasions Alain Thomas était redoutable: autant il était réticent lorsqu'il s'agissait d'écrire autant il était percutant dans une polémique; doué d'un esprit vif, il savait trouver au bon moment la répartie fulgurante ou l'argument définitif qui nous permettait de l'emporter dans un débat. Il avait amené avec lui ses collègues de littérature comparée et en particulier son complice Jean Fabre dont l'apport, l'humour et la gentillesse nous étaient précieux et qui devait nous sensibiliser aux problématiques de la littérature fantastique et du roman policier. Cette convergence s'est poursuivie plus tard avec Jeanne-Marie Clerc qui, en dehors de son intérêt

pour le cinéma concrétisé par la belle étude sociocritique qu'elle a écrite en collaboration avec Monique Carcaud-Macaire, nous a familiarisés mais cette fois-ci en compagnie de Naget Khadda, à la littérature de la francophonie. L'ensemble de ces circonstances, c'est-à-dire à la fois la création de ce séminaire expérimental (anglais, espagnol, français) et l'amitié profonde qui me liait à Alain Thomas explique en grande partie comment et pourquoi notre centre de recherches a été, dès ses origines, pluridisciplinaire, une pluridisciplinarité que la confirmation de nos choix théoriques nous a d'ailleurs définitivement imposée.

À ces premières ouvertures s'en est ajoutée bientôt une autre dans le domaine du cinéma précisément. J'avais été sollicité au début des années 70 par les animateurs du ciné-club Jean-Vigo (Jacques Faucher, Pierre Pitiot, Henri Talvat) dont le siège était installé à la Cinémathèque de la rue Azéma, pour présenter et animer des séances de réflexion sur la critique cinématographique à partir de mes pré-supposés théoriques. Ces séances qui, à l'origine, se déroulaient chez les uns ou les autres se sont vite relativement institutionnalisées. Cette nouvelle collaboration représente un tournant capital dans notre démarche pour deux raisons: d'abord - et cela paraît évident - parce qu'elle m'a conduit à sortir du cadre de l'analyse littéraire, ce qui m'a obligé à passer de la sémantique proprement dite à la sémiologie et à affiner à la fois la conception et l'utilisation du concept de texte sémiotique sans lequel toute approche de l'image, de notre point de vue, eût été impossible; ensuite - et cet aspect est tout aussi important - parce que, en nous rapprochant d'un ciné-club, nous nous rapprochions de la Cité et sortions du ghetto universitaire. Ce fut une nouvelle aventure qui donna lieu d'une part au déplacement symbolique de mon séminaire de maîtrise à la Cinémathèque, à l'autre bout de la ville, séminaire fréquenté dès lors également par un public non

universitaire mêlé à nos propres étudiants ( Cette mixité a perduré pendant une vingtaine d'années même si, entre temps, nous étions revenus dans les murs de l'Alma mater) et, d'autre part, à la création en collaboration avec Jean-Vigo, de deux Associations, l'I.R.I.M. (Institut de Recherche sur l'Image en Mouvement) et l'I.R.O.C. (Institut de Recherche sur l'Objet Culturel) destinées à prolonger notre activité dans le domaine de l'animation culturelle (série de conférences au Musée Fabre, contrat de conseillers techniques d'un film tourné à l'initiative de la ville de Gignac etc.). C'est dans ce cadre que nous avons participé au lancement des Rencontres Méditerranéennes qui ont, elles-mêmes donné naissance au Festival International du Cinéma Méditerranéen qui , sous la direction de Pierre Pitiot et Henri Talvat a connu et connaît encore, avec de nouveaux responsables, le succès que l'on sait.

Nous étions, depuis déjà quelque temps d'ailleurs, liés à l'équipe de Perpignan et plus particulièrement à Marcel Oms, leader charismatique, fondateur des *Cahiers de la Cinémathèque* et du Festival Rencontre qui reste une très belle réussite. Dans le contexte du renouveau des pratiques universitaires entraîné par le «mouvement» de mai 1968, j'avais demandé, dès 1969, à Marcel Oms de venir animer un séminaire de critique cinématographique et nous avons été probablement parmi les premiers en France à faire rentrer à l'Université un enseignement du cinéma. Marcel Oms, même s'il se méfiait quelque peu du monde universitaire et des considérations de nature théorique, nous apportait une connaissance exceptionnelle de l'Histoire du cinéma, une approche personnelle souvent fine et convaincante, toujours passionnée et quelques fois provocatrice. Sa disparition dramatique, comme celles d'Alain Thomas, de Jean Fabre et, plus récemment, de Jacques Proust, ont créé, chez nous tous je crois, un vide affectif et scientifique.

C'est encore le cinéma qui m'a donné l'opportunité d'aborder la culture nord-américaine des années 1930-1940 (avec *Citizen Kane* et *Scarface*) et de participer de 1981 à 1989 à un séminaire pluridisciplinaire de *Cultural Studies* à l'Université de Pittsburgh, en collaboration avec la majestueuse Gayatri Spivak entre autres. Ce séjour aux États-Unis venait après deux ans passés à l'Université de Montréal où m'avait accueilli avec sa générosité habituelle Antonio Gómez Moriana dont la complicité intellectuelle m'a depuis lors constamment et fidèlement accompagné.

Entre temps notre influence s'était étendue à une série de pays d'Afrique et surtout d'Amérique Latine où d'anciens de mes thésographes ont organisé et continuent d'animer des Centres qui privilégient, comme il se doit, l'étude sociocritique de leurs cultures respectives. Cette nouvelle extension donne à notre Institut un caractère international particulier. À l'intérêt que nous portons tous à la théorie et à la pratique d'analyse qui sont les nôtres, quelle que soit notre origine géographique, s'ajoute une vaste confrontation culturelle qui nous permet de soumettre à une même visée critique une matière textuelle et des objets culturels produits par des sociétés qui sont immergées dans des temps historiques qui sont parfois radicalement différents. Nous ne nous sommes peut-être pas suffisamment interrogés sur ce dernier point: est-il légitime de garder les mêmes présupposés et les mêmes hypothèses d'analyse, le même cadre explicatif, quel que soit le contexte socio-historique? Faut-il introduire des distinguos, de nouvelles grilles distinctes et plus fines et, en ce cas, lesquelles? Dans les nombreuses interventions que nous avons entendues ou lues, cette nécessité n'est jusqu'ici jamais apparue mais la question me paraît devoir être posée et faire partie du programme scientifique que chaque congrès international a comme tâche essentielle à fixer.

Étendue en Amérique latine, notre action s'est moins bien développée en Espagne si ce n'est en Andalousie à l'Université de Grenade. Depuis les dix dernières années environ nous entretenons en effet des relations suivies et fécondes avec le département de Théorie littéraire Grenadin et, plus particulièrement, avec Antonio Chicharro Chamorro qui a d'ailleurs organisé en 1999 notre Congrès International qui s'est tenu dans la merveilleuse ville de Baeza. C'est à lui qu'a été confiée, avec la direction de *Sociocriticism* à partir de 2006, la mission d'implanter notre revue dans le paysage culturel et universitaire de la péninsule, ce qui nous a amenés à recomposer l'équipe de rédaction et le comité de lecture. D'autre part, dans un souci d'efficacité et pour mieux assumer notre dimension internationale, trois secrétariats de rédaction ont été créés qui correspondent à trois secteurs majeurs (Amérique latine, Espagne, France et pays Anglo-saxons).

Avec ce numéro, c'est donc une nouvelle époque de *Sociocriticism* qui commence. Je suis persuadé que, tout en restant fidèle à l'esprit qui a été le nôtre, la nouvelle équipe de direction saura donner à notre revue un nouvel élan. Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude à tous ceux d'entre vous qui, à Montpellier ou ailleurs, m'ont aidé à construire ce qui a été fait, en particulier à Monique Carcaud-Macaire qui m'a accompagné une grande partie du chemin.





PARA UNA BIOGRAFÍA DE *SOCIOCRITICISM*  
(I, 1 – XXI, 1 [1985 - 2006])»

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ  
(*Universidad de Granada*)

EN EL PRINCIPIO FUE EL VERBO

El proyecto editorial de una publicación periódica es una navegación en pos de un sueño; pero a contracorriente y con el viento soplando de proa. Cuando se habla de revistas académicas se suele perder de vista que el primer número no es el verdadero reto, sino la continuidad, es decir, la permanencia de un proceso arduo de coordinación, de recopilación de textos, de consecución de fondos para sufragar los siempre onerosos gastos de edición e impresión.

Teniendo esto en cuenta, el esfuerzo fructífero de editar *Sociocriticism* (SC) a lo largo de veinte años (1985-2006) y treinta revistas es una gran hazaña editorial; no es lo mismo *Les Trois Mousquetaires* que *Vingt Ans après*. En el caso de esta revista, debe reconocerse que cada número nuevo ha ayudado a configurar la sociocrítica como una propuesta teórica válida no sólo para los

estudios literarios, sino para cualquier objeto cultural: estamos hablando de más de 200 teóricos e investigadores reflexionando, desde la heterogeneidad, sobre la perspectiva sociocrítica de intentar conocer el mundo.

Mas ceñirse a su larga vida es un juicio parcial, si bien no falto de valor. *SC* es una publicación de peso en el mundo académico no sólo por su pervivencia, sino también, y sobre todo, por su significativo aporte al pensamiento crítico, a la teoría y a la praxis del análisis literario y cultural.

## ¿QUÉ HA SIDO, QUÉ ES Y QUÉ ESTÁ SIENDO LA SOCIOCRÍTICA?

La sociocrítica, a fin de distinguirse de la sociología de la literatura y estudios afines, se enfoca a comprender la sociabilidad del texto, es decir, no el texto *con* lo social, sino lo que hay de social *en* el texto. En este sentido, hay que tener en cuenta los conceptos de Bajtín de lo dado y lo creado; la sociocrítica (o mejor dicho, las prácticas y las teorías sociocríticas) se interesa por ambos aspectos y el proceso entre uno y otro, el espacio que existe entre ellos.

(...) Malcuzyński (1948-2004) reafirma que un enunciado se apoya en su pertenencia real y material a un mismo trozo de existencia, dando a una comunidad material una expresión y un desarrollo ideológicos nuevos. Esto es lo que le permite afirmar con Bajtín que si cada cosa creada lo es a partir de algo que está dado, no es jamás un simple reflejo o una mera expresión de lo que pre existe fuera de ella como un todo hecho: lo dado siempre se transfigura en lo creado (...) Esto justifica que las vías sociocríticas traten de circunscribir en el texto

la inscripción de las interrelaciones entre lo dado y lo creado. (Chicharro, 2004: 14)

Se puede asegurar, desde esta perspectiva, que en el texto se manifiesta discursivamente la sociedad, es una concreción social.

El término *sociocrítica*, o las prácticas y las teorías que comprende, fue acuñado en Francia entre los años 60 y 70, de manera simultánea e independiente, por Claude Duchet, investigador de la Universidad de París 8 Vincennes Saint-Denis, y el estudioso Edmond Cros, de la Université Paul-Valéry, de Montpellier. Para coincidir en esta nueva forma de denominar una práctica concreta de la teoría literaria se vieron influenciados por los trabajos de Lucien Goldman realizados entre 1959-1970, y el libro *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* de Charles Mauron (1962). Ambos partieron de la necesidad de un estudio diferente de los textos, de manifestaciones discursivas (en primer momento, literarias) distintas: el grupo de París enfocó sus esfuerzos al estudio de la narrativa realista y naturalista francesa del siglo XIX; el círculo de Montpellier, por su parte, se centró en la lectura crítica de la novela picaresca española del Siglo de Oro.

## LA PROPUESTA DE *SOCIOCRITICISM*

Vale la pena citar el párrafo introductorio del primer número de la revista *SC* (1985a: 7), dirigida por Edmond Cros y editada por el Institut International de Sociocritique-Montpellier y el International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> *Littérature* (1971) a cargo de Claude Duchet (quien esboza su perspectiva sobre la *socio-crítica*), representó por su parte el medio de difusión de los trabajos y las perspectivas del grupo de París.

Faire le point de la critique sociohistorique, en présenter l'état actuel depuis la décennie des années 60 marquée par les travaux de Lucien Goldmann (1959-1970), recentrer et resserrer le débat autour de quelques visées majeures qui caractérisent la Sociocritique par rapport et par opposition à la Sociologie de la Littérature. Tel es l'objectif de *Sociocriticism*.

Se define aquí el objetivo central de la revista, en un principio, lo que permite abrir el abanico de posibilidades: la sociocrítica se diferencia de la sociología de la literatura, pero, y esto debe señalarse como fundamental, lo que importa no es el establecimiento de la teoría desligada de su objeto, sino su conformación a partir de una práctica concreta. La sociocrítica, como herramienta para el análisis textual, se encuentra como una metodología pertinente para descomponer el discurso; como ejemplo de método hermenéutico, trata de elucidar la sociedad inscrita en el texto cultural. Teniendo como punto de partida a *SC*, cuyo primer número fue editado en 1985, el conjunto (en otros términos, la diversidad) de las prácticas y las teorías sociocríticas se han extendido en el ámbito académico a diversos países, destacando los grupos de investigación de Argentina, Canadá, Colombia, Costa de Marfil, Costa Rica, España, Francia, Marruecos, México y Polonia, entre otros.

*Sociocriticism* ha abordado diversas problemáticas, diversas líneas posibles de pensamiento, sobre todo alrededor de textos escritos en español, centrando sus esfuerzos en la picaresca del Siglo de Oro, entre otros universos narrativos.

Para entender, de manera somera, lo que ha sido una publicación de esta envergadura, comprendiendo estudios diversos y reflexiones que inciden en la teoría literaria de las últimas décadas del siglo

xx, habrá que hacer un recuento de los principales aportes críticos de los artículos publicados. Para ello seguiré un orden cronológico, si bien haré alguna digresión en el intento de comprender mejor los procesos y las perspectivas que ha desarrollado *SC* a lo largo de su existencia. Debo aclarar que no se trata de enumerar los trabajos, las propuestas metodológicas, la amplísima variedad de las aportaciones de dos décadas de investigación y de discusión teórica, desde una perspectiva cuantitativa (quien se interese por estos datos podrá consultar la edición analítica, en su versión digital); se trata más bien de hacer hincapié en los aspectos relevantes, y destacar los aportes y las vías por desarrollar.

Para un intento comprensivo de la amplia gama de dominios y objetos de estudio (que pueden ir desde el análisis de las películas de François Truffaut hasta la interpretación de la figura mariana, pasando por un trabajo sobre las ideologías literaturoológicas o por una perspectiva de la literatura comparada en España) puede valer, amén de esta aproximación a biografía, la edición analítica de los 30 volúmenes de *SC* que han visto la luz en su primera fase de vida.

Es interesante observar que conceptos que se fueron esbozando en los primeros números, tales como sujeto cultural, discurso social, la imagen (como discurso susceptible de ser analizado en el mismo sentido que una obra literaria, y que comprende desde una pintura hasta una película), dialogismo, intertextualidad e interdiscursividad, entre otros, dieron pie a posteriores congresos, seminarios y por supuesto, artículos y ensayos que pretendían resolver y definir, a partir de su utilidad, pertinencia y universalidad, estas herramientas de análisis. Por otra parte, también ciertos temas tratados en los primeros números, tales como el derecho natural en la conquista española de América, la figura mariana en sus múltiples expresiones, la literatura comparada como práctica

compleja y diversa, y el carácter científico o no de la literatura, en consideración de su objeto, su metodología y sus objetivos, estos temas apenas esbozados, decía, sirvieron más adelante para la conformación de volúmenes específicos, de gran profundidad y, sobre todo, conteniendo de suyo perspectivas más que convergentes complementarias, dado que, a pesar de compartir una preocupación en torno al discurso social y el hecho literario, las formas de entenderlo y abordarlo se muestran sumamente diversas. No existe una sola forma de ver las cosas, ni de concebir y utilizar los conceptos que plantea la sociocrítica. Sin embargo, se parte de bases comunes, de reflexiones similares.

Entre otras propuestas esbozadas a lo largo de 20 años, en *SC* se reflexiona en torno al concepto de *discurso social* y el modo de analizarlo. Mientras la sociología institucional, como la semiótica de la ideología, considera a la sociedad como una colección de prácticas institucionalizadas, el análisis del discurso social pretende llevarse a cabo considera que los discursos se conforman por elementos escogidos para, en principio, describir y, más allá, modificar la realidad. El discurso social comprende todo lo que se dice y escribe en un estado (en cuanto momento) de la sociedad; todo lo que se ha impreso, todo lo que se ha declarado en público o hecho público a través de los medios de comunicación. En consecuencia con esta perspectiva integradora, es importante subrayar que la sociocrítica rechaza conceder autonomía a su objeto de estudio, aunque esto conlleve la pretensión de realizar un acercamiento que busque poner de relieve el texto en su unicidad.

Más allá del análisis de propuestas concretas, de lecturas analíticas que fueron apareciendo a lo largo de 20 años en *SC*, es de gran relevancia destacar esfuerzos y estudios que, por su amplitud o su profundidad, merecen ser destacados. Me refiero, en principio, al

texto publicado en *Image (s)* (SC, 1997), «Diálogo de apacible entretenimiento para “bajtinólogos”, o la invención de Bajtín», escrito por Tatiana Bubnova (fundamental traductora de Bajtín al español) y M. Pierrette Malcuzyński. Se trata de un extenso diálogo entre dos investigadoras extraordinarias,<sup>2</sup> el cual reflexiona ampliamente sobre Bajtín, en un principio, pero sobre todo sobre el cómo se le construye, se le utiliza. Al mismo tiempo se contrastan distintas maneras de interpretarlo, dado que Bubnova y Malcuzyński no siempre coinciden. Por otra parte, pensar a Bajtín tiene como finalidad reconocer y poner en evidencia el modo en que la sociocrítica echa mano de sus propuestas teóricas, en una relación que llamaré, con plena conciencia de la redundancia, dialógica.

A modo de ejemplo, puede verse este comentario de Malcuzyński:

(...) incursionemos en la sociocrítica. Los sociocríticos se han valido de la identificación de esta heterogeneidad discursiva destacada por Bajtín para desarrollar la noción de «discurso social». Ampliando la filosofía bajtiniana de la dialogía en términos de una «interacción generalizada», Angenot en particular se refiere a la cohabitación y la interpenetración de varios tipos y clases de discursos sociales entre sí, dentro de coyunturas específicas. en estados de sociedad dados. Se trata de uno de los puntos de partida centrales de análisis sociocrítico ya que, ante todo, permite interrogarse sobre la «socialidad» del texto, la manera en la cual el «discurso social» se inscribe en un texto dado e. inversamente, qué puede

---

<sup>2</sup> Vale acotar la preponderancia, el destacado trabajo de las investigadoras (mujeres) en torno a las problemáticas planteadas por la sociocrítica, lo que se evidencia en la revisión de los índices de SC.

decir un texto sobre el «discurso social». (Malcuzyński, en *SC*, 1997: 256).

En otro momento, especialista en Bajtín, una de las teóricas más importantes por sus aportes a la sociocrítica, Marie Pierrette Malcuzyński reflexiona, sobre la base de la interdiscursividad textual, en torno a la operatividad metodológica de algunas nociones conceptuales sociocríticas relativas; en otras palabras, los procesos de textualización (*mise en texte*) del material discursivo.

Yendo más allá, los volúmenes monográficos de Antonio Chicharro (*Ideologías literatrológicas y significación*) y de Genara Pulido Tirado (*Literatura, arte y sociedad. Estudios comparados*) son trascendentes por su aporte a la teoría literaria en el ámbito hispánico.

Se distinguen en un aspecto: mientras que el trabajo de Genara Pulido es una aproximación a lo que ha sido la literatura comparada en España, y sus aportes o vínculos con otras tradiciones de pensamiento, la obra de Antonio Chicharro pretende formular, a partir de una lectura exhaustiva de fuentes y corrientes de pensamiento, una ciencia de la literatura, o en otros términos, definir qué es la literatura, cuál es el método y cuál el sentido de constituir los estudios literatrológicos de manera específica, más allá de una teoría de la literatura.

## **CRONOLOGÍA ANOTADA**

Para una primera aproximación que sirva de referente a posteriores estudios, he considerado, a partir de un orden cronológico basado en los pies de imprenta (lo que no siempre coincide con la fecha propuesta en el título del volumen), resumir en unas pocas líneas las temáticas y los problemas planteados en cada uno de



los volúmenes de *SC*. Las referencias a los autores indican sólo el apellido; al final del artículo puede consultarse el índice de la revista y el listado general de autores.

## 1985

### *Theories and Perspectives*

En este número inicial se establece cuál es el objetivo de Sociocriticism: delimitar y tratar de establecer qué es la sociocrítica, en la discusión y situándola en oposición a la sociología de la literatura.

La diversidad de posturas en torno a esta práctica teórica puede apreciarse en diferentes encuentros académicos que la han abordado, entre otros: en París, Vincennes (1977), en Ottawa (1979) y en la Universidad Libre de Bruselas (junio de 1980), lo cual pone en evidencia la heterogeneidad de puntos de vista, de presupuestos y de objetivos, lo que demuestra que la sociocrítica, en lugar de ser un monolito inamovible, es una y diversa.

En este volumen se abordan distintos problemas, los cuales comprenden desde el discurso desde la formación social marxista y las prácticas discursivas (Cros); el texto como subversión (Gómez Moriana); la sociocrítica y el análisis del discurso (Link); la interdiscursividad (Angenot); la sociedad de textos (Grivel); la sociología del texto (Zima); la dimensión sociohistórica (Leenhardt), y la sociedad conformada por múltiples textos o discursos (Miterrand y Grumbecht).

### *Theories and Perspectives II*

Teniendo como referente la propuesta de Pierre Bourdieu sobre los conceptos *hábito* y *campo literario* se plantean en este número diversas reflexiones teóricas, que van desde la noción de

institución literaria, la definición del término *sociocrítica* y su carácter de nueva aproximación sociológica al hecho literario, a saber un desplazamiento de la perspectiva desde el exterior hacia el interior del texto, desplazando la atención de la superficie del contenido hacia las regularidades significativas de la producción de sentido y, en última instancia, de la estructura del texto en tanto cuanto discurso social.

Como la única manera de validar estas propuestas teóricas, ánimo que determina el pensamiento sociocrítico, se busca concretar la reflexión con la práctica, es decir, con el análisis de textos, pero relacionándolos con otros discursos sociales, con otras prácticas (en términos de Gómez Moriana, con otras tradiciones textuales). Así, Dubois comenta la aportación de Bourdieu; Cros examina la práctica discursiva de Fernández Lizardi; Proust examina una carta de *Les liaisons dangereuses*, de Laclos; Zima alude a la posibilidad de una síntesis entre la sociología y la semiótica, y Robin busca explicar el empleo de las palabras *análisis del discurso* en el campo de la lingüística y las ciencias humanas.

## 1986

### *Soviet Literature of the Thirties: a Reappraisal*

Con una introducción de Robin sobre el estalinismo, considerado como *status quo* cultural y literario, con una clara intención didáctica, en este volumen se formula una reevaluación de la literatura soviética de la década de los 30, cuando se da el auge del llamado *realismo socialista*.

A partir de la semiótica francesa y el concepto de novela ideológica, Souchart propone un modelo de estudio de la novela socialista soviética; Robin, siguiendo su propuesta, reflexiona sobre la noción de «héroe positivo», teniendo en cuenta las propuestas

de Clark y Suleiman; en el seno de la literatura soviética en las décadas de 1920 y 1930, Elbaum aborda la relación de correlación de opuestos entre el discurso en pro de la industrialización y la postura contraria; Lafite propone un punto de partida para estudiar las repeticiones y los ajustes del realismo socialista, a partir de la revisión de los artículos sobre el arte publicados en la revista *Pravda* en 1929, y por último, Seriot pone de manifiesto el problema de definir la jerga burocrática, lenguaje especialmente relevante en la URSS y otros países socialistas, refiriéndose a su transparencia y su oscuridad, en términos semánticos.

## 1986-1987

### *Space and Ideology*

Partiendo de las consideraciones del espacio y la ideología, confundidos e interdependientes, se plantean aproximaciones teóricas a textos diversos.

Basado en un estudio de la novela de Balzac *Ferragus*, Mitterand muestra que el espacio es el objeto principal ideológico; a partir del examen de dos espacios diferentes (el bosque y el claro) en la novela ecuatoriana *Cumanda*, de J.L. Mera (1879), Cros aborda aspectos de la genética textual y las realizaciones fenotextuales; Bailly analiza, en Francia y Suiza, componentes de la vida regional, buscando mostrar la necesidad de entender las raíces del *sentido de lugar*; Davis publica un trabajo sobre la ideología del paisaje novelístico en *Robinson Crusoe*; Peel reflexiona sobre la metáfora dinámica espacial, las relaciones entre hombres y mujeres se dan entre *zonas*, más allá de la dualidad femenino/masculino; Rusell propone la hipótesis de una relación cercana entre el concepto del *yo* y la organización del género literario en un sentido histórico, y por último, tras el análisis de las características del espacio tea-

tral, Plaisance examina la visión política y la ideología de varias comedias florentinas escritas entre 1539 y 1551.

## 1987-1988

### *Social Discourse: a New Paradigm for Cultural Studies I y II*

Este número doble se conformó con la intención de poner sobre la mesa diversos aspectos del análisis del discurso social: la elaboración de un modelo del *doxa* en los artículos de Leps; una aproximación de las condiciones de posibilidad o de imposibilidad, de aceptabilidad o de emergencia de discursos nuevos, por Glaser; una perspectiva sobre el discurso de la nueva comunicación, de Finlay; un análisis del discursivo híbrido del Renacimiento en los artículos de Philippe Desan sobre Montaigne y de Gómez Moriana sobre Cervantes; una reflexión sobre la interdiscursividad en general y en lo que se refiere al cambio entre géneros (Gertz y Morrisey), además del cambio entre tipos argumentativos (Vignaux, sobre el poder de las fábulas) y el cambio entre tipos epistemológicos (Zima, sobre el discurso ideológico y el discurso teórico).

## 1988

### *How to Read Bakhtin*

En este volumen dedicado a Mijail Bajtín, tras recordar de las destacadas tesis de Bajtín sobre *El Quijote*, Cros examina el modo en que el material carnavalesco funciona en el libro de Cervantes; para Gómez Moriana, el libro *Dialogizität* (1982) [*Dialogismo*] sirve como pretexto para reflexionar sobre la importancia del trabajo de Bajtín y su círculo, primero en un marco general histórico y luego en el contexto particular de la Alemania occidental; De Lope examina las nociones de Bajtín sobre el carnavalización

de la literatura en el contexto de la Edad Media, a partir de la lectura de un texto español del siglo XIV; el objetivo principal del artículo de Malcuizinsky es sugerir una «moda», en torno al trabajo de Bajtín, en algunos círculos intelectuales y académicos de occidente desde fines de los años sesenta y principios de los setenta.; Zavala propone un análisis de la poética histórica o social de Bajtín que apunta a la exposición de las áreas de reapropiación y socialización de sus conceptos de una visión política y filosófica del mundo; para Siegle, el trabajo de Bajtín aporta opciones viables de salida a la cuestión de cómo se establece la relación entre el texto y el mundo, y a partir de las propuestas sociocríticas, que combinan diversos aspectos, demuestra que nada es ideológicamente inocente.

## 1989

### *Theories and Perspectives III*

Este nuevo número sobre las teorías y perspectivas sobre la literatura en particular y la cultura en general continúa la intención de *sc* iniciada en 1985.

McCabe propone un estudio sobre el discurso; Jüegen Link propone una teoría generativa del discurso y la literatura, a partir de la interdiscursividad; Gómez Moriana analiza la subversión del discurso ritual en *El Lazarillo*, en una lectura intertextual, y Ortola continúa este proyecto en la lectura crítica de la continuación anónima de *El Lazarillo* de 1555.

En otras investigaciones se reúnen dos aproximaciones a *Scarface*, una realizada por Aguinaga, Dube, Fraser y Ortuño, quienes centran sus esfuerzos en las instancias ideológicas de esta película, y otra de Bueno, Oviedo y Varona, quienes estudian el emborronamiento de la sociedad y la narración profética.

### *Theories and Perspectives IV*

El cuarto número de la revista dedicado a esta problemática se conforma como una suerte de bisagra: busca concretar lo que la sociocrítica y estudios afines pueden aportar a la teoría literaria y cultural, y al mismo tiempo abre la puerta a estudios diversos, de largo alcance.

Cros plantea un trabajo sobre el engendramiento de las formas, esto es, un ensayo sobre genética textual; Jameson escribe de una modernidad *posterior* a la posmodernidad; Spivak hace una valoración del postestructuralismo, la marginalidad y el poscolonialismo; Jürgen Link toca el tema del simbolismo colectivo, en relación con la política de la Alemania federal y el surgimiento del partido neo racista de Schönhuber; Zima aborda el sociolecto en la ficción y en la teoría, mientras que Malcuzyński sostiene el carácter transdisciplinario de la sociocrítica.

En la sección destinada a mostrar los avances de investigación del isc, en Montpellier, se proponen dos lecturas sociocríticas: una de Fray Gerundio de Campazas, propuesta por Chen Sham, y otra de *El Periquillo Sarniento*, de Mora.

## 1990

### *Lectures sociocritiques: domaine de langue espagnole*

Este volumen doble se dedica a textos escritos en español y producidos en el dominio de esta lengua.

En primer término Amoreti realiza un análisis de cómo y por qué empieza el nacionalismo en Costa Rica, a partir de los referentes literatura nacional e himno nacional; Bourret estudia los trayectos y las trayectorias en *El Lazarillo*; Chanady reflexiona sobre los discursos latinoamericanos de identidad y la apropiación del *otro* amerindio; Cros y de Lope realizan un debate teológico

y abordan los aspectos carnavalescos del *Libro de Buen Amor*; Gómez Moriana escribe sobre la narración y la argumentación en las crónicas de Indias; Lillo se acerca, desde una perspectiva pragmática, a las películas mexicanas de Luis Buñuel; Raimond presenta unas notas sobre *El hablador* de Mario Vargas Llosa; Sarfati-Arnaud estudia la relación entre la crónica y el mito en *Cuzcatlan donde bate la Mar del Sur*, mientras que Terramorsi propone una lectura de *Pesadillas* de Julio Cortázar, de la historia de un espectro al espectro de la historia.

En cuanto a otras investigaciones se presenta una lectura sociocrítica de *Trilce*, por Mazzotti, y Orihuela propone una aproximación sociocrítica a la «prosa apartida» de Julio Ramón Ribeyro.

## 1991

### *Arguments et débats 1*

A partir de la iniciativa de este número y el siguiente, el volumen intenta poner sobre la mesa problemas de distinta índole, y diferentes perspectivas, a fin de crear espacios de debate y reflexión.

Godzich habla de la posible *corrección* a Kant por Bajtín, a partir de su propuesta de interacciones interculturales; Grivel cuestiona los estándares en el lenguaje; McCabe habla de la revanche del autor, en relación al *new criticism* y Barthes; Bordón reflexiona sobre el placer y la valoración estética como variables sociales; Pagliano estudia los conceptos de texto y entretexo en los alrededores de 1840; Runcini analiza la palabra y el gesto en el futurismo y el fascismo, y al cabo Foster presenta un trabajo sobre el autoritarismo documental en *Jerónima* de Raúl A. Tasso.

En los puntos de partida para la investigación se muestra la propuesta de Mohssine, con el análisis de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska desde la crítica genética.

1992

*Arguments et débats II*

En este segundo número Méchoulan se aproxima al concepto estético de Adorno de *autonomía*; Beverley reflexiona sobre el posmodernismo y las políticas culturales en los años 90 en América Latina; Thornton habla de la política en el realismo posmoderno; Dion propone las «historias de interés humano» (*Faits Divers*) como un género narrativo, e Imperiale estudia a Pietro Aretino y Francisco Delicado en el ámbito del Renacimiento romano.

Se presenta también la investigación de Lafon sobre la obra de Borges, considerada como escritura y reescritura.

*Productions textuelles latinoamericaines*

Este número se encuentra dedicado a textos literarios de diversa índole, producidos en América Latina.

Considerada como transgresión de límites y reivindicación de espacios, Chaverri aborda la novela *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; Vargas Vargas plantea un «verosímil latinoamericano» a partir de la lectura de *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez; Montanaro Meza se aproxima a *Historia universal de la infamia* como subversión del discurso narrativo de Borges, y Matarrita propone *El Negro Francisco* como novela pseudo abolicionista.

También se presentan en esta revista las investigaciones publicadas en 1993 de Raimond, sobre las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, y de Macías (tesis), sobre la revuelta de los cristeros en Guanajuato, México. El ejemplar cierra con una nota de lectura, firmada por Ahsen, «New Surrealism. *The Liberation of Images in consciousness.*»



### *De la morphogènese*

Este número monográfico sobre la morfogénesis da inicio con un trabajo de Cros sobre el texto literario, a partir de la relación entre la memoria viva y la morfogénesis.

Lavis contribuye con una propuesta para la sociología del discurso como obra, a partir de la lectura de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust y *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline; Carcaud-Macaire presenta un estudio sobre la morfogénesis y la transtextualidad; Geeldof analiza *La teoría de la novela* de Lukácsn como una estrategia que conduce a la normalización a partir de la identidad; López Díaz reflexiona sobre la prevalencia de los hechos sociales sobre los hechos lingüísticos.

En cuanto a otra investigación, se presenta de Orihuela la lectura sociocrítica de *Dirección equivocada*, cuento corto de Julián Ramón Ribeyro.

### 1993

#### *Formes textuelles et matériau discursif / Rites, mythes et folklore*

Se trata de un volumen doble; en el primero, dedicado a las formas textuales y el material discursivo, Cros reflexiona sobre el paso y la relación entre un sujeto y otro; Hatibag plantea la relación de Alejo Carpentier con el tercer mundo; Craig aborda el síndrome de la mujer golpeada en *Otelo*; Lavis cuestiona la identidad y la introversión en *La Recherche* de Marcel Proust.

En el segundo volumen, sobre ritos, mitos y folklore, Cros presenta una aproximación teórica al texto cultural en la identificación de los componentes populares de *Viridiana*, de Luis Buñuel; Palleiro reflexiona sobre las categorías de ficción, historia y creencia en el relato folclórico, y en otro trabajo plantea la seducción de la muerte como un modelo de actuación; Smith refiere el ritual y

el mito en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, y Bernd explora la literatura negra en Brasil como expresión de la frontera entre la sabiduría y lo popular.

Se presenta al final de la revista una síntesis de la tesis de Palleiro, sobre la dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano, y se da cuenta de la instalación del consejo científico en el ISC, el 22 de abril de 1994.

## 1994

*Histoire et Deni de l'histoire dans l'Espagne contemporaine I-II*  
La edición de este número estuvo a cargo de Annie Bussière-Perrin, y gira en torno al libro de Cros *De un sujeto al otro: sociocrítica y psicoanálisis* (Montpellier, CERS, 1995).

Cros empieza el volumen con un trabajo sobre la historia y la negación de la historia; Tyras sigue esta línea reflexionando sobre la negación de la historia en la novela contemporánea, a partir de la lectura desde *Muertes de perro* a *Beatus Ille*; Alsina reflexiona sobre la escritura de *Beatus Ille*, situada entre el fracaso y el triunfo; Bussière-Perrin continúa en esta línea, a partir de las múltiples miradas; Bourret analiza *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina; en perspectivas diferentes, Berthet, Bussière-Perrin, Seguin y Terrasa realizan lecturas críticas de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Almodóvar, y a la postre Cros propone una lectura política de *Demonios en el jardín*.

## 1996

*Droit naturel-Droit de conquête. Derecho natural-derecho de conquista*  
Cros es el encargado de reunir y presentar este volumen, que aborda la problemática social y jurídica, discursiva e ideológica de la conquista del Nuevo Mundo.

Tinland aborda la ambigüedad de la referencia al derecho natural y su función en América española; Baudot destaca el modo en que, a partir de la conquista de México y el acercamiento a los indios, en el siglo XVI resurge la discusión sobre las sociedades utópicas; Cros reflexiona sobre la iconografía y la conquista como hecho cultural; Escamilla-Colin aborda el controvertido tema de la justificación de la conquista, en este caso en términos jurídicos, a partir de la cuestión de los *justos títulos*; Meyran analiza el habla de Bartolomé de Las Casas en su obra *La brevísima relación de la destrucción de las Indias*; Sánchez, en la misma línea de la argumentación a favor de la conquista, cuestiona la pertinencia del argumento que alude a los «pecados de los indios»; Val Julián reflexiona sobre las lenguas amerindias, vistas por distintos actores: Colón, Motolinía y Las Casas.

Por último, el volumen recoge en un *dossier* un trabajo de Richard sobre los derechos humanos en la dictadura de Pinochet.

## 1997

### *Image (s), 1*

Presentado y compilado por Monique Carcaud-Macaire, este número comprende diversos estudios que reflexionan sobre la imagen, desde su concepción como una metáfora en diversos textos hasta su materialización en una pintura, una película o un programa televisivo.

Para mostrar la diversidad de las aproximaciones, consideremos sus propuestas: Alfonsi aborda la recepción norteamericana a las películas de François Truffaut en los años 60 y 70; Boyer y Luchard reflexionan sobre la cuestión social en la televisión; Carcaud-Macaire escribe sobre los paratextos, las prácticas sociales y la estructuración discursiva de los anuncios cinematográficos; Cros

realiza un estudio semiótico (desde la noción de sujeto cultural) del autorretrato de Mateo Alemán, y una lectura sociocrítica de las unidades de la enunciación; Eudave Robles analiza el paratexto (en este caso, el cartel), en clave sociocrítica, de la película *The Silent of the Lambs*; García Berrio se aproxima a la semiótica textual del discurso plástico; González-Requeña aborda lo semiótico, lo real y lo imaginario en la imagen; Hansen escribe sobre las metáforas espacio-temporales entre *Las Meninas* de Velázquez y Buero Vallejo; Le Guern reflexiona sobre el concepto de «series de culto» en relación a *El prisionero*; Montoya aborda la función de representación del desierto en la pintura de Fernando Yáñez de la Almedina, y Yamazaki reflexiona sobre el lugar del vacío en la imagen.

En los avances de investigación se presentan una aproximación a Bajtín, de Bubnova y Malcuzyński, una aproximación a *Borrasca en la clepsidra* de Laura del Castillo y *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson, y por último la reflexión de Simeonidou-Christidou sobre el problema de las variaciones y las constantes semánticas en expresiones fijas.

## 1998

### *Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino*

Los artículos reunidos en este número, presentados por Zulma Palermo, pretenden participar en las reflexiones sobre las culturas y las sociedades periféricas, y centran sus esfuerzos en la producción textual del noroeste argentino, buscando una interpretación pertinente de estos textos. Palermo realiza una reflexión sobre la historiografía literaria del área correspondiente a los Andes centro meridionales; Poderti aborda los procesos coloniales en esta zona; Altuna lleva a cabo una lectura de las cartas anuales de los jesuitas,

además de un estudio sobre la formación del canon en la perspectiva colonial, otro artículo en torno a la relación espacio-sujeto en el Tucumán y otro más sobre los caminos del Perú; Cebrelli estudia la situación en el siglo XVIII, en el Tucumán, de los indios, los esclavos y las brujas, y en otro apartado las representaciones del sujeto femenino; Royo aborda el saber histórico y el discurso ficcional, así como realiza una lectura de la fundación de la ciudad de Lerma, en el valle de Salta; Guzmán Pinedo escribe sobre la ficcionalización de la imagen cronotópica y Palermo cierra el volumen reflexionando sobre la configuración del sujeto colonial en el noroeste argentino.

### *Ideologías literaturoológicas y significación*

Con el subtítulo «Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento sociosemiótico», este número presenta la reflexión teórica de Antonio Chicharro, la cual propone un conjunto de respuestas a las preguntas en torno a qué es la literatura, el texto literario y su función, la literatura como producción cultural y la relación entre literatura y sociedad, entre otras cuestiones, como señala Cros en su introducción.

Los apartados comprenden problemas tales como: el saber literaturoológico de orientación sociológica, a partir del estudio social de la literatura y los modelos teóricos sociosemióticos; el saber literaturoológico y la estética (relacionada con la teoría y la crítica literarias, las propuestas de Bajtín y una teoría empírica de la literatura); el esbozo de algunos modelos de saber literaturoológico, considerando la organización textual y los problemas del comportamiento receptor (la teoría semiótica de la cultura en la teoría empírica de la literatura y el concepto de tema en la teoría literaria).

## 2000

### *Culture et discours de subversion*

En este número se plantea la estrecha relación entre la cultura y el discurso de subversión, como discurso no sólo descriptivo sino participativo y transformador de la realidad.

Gilpin propone un estudio sobre el Monte de Piedad y la tradición pintoresca; Raimond examina el discurso sobre el rey y la realeza en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio; Ramírez Caro escribe sobre lo erótico y la subversión de lo político y lo religioso en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, que analiza también en la oposición impotencia de Dios/la dictadura como el infierno; Palermo presenta un estudio sobre la cultura como texto; Lavou analiza críticamente *Me llamo Rigoberta Menchú*; Valbona reconoce la intertextualidad como recurso de transgresión en algunos cuentos de Jorge Kattán Zablah y Chen Sham se aproxima a la sátira de España y el sentido ideológico de las *Cartas marruecas* de Cadalso.

Las investigaciones en proceso de las que se da cuenta corresponden a Koudou, que estudia la escritura dramática en Sony Labou Tansi, y Macías Gloria aborda la fiesta popular religiosa, como documento histórico, en una comunidad mexicana.

## 2001

### *Chronotopes: les espaces du temps*

Coordinado por Monique de Lope, este número destaca el concepto de cronotopo, propuesto por Bajtín, como recurso para el estudio de textos literarios en tanto representaciones del tiempo y el espacio.

La revista se presenta con un prefacio de De Lope; De Lope y Massip proponen como cronotopo contemporáneo la casa de campo,

en las novelas *Una meditación* (1969) de Juan Benet y *Mirall trencat*, de Mercé Rodoreda; en el sentido de espacio-temporal, Dravet aborda *La reina de las nieves* de Carmen Martín Gaité y Violet *El amante bilingüe* de Juan Marsé; Brumwell analiza en detalle el cronotopo de la ventana en las obras de Eulalia Galvarriato, Elena Soriano y Carmen Martín Gaité, publicadas entre 1943 y 1986, mientras que Terrasa estudia la fotografía de Agustín Casasola «La ejecución de Francisco San Román» (México, 1918).

En el apartado de investigaciones en proceso, Macha Marchal plantea la inserción del mito de Ulises y Penélope en *Ceremonias del verano* de Marta Traba, y Villegas Villegas propone un estudio sobre los signos de los tiempos y de los espacios.

### *Rosismo y peronismo: nudos históricos, prácticas literarias*

Coordinado por Amelia Royo y Martina Guzmán Pineda, este número centra su mirada en la historia y la literatura argentinas de dos periodos, bajo la sombra de Juan Manuel de Rosas y Juan Domingo Perón.

En la primera parte se aborda el modo en que se conformaron los textos de Abelardo Arias, Enrique Molina, Andrés Ribera y otros escritores sobre Rosas, a partir de las reflexiones de Santa Cruz, Falú de Olivo, Flawiá de Fernández y Royo. En el segundo apartado Cebrelli, Simón y Sacca investigan el modo en que Borges, Martínez Estrada y Tomás Eloy Martínez, entre otros, abordan el periodo peronista. Para finalizar, tanto el rosismo como el peronismo son vistos por Acebo, Gutiérrez y Soriano a través de los discursos del cine, la historieta y el teatro.

## 2002

### *Image (s), 2*

Este volumen, compendiado y comentado por Monique Carcaud-Macaire, constituye una continuación del número de 1997, dedicado también a la imagen, en sus distintas acepciones y formas de concretarse.

En la lectura de un texto barroco italiano, Pitiot aborda el estatuto de imagen; Carcaud-Macaire reflexiona sobre el sentido pedagógico de la televisión, a partir de los conceptos de mediador, medio y mediación; en una aproximación a las películas de Mazaropi, Paulino-Bueno encuentra una definición de lo que es Brasil en términos de raza, lenguaje y origen cultural, Eudave analiza la portada de una novela mexicana, *Ciudades desiertas* de José Agustín, en clave etnocentrista; Dumousseau analiza *Caudillo* (1985) como producción artística: ¿crisis de identidad?; Díaz Calderón propone un acercamiento sociocrítico a *Matador* de Pedro Almodóvar; en la película *El jardín de las delicias*, de Carlos Saura, Berthet-Cahuzac reflexiona sobre el sujeto cultural-sujeto del deseo, y en otro artículo habla de la función narcisista de *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán; Montoya-Sors hace una reflexión a partir de la fórmula «en el nombre del padre, del hijo, del espíritu» y Campos Rodríguez propone una reflexión sobre los exvotos como testimonio cultural.

En el apartado sobre las investigaciones que se encuentran en proceso, Soriano presenta una ponencia colectiva del Instituto de Sociocrítica de Montpellier y Carcaud-Macaire escribe a propósito de la relación entre texto cultural, intertextualidad y sujeto cultural.



## 2003

### *Sobre la noción de sujeto cultural*

Con una introducción de Zulma Palermo, este amplio volumen reúne las comunicaciones presentadas en el VIII Congreso Internacional de Sociocrítica, organizado por el IIS y las universidades nacionales de Salta y Jujuy, en Argentina, que se realizó en octubre de 1991.

Aquí se pusieron en discusión las categorías conceptuales y propuestas de explicación construidas por la sociocrítica, especialmente los formulados por Edmond Cros (de manera central, el concepto de *sujeto cultural*), resultado tanto de los análisis textuales como de la reflexión teórica.

Cros propone una aproximación al proceso de formación de la novela occidental, entendida como macrosemiótica artificial; Malcuzyński reflexiona sobre la intertextualidad, a partir de su propuesta de revisión de Bajtín; el grupo de Salta destaca la convergencia, en la reflexión, de las propuestas de la sociocrítica con el pensamiento crítico latinoamericano; en cuanto a la teoría del sujeto cultural, la investigación del grupo coordinado por Moszejko y Costa (Universidad de Córdoba, Argentina) busca entender el modo en que se constituye dicho concepto, mientras que el segundo apartado de este volumen reúne los estudios centrados en el lenguaje cinematográfico y en tradiciones populares (como las canciones), coordinador por Rosa Boldori (CONICET, Argentina).

## 2003-2004

### *Literatura, arte y sociedad. Estudios comparados*

Este volumen presenta un conjunto de estudios realizados por Genara Pulido Tirado, relacionados en su mayor parte con las

perspectivas de los estudios de literatura comparada en España, que introducen la revista.

Los distintos ensayos comprenden la relación entre literatura y pensamiento; la ficción desde la perspectiva de Eco; las teorías y la historia de las relaciones entre literatura y arte; una aproximación a la literatura frente a la revolución digital; las teorías españolas sobre el cine formuladas en la década de los 50 y las fronteras entre teatro y cine.

En el apartado de los avances de investigación, Sánchez Robles propone un estudio sobre la autobiografía y el periodismo en los *Episodios nacionales mexicanos*, de Victoriano Salado Álvarez, y Araujo Barrios contempla los diversos rostros de *La mujer de espaldas* de José Balza.

## 2004

### *Literatura y sociedad después de la caída del muro*

Esta edición, a cargo de Antonio Chicharro y Edmond Cros, en homenaje póstumo a Marie-Pierrette Malcuzyński, es resultado de las comunicaciones presentadas en el seminario *La sociología de la literatura después de la caída del muro*, organizado en Santander por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en julio de 2002.

En este monográfico Chicharro esboza una introducción al estudio de las teorías sociocríticas, en relación con los estudios sociológicos y sociales de la literatura; Cros presenta una historia de la sociocrítica, señalando sus antecedentes y perspectivas, García García se aproxima a Gerardo Diego (y al 27) desde una perspectiva sociológica; Gómez Moriana reflexiona sobre los estudios culturales; Mora Escalante relaciona la literatura, la sociedad y la renovación educativa; Pulido Tirado se aproxima a la revista *Ínsula*

y su propuesta social y estética; Ramond reflexiona sobre el sujeto cultural a partir del referente del muro de berlín; Salas vincula literatura, ideología y política en una lectura de J.M. Castellet; Cros escribe un ensayo sobre los orígenes de la novela moderna en España, y Saurin, en el apartado de *Varia*, reflexiona sobre la tradición oral en el análisis de un canto náhuatl precolombino.

## 2004-2005

### *Figures de Marie*

Los trabajos reunidos y presentados por Jeanne Raimond que constituyen este volumen fueron presentados en el coloquio internacional «Figuras de María en el área española e hispanoamericana», realizado en el Centro Universitario de Formación e Investigación de Nîmes los días 9 y 10 de mayo de 2003.

Las perspectivas de análisis presentadas son muy diversas: Cros habla de la figura de María como elemento interdiscursivo; el descubrimiento mariano del rey Sancho IV es el tema que aborda Garcia; Petersen analiza el fenómeno cultural de la veneración popular en Argentina a la *Dulce correa*; Rubio Flores reflexiona sobre las imágenes devotas en las *Cantigas de Santa María*; Diaz se aproxima al fenómeno de inclusión de la mujer en el panteón, relacionado con la fe monoteísta; Villacèque mira críticamente la transformación del mito mariano mexicano en la pintura *La Virgen de Guadalupe* (1959) de Dalí; Dumousseau interpreta, en clave posmoderna, la serie pictórica *El Valle de los Caídos* de Costus; en el ámbito de la novela, Ezquerro analiza *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; Brunel escribe sobre la anunciación en *Les reconnaissances* de William Gaddis; Prats Fons, a partir de una aproximación colorida, reflexiona sobre *La Milagrosa* de Carmen Boullosa, texto que complementa, identificando una

teoría boulliosiana del cuerpo femenino, Coudassot-Ramirez; Soriano habla también del cuerpo de María, a partir de la lectura de *La noche del inocente* de Angélica Gorodischer; Raimond habla del discurso mariano en las *Cantigas*, que sirven de referente a Montoya Martínez para hablar de las metáforas visuales; la figuración mariana en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo es el tema que desarrolla Biaggini; el paso de la imagen mariana al icono mariano en un códice castellano del siglo XIII es el asunto del que se ocupa Fournès; Ramos Izquierdo analiza la pintura *La Visitation* del Greco y Marguet señala la devoción mariana en el *Persiles* de Cervantes y otras novelas bizantinas.

Al final del volumen se incluyen una reseña de *La Sociocritique* (Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.) de Cros, realizada por Bussièrè, y una nota sobre la entrega del premio Juan Rulfo a Juan Goytisolo.

## 2005

### *Juan Goytisolo*

A partir de la entrega del Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo a Juan Goytisolo, se realiza este volumen monográfico con textos reunidos y presentados por Annie Bussièrè. Con todo, la segunda parte de esta revista se titula *Varia*, dado su carácter heterogéneo.

En la sección dedicada a Goytisolo se incluye la traducción del discurso pronunciado por Carlos Fuentes en la entrega del premio; un breve comentario de Zúñiga sobre la escultura dedicada al escritor; Bussièrè introduce al autor y analiza su novela *Señas de identidad*; Aguinaga aborda el saber poético en la obra de Goytisolo; Llored relaciona su obra con la de Scott Fitzgerald, y Melgar reflexiona sobre la mirada y la escritura, en torno a su obra.

En la segunda parte Sarfati-Arnaud escribe sobre el discurso ideológico de B. Traven y el subcomandante Marcos; Blanco trata la relación entre ontología y literatura en Foucault y Fernández Hoyos anota una lectura sobre *Sefarad*, de Muñoz Molina.

## 2006

### *Sociocriticism*

Este volumen, editado por Blanca Cárdenas Fernández, expone las reflexiones presentadas en el IX Congreso Internacional de Sociocrítica (Morelia, México, 21-23 de octubre de 2003), además de que cierra una época e inaugura un nuevo itinerario de la revista, que será editada por la Universidad de Granada.

En la introducción, suscrita por Blanca Cárdenas Fernández y Juan Carlos González Vidal, se presenta el método sociocrítico y sus principales referentes teóricos, y se ponen de manifiesto los estrechos lazos entre la sociocrítica de la Escuela de Montpellier (Edmond Cros) y el bajío mexicano (Jalisco, Michoacán). Cros esboza una semiótica del desfase y de la ausencia; Carcaud-Macaire expone los aportes teóricos y metodológicos de Cros en el estudio de los fenómenos culturales; Lavou Zounbo analiza las formas de representación de los negros en los discursos latinoamericanos, en relación con la noción de sujeto colonial; Sánchez Robles aborda la transición del mundo rural al urbano en la novela *De Santa Anna a la Reforma*, de Victoriano Salado Álvarez; Estrada realiza un análisis de *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, a partir de las nociones del espacio y la otredad; Mejía Núñez lleva a cabo un análisis textual de la puesta en escena de la obra *Porgy&Bess* de George Gershwin; Estrada Cárdenas propone una estructura para entender *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, concebida a partir de la luna como signo; González Casillas se

aproxima a la concepción de la reforma agraria en *El llano en llamas* de Juan Rulfo; Ortiz Arámbula estudia los enfrentamientos textuales en el cuento “Ira” de Ricardo Garibay; de Aguinaga Vázquez explicita la estructura de una campaña publicitaria de una instancia gubernamental mexicana con fines de desarrollo social, Pronasol; a partir de ciertas representaciones de la alteridad en el cine, Díaz Calderón aborda la intertextualidad en *M. Butterfly* de Cronenberg, mientras Eudave se aproxima a *Alien* de Ridley Scott; Garnier explica el paso de una figura sonora a un paisaje sonoro, a partir de *El tigre de Bengala*, de Lang; Chávez Mendoza y González Vidal evidencian las posibilidades de la sociocrítica como teoría de la cultura analizando los dibujos animados *The Herculoids*, de Hanna-Barbera; los investigadores del Taller de Análisis Textual “Edmond Cros” de la Universidad de Guadalajara analizan la pintura (el texto pictórico) *Moisés o núcleo solar* de Frida Khalo; Morales Campos reflexiona sobre la identidad mexicana en la lectura de *Nuestra imagen actual*, pintura de Siqueiros; Cárdenas Fernández estudia la modelización espacio-temporal del signo de la cruz en la cultura p’urhépecha y Lázaro Sánchez diserta sobre la estrecha relación entre el concepto de mexicanidad y los libros de texto gratuitos en la educación escolar básica en México.

## TRAZOS PANORÁMICOS

Tras esta relación expositiva, vale ahondar en algunos de los aspectos que, al menos desde mi particular perspectiva, destacan por sus aportaciones al conjunto de prácticas y propuestas teóricas que englobamos bajo el título de *teoría literaria*. En los volúmenes de *Theories and Perspectives*, donde se delinearán las teorías y las prácticas de los estudios que podemos llamar sociocríticos, se

abordan varios de los conceptos y de los problemas que se habrá de configurar como centrales desde la sociocrítica.

En primer lugar puede mencionarse la interdiscursividad desde el punto de vista teórico (Edmond Cros) y como herramienta de análisis (Ursula y Jurgen Link). Cros aborda, en relación con el pensamiento de Michel Foucault, las circunstancias emergentes del discurso partiendo del concepto marxista de *formación social*, y los estudios de Michel Pêcheux sobre la formación discursiva para indicar sus divergencias, señalando sin embargo el interés de Foucault por la noción de *práctica discursiva*. En la segunda parte de su artículo, Cros explica que la interdiscursividad funciona dentro del texto y no en el nivel simple de la enunciación, e ilustra su propuesta con un ejemplo tomado del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Por su parte, Ursula y Jürgen Link consideran como un acontecimiento interdiscursivo la entusiasta acogida de los primeros acontecimientos de la Revolución francesa de 1789, sobre todo entre la intelectualidad alemana. Tal acontecimiento es analizado desde la perspectiva semiótica en términos de símbolos colectivos y sus efectos sobre la formación sustancial. En este contexto, la conjunción teórica entre la sociocrítica y el análisis del discurso es desarrollada de manera sistemática.

En cuanto a la relación entre el discurso social y el texto literario, Marc Angenot y Régine Robin comienzan aceptando la premisa básica de la sociocrítica: una lectura social de un texto es posible sólo si la forma literaria y la realidad social son consideradas en igualdad de condiciones. Sin dejar de tomar en cuenta el riesgo que corren los estudios sociocríticos de realizar una lectura centrada exclusivamente en el texto, ambos autores señalan la necesidad en el ámbito de la sociocrítica de conformar una teoría del texto así como una teoría de lo social, y proponen al discurso social como una base para este acercamiento.

Antonio Gómez Moriana defiende el concepto del texto como una redistribución o una nueva elaboración de elementos pre-existentes —el eje de la selección—, es decir, la escritura en tanto cuanto participa de una tradición textual, lo que conlleva a que se pueda ser fiel a ella, se realicen cambios o se subviertan las prácticas discursivas —el eje de la combinación—; de este modo ofrece una lectura de *Lazarillo de Tormes* que destaca la subversión como característica esencial en la construcción del texto. Sostiene la incompatibilidad entre los elementos integrados de tipo folclórico y el tipo de discurso que les transporta: la confesión autobiográfica, cuyo modelo parece se ha dado en llamar *espontáneas*, confesiones orales o escritas que respondían a los requerimientos de los tribunales de la Inquisición, entre otras autoridades seculares o seglares.

En otra revista se presenta el análisis de Angenot del año 1889 en Francia, Bélgica y Suiza: la literatura se evidencia integrada en todo discurso social y se encuentra así sujeta a las mismas gramáticas, axiomas y redes temáticas en las que participan otras formas de discurso (científica, legal, médica, filosófica, etcétera). En su opinión, hay por lo tanto una inteligibilidad compartida del discurso literario con varios métodos de narración y de argumentación usados por la sociedad en un tiempo dado. Para evitar el relativismo excesivo, esta concepción iconoclasta del texto está basado sobre una doble suposición: la interacción general de expresiones (tomado de Bajtín) y un grado de hegemonía discursiva. Angenot argumenta que el modelo de lengua de un periodo es, a un tiempo, limitado y jerárquico. Desde esta perspectiva, el estudio sociocrítico debe tener en cuenta la hegemonía interdiscursiva y el grado de aceptación de expresiones, esto es, lo que es permitido decir y escribir en una sociedad dada.



La propuesta de concebir la socialización del texto, formulada por Charles Grivel, parte de la afirmación de que vivimos en una lectura permanente de los textos distintos de géneros diferentes. Nuestra sociedad es una sociedad relatada; percibimos nada más que narrativas y la realidad es ahogada por textos (textos sociales, textos espaciales, textos mediados, textos literarios); la ficción está por todas partes. La *sociedad de textos* propone una semio-sociología o un socio-análisis de signos textuales referidos a la conducta, y según la conformación de estos signos deben ser vistos como elementos que engendran la acción social. El texto y la sociedad, la sociedad y el texto (en una relación dialógica); procesos como el funcionamiento de la ciudad y del espectáculo, las modalidades de consumo, el deseo del lector, el control textual y la ficción en la vida diaria son aspectos que pueden destacarse en la lectura de este artículo.

Las críticas de las perspectivas del mundo planteadas por Lucien Goldman, Mukarowsky y Bajtín son el punto de partida de Pierre V. Zima, autor del *Manual de sociocrítica* y numerosos trabajos sobre la novela francesa y europea, quien busca reconciliar algunas de las contribuciones de la semiótica con otras teorías. La *sociología del texto* de Zima traslada ciertos problemas sociales (como la comercialización y las luchas ideológicas) al nivel lingüístico, de acuerdo con lo propuesto por Edmond Cros y Claude Duchet desde sus respectivos puntos de vista. Zima mantiene que los textos literarios se ubican en la intersección entre dos tradiciones: la de las lenguas literarias y las lenguas sociales.

El análisis de la dimensión sociohistórica es abordado por Jackes Leenhardt, y la sociedad conformada por múltiples textos o discursos susceptibles de ser estudiados es el objeto de Henri Miterrand y Hans Ulrich Grumbecht, cada uno desde perspectivas divergentes. Asimismo, se comienzan a establecer los trabajos de

Lucien Goldman, Mijail Bajtín y Michel Foucault, y más específicamente, los planteamientos de Edmond Cros y Claude Duchet como puntales de la propuesta de análisis de la sociocrítica.

Pierre Bourdieu subraya que los conceptos *hábito* y *campo literario* se encuentran inscritos en las líneas teóricas y las perspectivas que él pretende desarrollar; en un artículo publicado en el segundo número (1985b) revela la construcción progresiva de estas dos nociones dentro de su modo específico de pensamiento. La relevante aportación de este trabajo de Bourdieu sobre el concepto de *campo literario* influyó en Jaques Dubois, quien en el mismo volumen recoge una reflexión que le permite proponer la noción de institución literaria, concepto que tiende a la comprensión del fenómeno literario desde tres puntos de vista: el grado de organización del sistema literario, sus condiciones de conflicto, y su articulación con otros sistemas. Dubois pretende establecer una relación entre la institución y el texto, insistiendo en una perspectiva sociocrítica: la consideración de las condiciones materiales de un texto. Esta aproximación, que evidencia un interés más allá de lo inmanente, permite a Dubois dejar atrás el reduccionismo asociado con la sociología de la literatura y busca ampliar la comprensión desde una perspectiva materialista.

La sociología de la institución literaria comparte intereses cognoscitivos con la sociocrítica al grado que esto también considera el texto como un sujeto para la investigación: su estado literario, su género, su contexto, su contenido temático, y su estilo retórico son todos los componentes textuales que son las funciones de la estructura histórica de la institución. Es importante notar, sin embargo, el énfasis sobre una sociología de textos en total, más bien que de un texto solo en el aislamiento. De tal perspectiva, la contribución principal hecha por la sociología de la institución literaria debía proveer de la historia literaria de una estructura y

haber revelado la lógica subyacente de grupos textuales (instruye, movimientos, el de vanguardia, etcétera).

De acuerdo con Cros, en su puntual y comprensiva *Historique et antécédents de la sociocritique* (SC, 2004: 31), el término sociocrítica conlleva una mirada radicalmente nueva en la aproximación sociológica al hecho literario, a saber un desplazamiento de la perspectiva desde el exterior hacia el interior del texto, desplazando la atención de la superficie del contenido hacia las regularidades significativas de la producción de sentido y, en última instancia, de la estructura del texto en tanto cuanto discurso social.

Como la única manera de validar estas propuestas teóricas, ánimo que determina el pensamiento sociocrítico, se busca concretar la reflexión con la práctica, es decir, con el análisis de textos, pero relacionándolos con otros discursos sociales, con otras prácticas (en términos de Gómez Moriana, con otras tradiciones textuales). Edmond Cros examina el hueco que separa la práctica discursiva de Fernández Lizardi del aparato de instituciones literarias en México justo antes de la Independencia (principios del siglo XIX). Esto le conduce a la lectura del primer plano de *El Periquillo Sarniento* como proyecto utópico de una práctica lingüística nacional unitaria, que corresponde a una de las condiciones fundamentales de liberalismo. Acercándose al texto del punto de vista de genética textual, Cros revela en ello una estructura testamentaria que transcribe tanto la aparición de una nueva concepción de la familia como la valorización de mérito a cargo del nacimiento. La confesión así autobiográfica aparece como el vector de un discurso que va más allá y se opone a la subyugación colonial y filial —como factor de pasividad—, y por otra parte a la conquista de la Independencia por medio de la acción, que reconoce como un valor sólo el que es adquirido.

Como complemento de lo anterior, en otro orden de ideas, investigando los mecanismos que median entre el no discursivo y el discursivo, Edmond Cros propone aprovechar el concepto de *ideosemas*, concebidos como articuladores semióticos (que estructuran las representaciones a las cuales pueden reducirse todas las prácticas sociales) y como articuladores discursivos (transpuestos en el texto, ellos lo proporcionan una función de estructuración de la misma naturaleza).

Pierre V. Zima examina la posibilidad de una síntesis entre la sociología y la semiótica. En una mano, esto implica la concepción de ciertos procesos de lingüísticos (el léxico, el semántico y el narrativo) como las articulaciones de intereses sociales: está en el nivel semántico de pertinencia y de clasificación que al grupo le interesa comprender en el discurso. Por otra parte, esto implica la definición de conceptos sociológicos tales como el conocimiento colectivo y la ideología en un contexto semiótico. En la última parte del artículo, el autor muestra cómo ciertos discursos ideológicos son absorbidos por la literatura en el nivel intertextual.

Régine Robin pretende explicar el empleo de las palabras *análisis del discurso* en el campo de la lingüística y las ciencias humanas. Esto apunta a la colocación del análisis de discurso aparte de la sociolingüística o de lo que podría llamarse «la sociología espontánea» —como es practicada por los sociólogos—, así como de la pragmática tan extensamente difundida hoy día. Se puede hablar de una lengua tejida con discursos, de un discurso tejido con lengua. Robin subraya que el estudio de la lengua no puede ser pasado por alto si uno quiere evitar equivocaciones y conclusiones de engaño usando las pistas del análisis de discurso.

Comenzando con la descripción de la novela ideológica hecha tanto por Philippe Hamon como por Susan Suleiman, Maryse

Souchard somete a discusión un modelo específico para el estudio de novelas soviéticas socialistas. Este modelo, basado en la semiótica francesa, acentúa la estructura de narrativa de estas novelas y es sólo un primer resultado de una investigación mucho más amplia sobre la literatura soviética.

Henry Elbaum aborda el discurso industrial en la ficción soviética rusa de las décadas de 1920 y 1930, y afirma que se conforma como un diálogo con el primitivismo, es decir, el discurso tradicionalista. Como el estudio muestra, en los textos ficcionales que se decantan a favor de la industria el primitivismo está siempre presente, del mismo modo que los autores con una fuerte tendencia antirracional y con sentimientos de oposición a lo industrial incorporan en sus trabajos algunos elementos del discurso industrial, de modo que ambos discursos estén confrontados el uno frente al otro en lo que se puede llamar una correlación antónima.

Bernard Lafite repasa un conjunto de artículos sobre el arte publicados por *Pravda* en 1929, lo que brinda un puesto de observación adecuado para estudiar las repeticiones y los conmovimientos del realismo socialista. El autor subraya la lógica interna del discurso sobre el arte, tratando de averiguar cómo este discurso es construido dentro de los textos. En el nivel teórico, este artículo se esfuerza por mostrar que el análisis del discurso pudo haber contribuido en la mejora de las relaciones entre la política y las artes en 1929.

Patrick Seriot saca a relucir el problema de definir la jerga burocrática, aquella lengua que quizá sea más particular de la URSS y otros países socialistas. ¿Puede la jerga burocrática ser considerada una lengua en sí? Las respuestas del autor a este cuestionamiento se inscriben claramente dentro de una problemática lingüística; basando su análisis en diversas teorías y en el análisis de la jerga burocrática utilizada en los debates durante los últimos años,

estudia de manera expresa los conceptos de transparencia y opacidad en la lengua.

En el volumen *Cultura et discours de subversion* Zulma Palermo (2001: 61-80) realiza, a partir de una reflexión en torno a los estudios historiográficos latinoamericanos de Luis Miguel Glave, una propuesta para la consideración de la cultura como texto. A partir de una supuesta oposición entre gramática y semiótica de la cultura, reflexiona sobre la conservación, la transformación y la invención de la memoria (la cual recuerda, en términos de Walter Mignolo, como distinta de la tradición). Con estas premisas realiza una importante aportación a los estudios culturales latinoamericanos, desde una semiótica que podríamos denominar social, para proponer una gramática de la memoria.

Palermo participa y coordina un grupo de investigación que desarrolla en Argentina una serie de investigaciones que se enfocan a una reinterpretación y reelaboración de la historiografía, relacionada con los textos literarios en tanto discurso social, y no en cuanto mera referencia para establecer un marco de análisis. Dos volúmenes de *SC* (1998, 2001) recogen el esfuerzo de este grupo y sus reflexiones, enriquecidas por otros estudios europeos y de Norteamérica.

A partir de la consideración de que todo objeto construido es un *lugar llamado* con sentido, donde se inscribe el uso del lenguaje, las instituciones sociales, más que otro objeto, parecen indisociables de una actividad de enunciación, a decir de W. Gilpi. Proceden de escritos, se dan como la realización material de promesas, son el resultado de doctrinas, de teorías establecidas. Una pregunta en torno a este hecho puede ser ¿cómo se construye el texto literario con tal anclaje colectivo? Se habla, más exactamente, de un anclaje discursivo en el cual se funda la literatura del siglo XIX, o como señalan estudios de otros autores, de cualquier

época histórica. Se trasciende así el mero estudio de la literatura como origen de la literatura; los textos literarios dialogan con otros muchos discursos.

Quedan aún muchos volúmenes que comentar en detalle, y sobre todo, propuestas y reflexiones que poner sobre la mesa para su discusión y concreción en análisis concretos, en relación dialógica con los textos (o más ampliamente, los discursos).

Sin embargo, queda demostrada una cosa: si un número de la revista puede enfocarse a Jean Benet, o a Juan Goytisolo; otros más a las imágenes y sus múltiples discursos; otros a un proceso tan complejo y vasto como la conquista y colonización de la América española; otros más, a momentos históricos precisos en Sudamérica, o España; si es posible construir una reflexión sociocrítica sobre aspectos tan aparentemente abstractos como el *discurso social*, y a un tiempo sobre el discurso de un comandante guerrillero; si es susceptible de aplicarse esta perspectiva a la lectura crítica de novelas de la picaresca y al realismo francés, a las nuevas corrientes latinoamericanas y a la novela más reciente en el ámbito de la península ibérica; es decir, si la revista *SC* pone de relieve, demuestra que la perspectiva de la sociocrítica es tan amplia y tan ambiciosa (o tan limitada y necesitada de nuevos aportes), como una teoría más (pero esencialmente útil, comprensiva) pero abierta al diálogo y la discusión con otras teorías, ha cumplido su propósito como publicación y sobre todo, como espacio de reflexión. Veinte años han sido la mar de fructíferos, y la aparición de diversos grupos alrededor del mundo sólo se comprenden aceptando como principio que el conjunto es mucho más que la suma de las partes. *Sociocriticism* es más que un conjunto de volúmenes; es un discurso vivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2004), *Literatura y sociedad después de la caída del muro*, vol. XVIII, núm. 2 / vol. XIX, núm. 1, 2004, Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques / Université Paul-Valéry, pp. 9-26.
- MAURON, Charles (1962), *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti.
- LITTÉRATURE. *Littérature, idéologies, société* (1971), revue trimestrielle, n 1, février, Paris: Larousse.
- PALERMO, Zulma (2000), «La cultura como texto: tradición / innovación», en *Sociocriticism Culture et discours de subversion*, vol XIV, núm. 2, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry, pp. 61-80.
- SOCIOCRITICISM (1985a), *Theories and Perspectives*, vol. 1, núm. 1, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.
- SOCIOCRITICISM (1985b), *Theories and Perspectives II*, vol. 1, núm. 2, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.



## ÍNDICES

### ÍNDICE DE *SOCIOCRTICISM* (1985-2006)

I, 1

*Theories and Perspectives*, julio, Institut International de Sociocritique-Montpellier / International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

I, 2

*Theories and Perspectives II*, Institut International de Sociocritique-Montpellier / International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

II, 1

*Soviet Literature of the Thirties: a Reappraisal*, textos reunidos y presentados por Régine Robin, Institut International de Sociocritique-Montpellier / International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

II, 2 y III-1

*Space and Ideology*, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

III, 2

*Social Discourse: a New Paradigm for Cultural Studies I*, Institut International de Sociocritique-Montpellier / International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

IV, 1

*Social Discourse: a New Paradigm for Cultural Studies II*, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

IV, 2

*How to Read Bakhtin*, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

V, 1

*Theories and Perspectives III*, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

V, 2

*Theories and Perspectives IV*, Institut International de Sociocritique-Montpellier/ International Institute for Sociocriticism-Pittsburgh.

VI, 1-2

*Lectures sociocritiques: domaine de langue espagnole*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

VII, 1

*Arguments et débats I*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

VII, 2

*Arguments et débats II*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

VIII, 1

*Productions textuelles latinoaméricaines*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

VIII, 2

*De la morphogénese*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

IX, 1-2

*Formes textuelles et matériel discursif / Rites, mythes et folklore*,  
Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université  
Paul-Valéry.

X, 1-2

*Historie et deni de l'histoire dans l'Espagne contemporaine I- II*,  
Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université  
Paul-Valéry.

XI, 1-2

*Droit naturel-Droit de conquête. Derecho natural-derecho de  
conquista*, Montpellier: Institut International de Sociocritique  
/ Université Paul-Valéry.

XII, 1-2

*Image(s)*, Montpellier: Institut International de Sociocritique /  
Université Paul-Valéry.

XIII, 1-2

*Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino*, Mon-  
tpellier: Institut International de Sociocritique / Université  
Paul-Valéry.

XIV, 1

*Ideologías literaturológicas y significación*, Montpellier: Institut  
International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XIV, 2

*Culture et discours de subversion*, Montpellier: Institut Interna-  
tional de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XV, 1

*Chronotopes: les espaces du temps*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XV, 2

*Image(s) II*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XVI, 1-2

*Rosismo y peronismo: nudos históricos, prácticas literarias*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XVII, 1-2

*Sobre la noción de sujeto cultural*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XVIII, 1

*Literatura, arte y sociedad. Estudios comparados*, Montpellier: Institut International de Sociocritique / Université Paul-Valéry.

XVIII, 2 y XIX, 1

*Literatura y sociedad después de la caída del muro*, Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques / Université Paul-Valéry.

XIX, 2 y XX, 1

*Figures de Marie*, Saint Stève: Centre d'études et de recherches sociocritiques / Université Paul-Valéry.

XX, 2

*Juan Goytisolo (Textes réunis et présentés par Annie Bussière)*,  
Saint Stève: Centre d'études et de recherches sociocritiques /  
Université Paul-Valéry.

XXI, 1

*Actas del Congreso del Institut Internacional de Sociocritique*  
(*Morelia, 2003*), Granada: Centre d'études et de recherches  
sociocritiques / Université Paul Valéry.

### ÍNDICE DE AUTORES<sup>3</sup>

Acebo, Roberto	Berthet-Cahuzac, Catherine
Aguinaga Vázquez, Raúl de	Beverly, John
Ahsen, Akhter	Biaggini, Olivier
Alsina, Jean	Biancofiore, Angela
Altuna, Elena	Blanco, Azucena G.
Amoretti, María	Boldori, Rosa
Angenot, Marc	Bourdieu, Pierre
Arancibia, Víctor Hugo	Bordón, Carlo
	Bourret, Michel
Bailly, Antoine S.	Boyer, Henri
Baïssus, Hélène	Brumwell, Rafaela
Baker, Edward	Brunel, Jean-Louis
Baudot, Georges	Bubnova, Gulaya Tatiana
Bernd, Zila	Bueno, Eva
Berthet, Catherine	Bussière-Perrin, Annie

---

<sup>3</sup> El índice se ha realizado a partir del apellido de los autores, no en el orden de sus colaboraciones en *SC*.

Campos Rodríguez, Patricia	Ezquerro, Milagros
Casalla, Mario	
Caucaud-Macaire, Monique	Falú de Olivo, Stella Maris
Cebrelli, Alejandra	Fernández Hoyos
Chanady, Amaryll	Finlay, Marike
Chaverri, Amalia	Firpo, Arturo
Chávez Mendoza, José Ricardo	Fitting, Peter
Chen Sham, Jorge	Flawiá de Fernández, Nilda Ma.
Chicharro Chamorro, Antonio	Foster, David William
Costa, Ricardo	Fournès, Ghislaine
Coudassot-Ramirez, Sabine	Fraser, Diana
Craig, Sheryl	Fuentes, Carlos
Cros, Edmond	
	Gallegos de Dios, Osbaldo Amauri
Davis, Lennard J.	García Berrio, Antonio
De Lope, Monique	García García, Miguel Ángel
Desan, Philippe	Garcia, Charles
Díaz Calderón, Mauricio	Garnier, Remi
Díaz, Clodio	Geeldof, Koenraad
Diaz, Jean-Antoine	Gertz, Nurith
Dion, Sylvie	Gilpin, W.
Dravet, Catherine	Glaser, Catherine
Dube, Renu	Godzich, Wladimir
Dubois, Jacques	Gómez Moriana, Antonio
Dumousseau, Magali	González Casillas, Magdalena
	González Vidal, Juan Carlos
Elbaum, Henry	González-Requeña, Jesús
Escamilla-Colin, Michèle	Grivel, Charles
Estrada Cárdenas, Alba Sovietina	Gutiérrez, Rafael
Estrada, Bárbara	Guzmán Pinedo, Martina
Eudave Robles, Irma Cecilia	Guzmán Pinedo, Martina

Hansen, Hans Lauge	Marchal Macha, Micheline
Hatibag, Eugenio D.	Marguet, Christine
Hope, Katherine	Martínez Gutiérrez, Juan Tomás
	Massip, Estrella
Imperiale, Louis	Matarrita M., Estébana
	Mazzotti, José A.
Jameson, Frederic	McCabe, Colin
Jiménez Martínez, Adriana	Méchoulan, Eric
Jullien, Claude	Medina González, Gabriel
	Mejía Núñez, María Guadalupe
Kaliman, Ricardo	Melgar, Lucía
Koudou, Aïko	Mercer, Denise
	Meyran, Daniel
Lafite, Bernard	Michaud, Dominique
Lafon, Michel	Mitterand, Henri
Laurence, Alfonsi	Mohssine, Assia
Lavis, Jean-François	Montanaro Meza, Óscar
Lavou Zoungbo, Victorien	Montoya Martínez, Jesús
Le Gern, Philippe	Montoya, Manuel
Leenhardt, Jacques	Montoya-Sors, Corinne
Leps, Marie-Christine	Mora Escalante, Sonia Marta
Lillo, Gaston	Morrisey, Robert
Link, Jürgen	Moszejko, Teresa
Link, Ursula	
Lochard, Guy	Newman, Channa
López Díaz, Monserrat	
Llored, Yannick	Orihuela, Carlos L.
	Ortiz Arámbula, Eduardo
Macías Gloria, Felipe	Ortolá, Marie-Sol
Macías, Felipe	Ortuño, Michelle
Malcuzinsky, Marie-Pierrete	Oviedo, José

- Palermo, Zulma  
Palleiro, María Inés  
Pastor, Beatriz  
Paulino-Bueno, Eva  
Peel, Ellen  
Petersen, Diego  
Pitiot, Catherine  
Plagiano, Graziella  
Plaisance, Michel  
Poderti, Alicia  
Pouliquen, Helene  
Prats Fons, Nuria  
Proust, Jacques  
Pulido Tirado, Genara
- Raimond, Jeanne  
Ramírez Caro, Jorge  
Ramond, Michèle  
Ramos Izquierdo, Eduardo  
Randall, Catharine  
Richard, Nelly  
Robin, Régine  
Royo, Amelia  
Royo, Amelia M.  
Rubio Flores, Antonio  
Runcini, Romolo  
Russel, Daniel
- Sacca, Zulma  
Sahagún Ruiz, Adriana  
Salas, Eduardo A.
- Sánchez Robles, María Guadalupe  
Sánchez, Diana Sofía  
Sánchez, Jean-Pierre  
Santa Cruz, Inés  
Sarfati-Arnaud, Monique  
Saurin, Patrick  
Seguin, Jean-Claude  
Seriot, Patrick  
Siegle, Robert  
Simón, Gabriela  
Smith, Alan E.  
Soriano, Michèle  
Souchard, Maryse  
Spivak, Gayatri C.  
Suvin, Darko
- Terramorsi, Bernard  
Terrasa, Jacques  
Thornton, William H.  
Tinland, Frank  
Triquell, Ximena  
Turenne, Pat  
Tyras, Georges
- Ulrich Gumbrecht, Hans
- Val Julián, Carmen  
Vallbona, Roma de  
Vargas Vargas, José Ángel  
Varona, Michael  
Vassal, Anne



Vialet, Claire

Vignaux, Georges

Villacèque, Sol

Villegas Villegas, Alberto

Zavala, Iris M.

Zima, Peter V.

Zúñiga, Dulce

Yamazaki, Fuyuta



## Artículos



## SPÉCIFICITÉS THÉORIQUES — ÉTAT DE LA QUESTION<sup>1</sup>

Edmond CROS  
*(Université de Montpellier III)*

Une théorie qui ne bouge pas est une théorie morte, ai-je souvent dit, mais pour savoir ce qui reste à faire, encore faut-il faire le point sur ce qui a été déjà fait afin de garder en quelque sorte le cap. Je me propose de le rappeler brièvement sans remonter à des considérations générales depuis longtemps exposées et en reprenant l'essentiel des deux derniers ouvrages que j'ai publiés en 2003 et 2005 pour souligner comment l'ensemble de ces remarques balise une avancée qui s'est faite sur plusieurs points. Cette avancée se traduit en particulier par la mise au point d'une théorie sociocritique du sujet et d'une théorie sociocritique du texte, étroitement articulées l'une et l'autre sur le processus dynamique qui gère l'évolution du. "Tout-historique" incorporé aussi bien dans les structures du texte que dans celles du sujet.

---

<sup>1</sup> Conférence d'ouverture du X<sup>ème</sup> Congrès de l'Institut International de Sociocritique.

## 1. LA DYS-SYNCHRONIE HISTORIQUE ET L'INCORPORATION DE L'HISTOIRE

Notre démarche se fonde sur une hypothèse générale, à savoir l'articulation de la formation discursive, à un moment donné de l'histoire d'une société, sur la formation idéologique qui, elle-même, transcrit les conflits d'intérêt de la formation sociale correspondante. La formation sociale est définie par Karl Marx comme étant la juxtaposition de modes de production différents mais il m'a semblé utile de "revisiter" de notre point de vue cette notion en traduisant sa complexité, qui est de nature contradictoire, par une autre formulation, c'est-à-dire comme une coïncidence de temps historiques différents, une "synchronie du dys-synchronique", en termes de Marc Bloch. On doit considérer alors que ces divers temps historiques sont liés entre eux et constituent de la sorte un système régi par l'hégémonie de l'un d'entre eux, le temps présent en l'occurrence. C'est ce système qui génère la formation idéologique correspondante. On ne peut imaginer en effet que chacun des divers temps historiques impliqués intervienne directement dans cette formation.

La complexité de ce processus nous apparaîtra plus nettement encore si on se souvient de ce que ce second système, à savoir la formation idéologique, n'évolue pas seulement au rythme du premier, qui cependant l'engendre, mais également en fonction de sa propre histoire. Et on peut en dire autant des rapports qui s'établissent entre le niveau idéologique et le niveau discursif où nous supposons que s'inscrit en dernière instance le matériau socio-économique. On retiendra donc, d'une part que le processus d'incorporation de l'Histoire implique des mécanismes de médiation, de transfert, de décrochement, d'adaptation, d'autre part que, de toutes façons, en passant d'un système (infrastructural) à un

autre système (idéologique) et de celui-ci au troisième (discursif) nous avons successivement traversé le contexte de trois rythmes différents, c'est-à-dire de trois temps historiques qui ne coïncident que partiellement.

Or, à l'intérieur de chacun de ces trois niveaux et entre l'un et l'autre, nous devons imaginer une série d'instances qui se présentent soit comme parfaitement adaptées au temps hégémonique du présent ou, au contraire, en retard ou en avance. C'est ainsi par exemple que, dans la période post-industrielle où nous nous trouvons, un ouvrier qui travaille à la chaîne dans une usine de production de voitures n'a pas conscience, dans son espace de travail du moins, de vivre dans le temps historique de l'informatique et cette distance est plus grande encore si on envisage les cas respectifs du petit artisan ou de l'agriculteur moyen. À l'intérieur d'un même champ de production, de semblables écarts existent entre —prenons d'autres exemples— d'un côté, un maçon qui travaille dans une puissante entreprise de construction qui emploie des centaines d'ouvriers ainsi que, généralement, des matériaux pré-construits et, de l'autre, l'artisan qui travaille «à son compte», aidé ou non de quelques manoeuvres; ou, encore, entre le marchand qui «tient» un étal sur un marché et le caissier d'un supermarché etc. Nous sommes donc tous reliés, d'une façon ou d'une autre, sur des modes multiples, à plusieurs temps historiques. À un niveau purement superficiel, et dans une perspective qui, si elle est différente, ne peut pas cependant être exclue de ce cas général, on remarquera qu'un souvenir d'enfance, par exemple, convoque, dans mon présent vécu, un passé relié à différents sujets collectifs, un projet de voyage ou la perspective d'une carrière future y convoque un futur. Mais le Tout historique ne cesse jamais d'évoluer soit à la suite des progrès technologiques, des nouveaux objectifs que se fixe l'économie néo-capitaliste et des tendances qui sont inscrites

dans la logique de son développement, soit encore sous l'effet , entre autres facteurs, de la nécessité, proclamée par tous les responsables politiques de tous les pays, d'encourager la croissance, dont l'absence, quand elle se produit ou menace de se produire, est dénoncée comme gravement préjudiciable à l'économie d'une nation. Lorsqu'on s'interroge sur le mécanisme qui régit ce flux ininterrompu de l'Histoire on constate que ce sont ces multiples déphasages qui l'impulsent, dans la mesure où les instances adaptées au temps présent ou «en avance» sur leur temps exercent toujours une force d'attraction sur celles qui sont «en retard». Le caractère inexorable de cette marche vers un devenir, qui permet de définir ce qui est en phase par rapport à ce qui est en avance ou en retard témoigne, s'il en était besoin, de la primauté de l'économique. C'est un blanc, une différence, un espace de manque - celui qui sépare l'instance «en avance» de l'espace «en retard» ou de celle qui est simplement «en phase» avec le présent - qui fait toujours bouger l'ensemble. Le plurisystème qui nous intéresse, à savoir la totalité des trois formations (sociale, idéologique et discursive) «se présente de fait comme un dispositif de production fonctionnant sur un régime d'inégalité où les déséquilibres induisent des mutations» (Louis Althusser). Plusieurs conséquences importantes découlent de ces remarques, conséquences sur lesquelles je fonde les théories respectives du texte et du sujet.

## **2. UNE THÉORIE SOCIOCRIQUE DU TEXTE**

### **2.1. LA NOTION DE TEXTE N'EST PAS NOUVELLE**

Elle est

liée historiquement à tout un monde d'institutions: droit, Église, littérature, enseignement; le texte est un objet mo-



ral; c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence): la sécurité [...] la notion de signe implique que le message écrit est articulé comme le signe: d'un côté le signifiant et de l'autre le signifié, sens à la fois originel, univoque et définitif déterminé par la correction des signes qui le véhiculent. Le signe classique est une unité close dont la fermeture arrête le sens, l'empêche de trembler, de se dédoubler, de divaguer; de même pour le texte classique: il ferme l'oeuvre, l'enchaîne à sa lettre, la rive à son signifié. Il engage donc à deux types d'opérations, destinées l'une et l'autre à réparer les brèches que mille causes [...] peuvent ouvrir dans l'intégrité du signe. Ces deux opérations sont la restitution et l'interprétation. (Barthes).

Comme "dépositaire de la matérialité même du signifiant", le texte doit être respecté, fixé, reconstitué s'il le faut, dans son exactitude originelle à travers les éventuelles variantes qu'il présente. Telle est la mission de la philologie classique dont l'autorité est restée longtemps incontournable et ne pouvait être remise en question ni par l'enseignement ni par la recherche. Or, comme le remarque Roland Barthes, ce souci d'exactitude littérale était exclusivement provoqué par un égal souci de définir une exactitude sémantique. La critique des textes, leur interprétation imposaient cette fonction comme le fondement de leurs activités. Comment en effet aurait-on pu interpréter un texte dont la matérialité eût été incertaine? Comment aurait-on pu y retrouver les intentions d'un auteur, objectif que s'est longtemps fixé la critique traditionnelle? Or nous avons appris que fixer la littéralité d'un signe

ne permettait pas d'échapper à l'incertitude dans la mesure où en fixer la forme matérielle n'en réduisait pas pour autant la volatilité sémantique.

La question du texte constitue, on le voit, un enjeu capital. C'est une fois encore au début des années soixante qu'il nous faut remonter pour assister à une reconfiguration radicale de la notion de texte, reconfiguration liée à plusieurs facteurs.

- 1) L'hégémonie de la linguistique générale s'étend alors à la critique littéraire en développant et en généralisant l'analyse des faits de langue. Or, l'objet de la linguistique s'arrête à la phrase ou à ses composantes, d'où la nécessité de définir une unité supérieure qui sera considérée non plus comme le dépositaire d'une exactitude sémantique mais simplement, dans ce nouveau contexte, comme un "englobant formel de phénomènes linguistiques". C'est le premier indice de la fracture qui est appelée à s'accentuer entre le contenu et la matérialité du texte. Le grand mérite de la linguistique et du formalisme est là: ils ont l'un et l'autre habitué les esprits d'une part à se détourner de ce qu'est supposé dire le texte pour s'intéresser à la distribution intratextuelle des signes, de l'autre à s'interroger sur les modalités de l'organisation de ces mêmes signes dans le cadre d'un système, c'est-à-dire d'une totalité.
- 2) Le développement de la sémiologie appliquée à la littérature, dite "sémiologie littéraire", va dans le même sens, en posant le problème de la nature et du fonctionnement du signe. Ce premier indice de rupture avec ce qui précède est capital. La critique dite nouvelle se détourne ainsi du contenu et, en se détournant du contenu, elle se libère de la "philosophie de la vérité" (Barthes) qui, jusque là, commandait à la recher-

che des exactitudes et des certitudes littérale et sémantique. Elle a bien, dans ce sens, et dans le contexte historique des années soixante une dimension subversive. Avec le recul que donne le temps, son émergence se donne à voir comme le symptôme d'une crise de société qui éclatera à la fin de la décennie et qui remet en cause l'espace de l'autorité vécue comme la détentrice fallacieuse de la vérité. Si le signe, comme on le verra, s'ouvre simultanément sur plusieurs significations possibles, il n'y a plus désormais de lecture définitive, exclusive ou canonique. Ceci ne signifie pas que l'on puisse dire n'importe quoi à propos d'un texte; encore faut-il que les lectures proposées se présentent comme des lectures cohérentes et donc acceptables. La notion de *validité* détrône celle de *vérité*.

Cette même polysémie fait prendre la mesure de la complexité des systèmes qui gèrent la production textuelle et débouche sur l'évacuation définitive de l'auteur, tant il paraît difficile d'imaginer que celui-ci puisse maîtriser consciemment de tels processus. Le questionnement se déplace donc du sujet producteur qui n'est plus considéré comme le responsable, ou l'auteur, du message vers l'analyse de la nature même du matériau langagier. Il apparaît ainsi que la production de sens est gérée à la fois par ce qu'on peut appeler l'autogénération du texte et par plusieurs centres de programmation respectivement liés eux-mêmes à la conscience claire sans doute mais aussi à l'inconscient et au non-conscient. C'est cette instance complexe essentiellement dynamique, soumise à une dominante sans cesse fluctuante de l'une de ses composantes que j'appelle écriture.

## 2.2. UN OBJET NOUVEAU: LE TEXTE EN TANT QU'APPAREIL TRANSLINGUISTIQUE

En s'interdisant toute référence au hors-texte et en revendiquant donc l'autonomie absolue du texte ("Le texte, rien que le texte!"), le formalisme est resté cependant dans le même champ épistémologique. La rupture épistémologique, nous explique Roland Barthes, est définitivement acquise

lorsque les acquêts de la linguistique et de la sémiologie sont délibérément placés (relativisés: détruits, reconstruits) dans un nouveau champ de référence, essentiellement défini par l'intercommunication de deux epistemès différentes: le matérialisme dialectique et la psychanalyse.[...] Pour qu'il y ait science nouvelle, il ne suffit pas en effet que la science ancienne s'approfondisse ou s'étende ( ce qui se passe lorsqu'on passe de la sémiotique de la phrase à la sémiotique de l'oeuvre); il faut qu'il y ait rencontre d'epistemès différentes, voire ordinairement ignorantes les unes des autres (c'est le cas du marxisme, du freudisme et du structuralisme) et que cette rencontre produise un objet nouveau (il ne s'agit plus de l'approche nouvelle d'un objet ancien); c'est en l'occurrence cet objet nouveau que l'on appelle texte.

Derrière cet "objet nouveau" se cache la problématique complexe du signifiant, problématique qui est le produit de cette coïncidence épistémologique: désormais le signe et le sens ne sont plus des notions absolues, stables et définies une fois pour toutes, mais des espaces fluctuants qui ne se stabilisent que fugitivement en fonction des réseaux multiples dans lesquels ils entrent ou, plus

exactement qu'ils croisent et traversent. C'est cet "objet nouveau" qui se trouve au centre du questionnement sociocritique. Cet appareil "redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques." Commentant cette définition de Julia Kristeva, Roland Barthes énumère les principaux concepts théoriques qui y sont implicitement présents, à savoir: "pratiques signifiantes, productivité, signifiante, phéno-texte et géno-texte, inter-textualité", concepts qui demandent à être rapidement précisés, avec Roland Barthes une fois encore:

- a) Le texte est d'abord un travail "par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue. C'est ensuite une pratique: "cela veut dire que la signification se produit, non au niveau d'une abstraction (la langue) telle que l'avait postulée Saussure, mais au gré d'une opération, d'un travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et le contexte social [...] Le sujet n'y a plus la belle unité du cogito cartésien; c'est un sujet pluriel [...] en fait le pluriel est d'emblée au coeur de la pratique signifiante, sous les espèces de la contradiction; les pratiques signifiantes, même si provisoirement on admet d'en isoler une, relèvent toujours d'une dialectique, non d'une classification."
- b) il n'est pas le produit d'un travail, car il travaille, "à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.[...] La productivité se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant."
- c) Si le texte n'est pas un produit achevé, on ne saurait s'interroger sur sa signification, si du moins on entend par là un signifié

global qui serait à déchiffrer. Il n'est pas dépositaire d'une signification objective. Au même titre que le signifiant, bien que sur des modes de fonctionnement différents, il s'agit d'un espace polyphonique où se croisent plusieurs sens possibles. On distinguera donc la *signification* qui, dans ce contexte théorique, n'est plus un concept acceptable, de la *signifiante* qui désigne le procès, le travail de l'écriture.

Ces trois premiers concepts dotent le texte de caractéristiques en grande partie similaires à ceux du signifiant (espaces de pluralité et de contradictions) mais y ajoutent deux dimensions qui procèdent de la nature même du texte. D'une part, en effet, en reliant le procès de la signifiante à la réception, ils mettent en relief l'activité sémiotique continue qu'il présente et valorisent par là-même ces instants fugaces trop souvent oubliés qui génèrent "le plaisir du texte". Le texte n'est plus cet objet inerte, fixé une fois pour toutes, auquel nous a trop longtemps fait croire la critique traditionnelle. D'autre part, le fait qu'il soit considéré comme une pratique le fait apparaître comme un travail ancré dans l'histoire d'une collectivité et donc dans une continuité sociale.

Je reviendrai sur les deux derniers concepts (phéno-texte, géno-texte et intertextualité) mais je voudrais auparavant situer la théorie sociocritique du texte par rapport à ce qui précède afin de lever ce qui peut sembler être une ambiguïté.

Comment concilier, en effet, l'hypothèse suivant laquelle il n'y a dans un texte aucun sens caché à découvrir avec la préoccupation de la sociocritique qui prétend mettre à jour les rapports que ce même texte entretient avec la société dont il émerge? *En fait, la sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au*

niveau des formes. Or, pour elle, précisément, cette pluralité et ces contradictions sont des produits du processus dynamique et dialectique de l'histoire. C'est parce qu'il incorpore de l'histoire sur un mode qui lui est spécifique que le texte se présente comme un appareil translinguistique. Ce sont ces trajets de sens complexes, hétérogènes et contradictoires qui nous intéressent et que nous cherchons à baliser et à identifier à la fois dans leur nature et dans leurs effets. Ceci ne signifie évidemment pas que nous estimions que le travail du texte se réduise à ce fonctionnement.

Les questions qui se posent alors sont les suivantes:

- 1) de quel matériau historique s'agit-il, si du moins on écarte, comme il se doit, l'histoire événementielle?
- 2) À quels niveaux du texte ce matériau s'incorpore-t-il?
- 3) Par quel processus cette incorporation est-elle possible? Celle-ci est-elle directe, consciente ou non-consciente et, si elle n'est pas directe, quelles médiations sont-elles impliquées?
- 4) Par quelle démarche analytique la sociocritique se propose-t-elle de baliser et d'identifier ce matériau historique?

Les réponses à ces questions sont, bien entendu, complexes et j'y reviendrai plus longuement mais, pour rester dans le domaine de la théorie du texte, disons, à partir des analyses qui ont été menées sur un large éventail de textes littéraires et filmiques, que:

- 1) le texte émerge de la coïncidence conflictuelle de deux discours contradictoires qui portent l'un et l'autre sur des enjeux fondamentaux de la société.
- 2) Les notions centrales qui sont les vecteurs des arguments échangés dans ce débat s'incorporent sous la forme d'opposés (*cacher/révéler* par exemple) qui se constituent en structures

et dont les effets contradictoires vont irriguer les différents niveaux du texte ( réseaux des signifiants, narratologie, espace, temps, mythe etc...)

- 3) La médiation impliquée dans ce processus est de l'ordre du non-conscient et du socio-discursif. Ce sont les structurations du socio-discursif ( lorsque je parle du niveau socio-discursif j'entends l'ensemble de la production discursive repérable dans une société à un moment déterminé de son histoire) qui s'investissent sous la forme d'opposés (cf point 2 ci-dessus)

### 2.3. GÉNOTEXTE ET PHÉNOTEXTES

Il ressort de ce qui précède que le texte redistribue à tous ses niveaux les effets de ces structures dialectiques sous des réalisations qui sont sans doute diverses mais qui, en dépit de ces différences apparentes, se reproduisent à l'identique. Mon hypothèse générale est que: dès qu'un texte commence à s'instituer il institue ses régularités, c'est-à-dire ses lois de répétition. Ce type de fonctionnement nous amène à "revisiter" les concepts de géno-texte et de phéno-texte.

J'emploie celui de génotexte pour décrire l'espace virtuel où les structures originelles programment le processus de productivité sémiotique, en empruntant le terme à la géographie humaine qui oppose le génotype (méditerranéen par exemple) aux divers phénotypes (andalou, catalan, languedocien, provençal, italien, maghrébin, etc..., si je m'en tiens au même exemple). Le travail de l'écriture consistera à déconstruire sans cesse ce mixte sous la forme de phénotextes voués à réaliser, à tous les niveaux textuels, en fonction de la spécificité de chacun d'entre eux, la syntaxe des messages préalablement programmés. Je ne reviendrai pas ici sur



le fonctionnement de cette morphogénèse dans la mesure où j'en ai fait état à de nombreuses reprises à propos d'un large éventail de textes. Ce qui m'importe aujourd'hui est de souligner comment cette notion s'insère dans le dispositif herméneutique que je viens de rappeler. *Sans doute le texte travaille-t-il sous l'effet des régularités dont il se dote mais encore fallait-il s'interroger sur l'origine, la nature et le fonctionnement de ces dernières.* C'est à ces questions que tente de répondre la notion de morphogénèse.

Si maintenant nous revenons à ce qui a été dit des effets du dys-synchronique historique on en conclura que *le non-dit, le blanc, l'absence sont les vecteurs dynamiques de la morphogénèse.* Si, en effet, le manque, le vide, le déphasage se donnent ainsi à voir comme des indices majeurs de la présence de l'Histoire et balisent donc un espace à explorer, le niveau discursif, qui s'articule sur cette dynamique, ne peut pas ne pas en rendre compte, ce qui implique que le tissu textuel présente à son tour des blancs, des lacunes, des raccourcis et nous invite à lire les textes en essayant d'y déchiffrer ce qu'ils passent sous silence. Dans la perspective que j'ai choisie, ces «trous» textuels pointerait des éléments majeurs de l'évolution historique et devraient en conséquence se retrouver dans la morphogénèse au sein de laquelle ils joueraient par voie de conséquence un rôle tout-à-fait déterminant.

### 3. UNE THÉORIE SOCIOCRIQUE DU SUJET

Sans doute dans mes analyses antérieures me suis-je toujours arrêté sur ces blancs du texte mais il s'agit maintenant de vérifier si ce concept de manque, qui est en arrière-fond de tout déphasage et qui impulse la dynamique historique, se retrouve dans le fonctionnement du sujet culturel, mais avant d'en venir à celui-ci voyons ce qu'il en est du sujet transindividuel.

### 3.1. LA DÉFINITION ET LE FONCTIONNEMENT DU SUJET TRANSINDIVIDUEL GOLDMANNIEN DOIVENT ÊTRE RECONSIDÉRÉS

J'ai répété, à plusieurs reprises, que la première des deux dimensions constitutives du sujet culturel correspondait à un espace complexe de sédimentations sémiotiques qui procède chacune d'un sujet transindividuel spécifique, dans la mesure où, à un moment déterminé de son existence, ce sujet culturel relève, entre autres, d'un certain nombre de sujets transindividuels mais je voudrais insister ici sur le fait que chacun de ces sujets et donc chacune de ces sédimentations implique précisément un temps historique qui, dans un certain nombre de cas, peut être distinct de ceux sur lesquels il vient s'articuler. Le processus auquel ils sont soumis implique d'une part que ces divers sujets collectifs évoluent chacun à son rythme suivant la façon dont les uns et les autres s'articulent sur le Tout historique et, d'autre part, que ce même sujet culturel est appelé à traverser sans cesse de nouveaux sujets collectifs. La notion goldmannienne de sujet transindividuel doit ainsi être «revisitée» dans cette perspective dynamique: celui-ci, porteur d'un temps historique qui lui est originel, se charge, au fur et à mesure qu'il traverse l'Histoire, de temps historiques multiples ce qui entraîne une incessante reconfiguration des contours de la totalité subjective. *Or ce sont les déphasages qui se créent entre les différentes instances du Tout historique qui semblent découper dans le tissu social les sujets transindividuels.* Ces derniers regroupent, sur le mode objectif et non conscient, des individus qui ont une communauté de destin laquelle n'est lisible, et ne peut être lisible, que dans un système de frustrations et d'aspirations spécifique, si du moins on s'intéresse, comme je le propose, aux effets/signes repérables dans la totalité subjective.

Seul ce système est apte à rendre compte de la notion de sujet transindividuel. Disons plus précisément, à la lumière de ce qui précède, que les déphasages qui sont à l'oeuvre au niveau de l'infrastructure produisent, dans un grand nombre d'espaces de la société, des frustrations et des aspirations qui témoignent d'un mode précis d'insertion socio-économique et fonctionnent alors comme des noyaux de fixation autour desquels s'organisent, sur le mode objectif du non-conscient, des sujets transindividuels. Tout nouveau déphasage qui modifie l'infrastructure entraîne automatiquement l'émergence d'un nouveau sujet transindividuel. Comme on vient de le voir, je ne donne pas exactement ici à la notion de sujet transindividuel le sens, quelque peu flou d'ailleurs, que semble lui donner Lucien Goldmann. On peut, comme lui, l'envisager de l'extérieur, comme un groupe d'individus qui se livrent à la même activité, sont soumis aux mêmes conditions de travail et partagent une même vision du monde. Sans doute est-ce tout cela, mais, en ce qui me concerne, je l'envisage, prioritairement, comme l'espace intrapsychique qui se construit chez tout individu du groupe et qui, essentiellement dynamique, est pris dans le processus d'incessantes rectifications que lui impose son insertion dans l'Histoire. Le sujet transindividuel n'est, tel que je le conçois du moins personnellement, ni statique ni autonome ni isolé. Il n'est envisageable que lorsqu'il est pris dans l'ensemble des sujets transindividuels qui participent au fonctionnement [du non-conscient] d'un sujet culturel.

### **3.2. LA NOTION DE SUJET CULTUREL DOIT ÊTRE REPLACÉE DANS CE CONTEXTE**

On est ainsi amené à penser que la compétence sémiotique du sujet culturel doit présenter une série d'indices qui renvoient

directement ou indirectement à ces blancs qui procèdent de multiples horizons. Ces blancs représentent les déphasages qui séparent l'un de l'autre les temps historiques d'un certain nombre de sujets collectifs constitutifs du sujet culturel. On est en droit en effet de penser que la force d'attraction d'une instance dite en avance sur son temps dépend, en partie du moins, du désir manipulé ou spontané, consciemment ou non-consciemment partagé par les individus d'une même collectivité qui se situe dans une instance «en retard» et désire dépasser les conditions socioéconomiques qui sont les siennes et qu'elle juge frustrantes. La compétence sémiotique du sujet culturel, dont j'ai défini la première dimension comme une mosaïque de pratiques discursives spécifiques ( ou de sociolectes), présente ainsi sur son premier versant un panorama constitué par une multitude d'instances intériorisées séparées par des blancs qui nous renvoient, par le biais de multiples représentations du désir en particulier, à une égale multiplicité de manques ou d'absences.

Le sujet culturel est donc un espace, ou un dispositif, où coexistent des déphasages et il fonctionne bien, au même titre que le Tout historique, autour de la coexistence de multiples temps historiques . À ce titre, il est, lui aussi, géré par une dynamique du manque.

### **3.3. DYS-SYNCHRONIE ET INCONSCIENT**

Reste que ce fonctionnement ne peut pas davantage être envisagé en dehors du rôle central qu'y joue l'inconscient, dans la mesure où, précisément, la notion de sujet culturel englobe deux dimensions imbriquées l'une dans l'autre. La première est observable pour peu que nous prenions quelque recul et que nous l'approchions d'un point de vue critique. C'est cette première dimension que je

viens d'évoquer. La seconde en est la face cachée et, de ce point de vue, on remarquera que le désir, le regret ou la nostalgie, qui sont autant de transcriptions d'un manque ou d'une absence, ne cessent de même de gouverner, tout au long de l'existence, ce que j'appellerai, pour l'instant et pour faire vite, notre «vie intérieure». Cette deuxième dimension nous renvoie au *sujet de l'inconscient*, notion que je crois utile de préciser. Jacques Lacan nomme en effet *sujet de l'inconscient* une structure organisée autour d'une chaîne de signifiants stockés et reliés entre eux par un rapport de métonymie. Ces signifiants, construits (passé) ou appelés à l'être (futur), répètent sans cesse un message qui reste identique en dépit de son apparente diversité ou hétérogénéité. *Chacun de ces signifiants renvoie à un moment différent de la vie de l'individu et, par là, s'articule sur le Tout historique*. Cette chaîne délègue constamment à la marge du système un de ses éléments, qui, de cette façon, fonctionne comme son représentant métaphorique. Le processus opère comme une noria sans fin mais on remarquera que son dynamisme procède essentiellement du vide laissé dans la chaîne par le signifiant qui assure provisoirement la fonction de délégué métaphorique. Cet élément délégué sur les marges du système est le symptôme qui, procédant du passé du sujet, surgit dans son présent et que nous pouvons observer dans le comportement ou dans le discours du sujet ou encore —et c'est ce qui nous intéresse ici— dans le tissu textuel. Ce symptôme exprime un malaise qui interpelle le sujet et que ce dernier exprime par des mots, des expressions, des métaphores qui sont inattendus dans le contexte où ils apparaissent. Ce malaise s'exprime dans le discours sous la forme d'une *discordance* en dehors de toute prise de conscience ou d'intention. On constate donc que si, à partir de la définition qu'en donne Jacques Lacan, on accepte ce que je propose, le sujet de l'inconscient implique la présence d'un

faisceau de temps historiques qui ne cesse de s'enrichir et qui ne cesse d'articuler la chaîne de signifiants sur le Tout historique. Tout nouveau signifiant présente de la sorte une double face: tout en reproduisant un même message il est également porteur d'une nouvelle trace temporelle et cette double valeur est déjà le prélude d'une nouvelle réalisation diaphorique à venir.

Je voudrais revenir sur cette notion de discordance qui attire l'attention sur elle même, c'est-à-dire sur ce qui est dit, c'est-à-dire encore sur le fait que ce qui est dit n'est *en phase* ni avec ce qui précède ni avec ce qui suit, ni avec ce qu'on attend. Le déphasage et la prise en compte de ce déphasage sont les premiers éléments qui ouvrent la voie à la compréhension de la signification. La discordance code le sens mais, en codant le sens, et en donnant à voir sa fonction comme telle, elle participe déjà du décryptage. Le déphasage apparaît ainsi comme le moteur du fonctionnement de l'inconscient.

Discordance! Voilà le maître-mot qui doit nous guider dans nos analyses. Débusquer les discordances, les regrouper en réseaux qui seront considérés comme des chaînes de signifiants, des symptômes, des fractures sémiotiques produites par le fonctionnement dys-synchronique.

### **3.4. LA NOTION DE TEMPS DOIT À SON TOUR ÊTRE RECONSIDÉRÉE DANS NOS ANALYSES**

Le Temps est un des paramètres les plus importants pour notre démarche sociocritique puisqu'il s'agit d'insérer les résultats de notre analyse sémiotique dans le contexte sociohistorique dont ils sont censés émerger et témoigner. Or, nous venons de le voir, le Temps est une notion complexe et hétérogène, un espace essentiellement et multiple. Nous devons tenir compte de cette diffraction tempo-

relle si nous voulons tenter de comprendre comment fonctionne le Tout historique à l'intérieur du texte. On se souviendra de ce que dit superbement Carlos Fuentes des "racines du présent que sont le passé comme mémoire et le futur comme désir"

Lorsque nous effectuons cette traversée qui nous conduit du fonctionnement de l'infrastructure à celui du sujet de l'inconscient nous constatons donc la présence constante, à tous les niveaux, d'un faisceau hétérogène de temps historiques et d'une dynamique impulsée par un déphasage qui est, lui-même, producteur d'une discordance. Diffraction temporelle et discordance sont étroitement liées dans la mesure où cette dernière est produite dans l'infrastructure par la synchronie du dys-synchronique, une dys-synchronie qui circule, passe d'une instance à une autre en fonction de l'évolution du Tout et qui donne à l'instance sur laquelle elle se fixe, toujours provisoirement, ses coordonnées temporelles. Cette synchronie du dys-synchronique est repérable au niveau du sujet de l'inconscient avec le symptôme, cette irruption intempestive du passé dans le présent du sujet. C'est cependant le manque (mais le déphasage n'implique-t-il pas un manque ou un écart? ) qui, comme on l'a vu, articule le plus nettement les deux dimensions du sujet culturel sur l'Histoire, sous les formes inversées des frustrations et des aspirations ou encore du manque et du désir, quand bien même on pourrait objecter que les frustrations des sujets transindividuels ne sont que les leurres d'un manque primordial que, sans aucun doute, de toutes façons, elles réactivent.

Il s'agit pour nous de reconstituer dans la compétence sémiotique du sujet culturel les traces de cette dynamique, en relevant les contradictions générées par les dys-synchronies de l'Histoire et dont portent témoignage les déconstructions, les ruptures discursives, les discordances, les raccourcis, les ellipses, les absences ou les silences qui trouent significativement les tissus textuels.

Chacun de ces différents effets est, en dernière instance, produit par les points d'impact multiples, sur un même moment de l'Histoire, des différentes dimensions du temps (passé, présent, futur) , dont aucune n'est isolable, détachable de l'ensemble qu'elles forment.

Seule ce que j'appelle la diffraction temporelle permet en effet de comprendre comment fonctionne le Tout historique. Il nous faut en effet cesser de considérer le présent, le passé et le futur comme des espaces de temps autonomes et isolables . Passé et futur sont tout entiers dans le présent du sujet comme ils le sont dans la configuration de la formation sociale où le mode de production hégémonique du temps présent,tout en étant lui-même décalé par rapport à d'autres modes en déclin, est porteur de son propre dépassement. Qu'il s'agisse de la totalité subjective ou de ce que j'appellerai pour faire vite la totalité historique c'est cependant bien évidemment le «présent vivant» qui, pour reprendre les termes de J. Derrida, détient « le pouvoir de synthèse et de rassemblement incessant des traces.» C'est pourquoi il peut sembler illusoire de ne penser l'inscription du texte dans le contexte que par rapport à un point fixe du processus historique alors que chaque noeud du tissu textuel n'est rien d'autre qu'une trace où se superposent les impacts de divers espaces-temps. Organisée autour de la superposition cumulative des sédiments déposés par les multiples sujets transindividuels qui lui sont constitutifs, et de la noria sans fin du sujet de l'inconscient, la compétence sémiotique du sujet culturel participe du même mouvement.



## CULTURA Y RESISTENCIA DEL ESTADO-NACIÓN AL PLURALISMO CULTURAL

Antonio GÓMEZ-MORIANA  
*de la Real Academia Canadiense de  
las Ciencias, las Artes y las Letras  
Catedrático Emérito de las  
Universidades de Montreal y SFU  
(Vancouver)*

### 1. LOS FANTASMAS DEL ESTADO-NACIÓN

La vuelta al país de origen conlleva para todo emigrado un ejercicio casi inevitable: comparar el país que dejó con el que encuentra al volver. Este ejercicio constituye en mí, comparatista de profesión, una auténtica deformación profesional. Por otro lado, mi vuelta coincide con la discusión no libre de apasionamientos acerca de los nacionalismos vasco y catalán, nutrida en el primer caso por posibles contactos del Gobierno de Madrid con ETA y, en el segundo, por el proyecto de nuevo *Estatut* para Cataluña. Para quien ha estudiado y enseñado durante una década en Alemania y vivido más de treinta años en Canadá, una vuelta a España en estas

circunstancias conlleva la casi obligación de comparar la situación del País Vasco y de Cataluña con la de Baviera o Quebec —aunque sólo sea para constatar la diversidad de métodos empleados por quienes protagonizan un cuestionamiento del *status quo*. Pues Quebec ejerce sus reivindicaciones del derecho a la autodeterminación y a la diferencia, tras un brevísimo episodio de violencia en 1970, dentro del marco de una constitución que le fue impuesta en 1982 por el resto de Canadá; y la monarquía, garante en España del derecho a la autodeterminación de las comunidades autónomas en el Estado de derecho, es sentida en Quebec como símbolo de la permanencia del *Dominium* inglés, a pesar de que la corona británica contribuyó en el pasado al mantenimiento de la lengua francesa y del código de derecho civil, dos signos de identidad de Quebec frente al resto de Canada (que se rige por el derecho consuetudinario —*Common law*— y en que se habla predominantemente inglés). En el caso de Baviera ni siquiera se discute su *diferencia* en cuanto *Estado libre*, de hecho y de derecho, al interior de la República Federal de Alemania. Tanto Quebec como Baviera forman parte de confederaciones *asimétricas* al interior de Estados multiculturales o plurinacionales. Aunque tímidamente, fue este marco el que dio lugar, al interior de la Constitución española de 1978, al Estado de las Autonomías.

El ejercicio de comparar puede fácilmente llevar a la añoranza de un pasado irrecuperable (recordemos la película *Volver a empezar*) o a una actitud excesivamente crítica frente al presente, medido desde un deseo utópico. En mi caso, creo ver en los acontecimientos políticos más recientes la persistencia en España de fantasmas de un pasado no superado aún, junto a realizaciones que superan sueños considerados como utópicos no hace siquiera tres décadas. En efecto, en el contexto de los recuerdos de mi juventud, me sorprende como auténtica realización de una utopía el que la eco-

nomía española tenga que importar hoy mano de obra, tras haber repatriado un millón de emigrantes e incorporado nuevas fuerzas de trabajo, como son la mujer (tradicionalmente casi ausente; hoy, cada día más presente) o el superávit del campo (surgido tras la modernización de los medios de producción agrícola). De ahí que me resulte tan difícil comprender la falta de sensibilidad de gran parte de los españoles ante los problemas acuciantes del momento, como la afluencia de emigrantes de diferente procedencia étnica y cultural, o los nacionalismos radicales, se trate de la defensa ciega de España como Estado-Nación o de la afirmación excluyente por parte de sus “nacionalidades”.

En recientes artículos de Santiago Carrillo (*Naciones y nacionalidades*) y de Agustí Francelli (*La nación ante el diccionario y la enciclopedia*) en *El País* se resalta la ambigüedad de nuestro texto constitucional, hijo de su tiempo —como todo texto. Continuando el camino abierto por ellos, intentaré recordar las que considero raíces históricas de esta situación. Quizás nos pueda ayudar a superar esos fantasmas que evoco en el título que encabeza estas líneas, el contraste con la Europa transnacional y supra-estatal, integrada a su vez en una economía global que se nos impone como imperativo de nuestro tiempo —pero que no es tan nueva como se cree, según vamos a ver.

## 2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

En la España en que me tocó nacer y crecer, se nos hacía creer que la “misión [divina]” asignada a España y cumplida a través de su historia difería substancialmente del curso seguido por el resto de las naciones. Comparándose al pueblo judío, que siglos antes había expulsado de sus tierras u obligado a abjurar de su fe como condición para permanecer en las mismas, la España franquista

se auto-proclamaba “pueblo elegido [de Dios]”. En ello se hacía eco, tanto de las palabras con que el Pontífice Pío XII saludaba la victoria de los militares insurrectos contra la República apenas terminada la (incivil) guerra española, como del pensador católico liberal Juan Donoso Cortés (1809-1853), que era recuperado por aquel entonces mediante la edición de sus *Obras completas* en la *Biblioteca de Autores Cristianos*. Donoso Cortés afirmaba en uno de sus discursos parlamentarios, recogido en el tomo II de sus *Obras completas*:

Ha habido en la Tierra dos pueblos que han sido elegidos o predestinados: el pueblo judío y el pueblo español... El pueblo judío fue el representante, el solo representante en la antigüedad de esta idea religiosa de la unidad, de la espiritualidad de Dios entre los pueblos idólatras y materialistas; el pueblo español ha sido el representante del catolicismo entre los pueblos protestantes. El pueblo judío derramó su sangre por la fe en Asia, y el pueblo español, en las regiones de Europa y el continente americano... Yo pido al pueblo español lo que hizo el pueblo judío: el pueblo judío ha conservado intacta su fe a pesar de la dispersión... Y yo pido al pueblo español conserve intacta su fe a pesar de las revoluciones (II:26).

Sobre estas bases ideológicas, la España franquista se dotaba de una *autohistoriografía* (permítaseme este término, que me parece tan legítimo como el de *autobiografía*). En ella se destacaba toda una serie de “diferencias” de este Estado-Nación, que había creado todo un *Mundo Nuevo*, diferente también, y que, a través de “La Historia”, había sabido luchar contra toda nueva corriente de pensamiento y contra toda manera de comprender el mundo

que no fuese la suya: contra “infieles”, “herejes” y “desviados” durante las postrimerías de la Edad Media; contra el Renacimiento “pagano” y contra las prácticas rituales indígenas del *Nuevo Mundo*, así como contra la Reforma Protestante, en los albores de la Modernidad; contra “las ideas” de la Revolución Francesa, en plena Modernidad; por fin, ya en el siglo XX, contra las luchas inspiradas en la Revolución Bolchevique y contra todas aquellas “internacionales” que el franquismo consideraba enemigos jurados de la *católica España*: “el judaísmo internacional” y “la masonería internacional”; “el capitalismo internacional”, “el comunismo internacional” y —por supuesto— la Internacional Socialista.

Durante mis años de “formación del espíritu nacional” (título de una de las asignaturas obligatorias en los planes de estudio de aquel tiempo), el ministerio español de información y turismo puso en circulación un *eslogan* publicitario que proclamaba a todos los vientos la mencionada “diferencia”: *Spain is different*. Esta auto-definición contribuyó al desarrollo en España de una industria turística que, si bien salvó (temporalmente) su maltrecha economía, también arruinó (para siempre) la ecología de gran parte de nuestros litorales. *Typical Spanish* [*sic*] fueron considerados por aquel entonces los altamente cotizados machos hispánicos, cuya opresión religiosa y consecuente represión sexual contribuyeron sin duda largamente al surgimiento y consolidación de la leyenda del *temperamento español* entre quienes buscaban algo más que el sol en aquellos litorales. Y al rango de *typical Spanish* fueron elevados igualmente términos tan poco castellanos como *Nacionalsindicalismo* (auto-denominación oficial del sistema político impuesto por el franquismo) y *Nacionalcatolicismo* (con que otros lo denominaron, si bien extraoficialmente). Sólo los iniciados sabían que estos calcos de estructuras lingüísticas germánicas pretendían serlo también del sistema político alemán,

de triste memoria, cuyo léxico imitaban. Al mismo tiempo se ejercía tal presión sobre las lenguas habladas en regiones específicas españolas, como el vasco, el catalán o el gallego, que hubieran desaparecido completamente de haberse cumplido la disparatada política lingüística del franquismo.

Nada de esto era nuevo. Los Reyes Católicos habían creado cinco siglos antes el primer Estado-Nación moderno de Europa sobre la base de “diferencias” semejantes a las que a mí me inculcaron durante mi niñez. La mezcla de lo religioso, étnico y lingüístico, ocultó durante siglos las funestas consecuencias sociales, económicas y culturales de la promoción a cualquier precio de una identidad excluyente. Aquellas diferencias, tan solemnemente proclamadas por el régimen del general Franco, no eran en realidad otra cosa que una pretendida vuelta a la continuidad trans-histórica (anacrónica) del Estado-Nación creado por los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, cuyo “espíritu impera[ba]” –según se nos hacía cantar en las escuelas de aquel tiempo.

También en sus contradicciones reproducía el franquismo una paradoja heredada del empeño de los Reyes Católicos por crear un Estado-Nación bajo el signo de “una fe, un pueblo y una lengua, en un territorio”. En efecto, el matrimonio concertado entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón no se limitaba a unificar la casi totalidad de la Península Ibérica bajo dominio cristiano; muy pronto se iniciaría, además, la preparación de la conquista del reino árabe de Granada, último resto de la España musulmana, y la composición de la primera gramática de “la lengua castellana o española” por obra de Nebrija. Ambos esfuerzos se ven coronados en 1492, año en que asistimos igualmente al decreto de expulsión de los judíos, y también a lo que otras veces se solía llamar *Descubrimiento de América*, pero que durante las celebraciones del quinto centenario se dio

en denominar *Encuentro de Culturas*. Los Reyes Católicos combinaban así una política interior de “purificación religiosa” —si es que no se trataba en realidad de un programa de purificación étnica—, con una política exterior de expansión territorial. La paradoja que encierra esta doble política es que, en cumplimiento del programa de creación del Estado-Nación, se ponía en movimiento una dinámica destructora de las bases mismas en que reposaban las condiciones de posibilidad de ese Estado-Nación. Pues tanto mediante la expulsión del “otro” y negación del derecho a la diferencia, consecuencia de la política segregacionista interior, como mediante el sometimiento de otras tierras (y de sus pueblos), fruto de su política expansionista exterior, se ponía en marcha una circulación transnacional (y transcontinental) de personas. La consecuencia inevitable de esta circulación de personas había de ser la aparición de grupos étnicos minoritarios que, erradicados de sus tierras de origen o sometidos en sus propias tierras a una política unificadora, quedaban incrustados en unidades territoriales que, en consecuencia, pasaban a ser étnica, religiosa, lingüística y culturalmente polivalentes. En otro orden de cosas, esta misma política, que por un lado creó los fundamentos del derecho internacional (*ius gentium*), no dejaba, por otro, de promover el comercio de esclavos, implantados en tierras americanas al igual que las especies vegetales y animales que se adaptaban a nuevos ambientes y proliferaban al paso de un continente a otro; y creó también - tras el descubrimiento del Pacífico - la infraestructura necesaria para un comercio a escala mundial de la plata, del oro, de la seda, de las especias y de otros productos de consumo. Así, con Europa y América, se integraba —por voluntad propia o por la fuerza— tanto África como Asia en un comercio sin fronteras de bienes y de personas. El establecimiento de esta primera red mundial de intercambios

comerciales de bienes y de personas, al igual que los mencionados decretos de expulsión del territorio nacional español de judíos y musulmanes, y los mismos desplazamientos de misioneros, soldados, colonos, encomenderos y aventureros hacia las “nuevas” tierras, conllevaba, con la (forzada o voluntaria) circulación de seres humanos, la “circulación de [sus] bienes simbólicos” (Pierre Bourdieu), esa herencia cultural que cada individuo o grupo humano acarrea consigo. Es esta última la que había de producir tanto los sincretismos religiosos más variados, como los movimientos de diferenciación, si no de autonomía político-social y cultural, a que hoy asistimos, lo que algunos llaman “condición postmoderna” (Jean-François Lyotard) y que otros prefieren llamar “ideologías del resentimiento” (Marc Angenot). De lo que se trata en todo caso es del derecho individual o de grupo a la “diferencia”, derecho de las minorías que garantizan las democracias modernas al tiempo que otorgan el poder de gobernar a las mayorías. Estas tendrán por ello que aprender a distinguir entre “mayoría” y “totalidad” - según postulaba hace algún tiempo ya desde *El País* José María Ridaio.

La dura confrontación actual entre españoles de distintos colores políticos en torno a la posibilidad de abrir un diálogo con ETA y de reformar el *Estatut* de Cataluña revela —creo— la existencia de una asignatura pendiente en la España de las Autonomías: la necesidad de superar los fantasmas, todavía vivos, del Estado-Nación.

El prólogo de Nebrija a su *Gramática de la lengua castellana* y el *Diario de Navegación* y *Cartas* de Cristóbal Colón coincidían ya en señalar la política expansionista de la corona española, juntamente con el deseo manifiesto de conservar la unidad de lengua y la unidad religiosa, según creo haber demostrado en trabajos anteriores (Gómez-Moriana 1989, 1993b; Gómez-Moriana y Catherine Poupney- Hart 1990). La convergencia de los discursos



religioso y económico en estos textos, al igual que en las Crónicas de Indias en general, testimonian igualmente de las contradicciones que encerrara la política, tanto interior como exterior, de los Reyes Católicos (continuada igualmente por los Austrias).

El “pequeño relato” (“testimonio” de mi propia vida), con que iniciaba mi intervención, se inscribe en realidad, como ven ahora, en el conjunto mayor de una autohistoriografía, como toda autobiografía y todo testimonio, por individual y “auténtico” que nos parezca, y por más que se inscriba *contra corriente* en tal conjunto. Más aún, tanto en el momento de la “historia” como en el momento de su narración, este relato reproduce en sí unos parámetros de carácter ideológico: falsa conciencia en los momentos de mi educación en España; posteriormente, la toma de conciencia más o menos correcta que me obligó a escoger, muy joven aún, el exilio voluntario; por fin, la reflexión sobre la misma en el momento en que les hablo —o, más propiamente, en momentos que le han precedido: los momentos de la escritura de este texto que ahora les ofrezco aquí. Ni en los momentos que llamo de “falsa conciencia” ni en los que considero de “toma de conciencia” puedo definir mi subjetividad fuera de ese estado de cosas, por mucho que pueda (o, más bien, quiera) afirmar hoy que escapé de él. Soy su producto, tanto en aquello en que lo seguí como en la resistencia que desarrollé en mí contra el mismo; tanto en los momentos en que sufrí sus imposiciones, como en los momentos en que decidí salir de España, y en los que le han seguido hasta el día de hoy, incluyendo la elección misma del tema de mi contribución a este encuentro. De ahí que insista en postular que no se puede comprender el “testimonio” sólo en sí, aislado, en un análisis inmanente que ignore el contexto más amplio en que surge y con el cual dialoga. La preocupación fundamental de mi propuesta será por ello la de enlazar los discursos identitarios con

los mecanismos de toma de conciencia de la subjetividad. Todo individuo se mira en el espejo social e interioriza el papel que esa sociedad le asigna (o le niega), con la vana ilusión de ser él su propio motor - o con la rebeldía de quien resiste, incluso en la aparente aceptación de los estigmas que esa sociedad proyecta sobre su grupo o clase, sobre su estirpe, sobre su género o sobre su condición de “desviado”, al marginarlo. Estos mecanismos de socialización, que en trabajos anteriores llamo “reciprocidad de perspectivas” (Gómez-Moriana 1988, 1993b; Gómez-Moriana y Catherine Poupene-Hart 1990), son también los mecanismos que ponen en marcha los procesos de toma de conciencia, tanto de la identidad colectiva como de la subjetividad individual, y los que marcan los cambios de valores —y, juntamente con ellos, de temas y motivos— tanto en la evolución del género autobiografía, como en la de los subgéneros confesión y testimonio, en la de la biografía en general, y en lo que llamo autohistoriografía. En este contexto pretendo ahora ofrecerles una lectura de la obra del Inca Garcilaso de la Vega y la de Guamán Poma de Ayala, que constituyen, en mi opinión, el testimonio del surgimiento de una voz “india” en la España colonial.

### **3. UNA GRAMÁTICA, UN PRÍNCIPE, UN INDIIO**

José Rabasa (1995) ha estudiado lo que repetidamente llama “quasi-utterance” en la obra del Inca Garcilaso de la Vega: “Porque soy indio”. Esta frase, que —con algunas variantes— encontramos repetidamente en su obra, coloca a Garcilaso en el margen de todo posible discurso histórico (“No había ninguna clase en esa escritura que pudiera asimilar como a elemento propio a un indio, mestizo y bastardo” escribe Susana Jákfalvi-Leiva, que Rabasa cita en su estudio). Para Rabasa,

Garcilaso was demonstrably capable of appropriating European forms of discourse, but the very borderline social status that would never allow him to cross over and become a Spaniard was also what made him unique in Spanish American letters (81).

Sobre la primera afirmación de esta cita (la capacidad por parte de Garcilaso de apropiarse formas europeas de discurso) ha escrito abundantemente Margarita Zamora. En efecto, gracias a la fortuna que le legara su padre, Garcilaso pudo adquirir en Europa una formación humanística y, con ella, las técnicas de la retórica argumentativa que usaría luego en defensa de su lengua y de su pueblo. Pero en su confesión testimonial “Porque soy indio”, al mismo tiempo que Garcilaso se (auto)excluye como posible “autor”, parece abrirse el camino hacia una nueva posibilidad, o —como la llama Rabasa— “an alternative authorship and subjectivity” (*ibid.*). Bien es verdad que, como también señala Rabasa, son raros los escritores hispanoamericanos que se identificaron o identifican a sí mismos o a sí mismas como indios/indias. El testimonio de Rigoberta Menchú aparece así como una excepción a la regla, excepción que confirma otra muy anterior: la de Guamán Poma de Ayala, que se (auto)titula “Don” y “Autor”, al tiempo que se (auto)proclama “Príncipe [Inca]”, constituyéndose, sobre la base de estos títulos, en sujeto de discurso y en interlocutor frente a Felipe III, rey de España. Al mismo tiempo, fundamenta en ellos su competencia en cuanto cronista y también su (auto)nombramiento de “consejero real” que analiza y describe las posibilidades de un “buen gobierno” de la colonia. Tanto en Garcilaso como en Guamán Poma encontramos, por un lado, una conciencia de sus orígenes; por otro, la conciencia de un saber conectado a esos mismos orígenes por parte del mundo occidental, y hábilmente

utilizado por ellos. Es este “saber de indios” lo que les permite a ambos constituirse en “autoridad” (y, con ello, en sujetos de discurso). Guamán Poma será así capaz de mostrar al monarca español las consecuencias funestas de una organización de los ciclos agrícolas basada en criterios que desconocían las peculiaridades de aquellas tierras. El Inca Garcilaso, por su parte, será capaz de corregir los errores de los españoles que transcribían y pronunciaban mal el Quechua, protestando contra la corrupción de su lengua que ello implicaba. En sus *Comentarios reales* escribe, en efecto, Garcilaso:

Para atajar esta corrupción me sea lícito, pues soy indio, que en esta historia yo escriba como indio con las mismas letras que aquellas tales dicciones se deben escribir” (II:5).

Al igual que en su continua mezcla de oralidad y escritura, José Rabasa ve aquí, haciéndose eco de la comparación que Hugo Rodríguez-Vecchini estableciera entre *Don Quijote* y *La Florida del Inca*, un uso de la ironía por parte de Garcilaso:

The insistent repetition of “porque soy indio” suggests an extended metaphor whereby one thing is said and another meant - that is, an ironic allegory of the privileged claim of the “West” to write “the rest of the world” (104).

Margarita Zamora ve aquí, por el contrario, una conciencia del prestigio de que gozaba el saber filológico, tan altamente apreciado en el Renacimiento europeo. De ahí su cultivo del estudio de las lenguas clásicas y de las lenguas bíblicas, p.e. en la (re)lectura de los autores clásicos o en la exégesis de los textos sagrados. Este

saber y autoridad respondía en cierto modo al atribuido hoy al “native speaker” en cuanto informante lingüístico. Garcilaso se apropiaría estos valores “occidentales” para usarlos en provecho de su propia lengua (y de su pueblo). Al igual que más tarde Guamán Poma de Ayala colocaría, en su “Prólogo al lector cristiano”, las diversas lenguas indígenas en el mismo nivel que el castellano —“ajuntando con la lengua de la castellana y *quichiua ynga, aymara, poquina colla, canche, cana, charca, chinchaysuyo, andesuyo, condesuyo*, todos los bocablos de yndios” (9)—, no duda Garcilaso en poner en paralelo (al menos, implícitamente) su esfuerzo gramático (quechua) con el esfuerzo gramático (castellano) de Nebrija. Veamos a título de ejemplo la explicación filológica que se ofrece en los *Comentarios reales* acerca del nombre del dios creador, *Pachacámac*, al que los incas llegan por la luz natural de la razón, y que Garcilaso coloca en el mismo plano que el judeo-cristiano:

Es nombre compuesto de Pacha, que es mundo universo, y de Cámac, participio presente del verbo cama, que es animar, el cual verbo se deduce del nombre cama, que es alma. Pachacámac quiere decir el que da ánima al mundo universo, y en toda su propia y entera significación quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo (II:74).

Hay que señalar por otro lado que, al autodenominarse “indio”, Garcilaso no sigue la terminología castellana al uso, terminología que sin embargo conoce y recoge en *La Florida del Inca*, si bien reduciéndola a un “así nos llaman” o simplemente “llaman”:

El gobernador Hernando de Soto —dice— con mucho contento de haberlo hallado [el paso que diez años antes había cruzado Pánfilo de Narváez con su ejército], mandó a dos soldados naturales de la isla de Cuba, mestizos, que así nos llaman en todas la Indias Occidentales a los que somos hijos de español y de india o de indio y española, y llaman mulatos, como en España, a los hijos de negro y de india o de indio y de negra. Los negros llaman criollos a los hijos de español y española y a los hijos de negro y negra que nacen en Indias, por dar a entender que son nacidos allá y no de los que van de acá de España. Y este vocablo criollo han introducido los españoles ya en su lenguaje para significar lo mismo que los negros. Llaman asimismo cuarterón o cuatrato al que tiene cuarta parte de indio, como es el hijo de español y de mestiza o de mestizo y de española. Llaman negro llanamente al guineo, y español al que lo es. Todos estos nombres hay en Indias para nombrar las naciones intrusas no naturales de ellas (149-150).

Esta autoridad que Garcilaso y Guamán Poma reclaman para sí sobre la base de su condición de “indios” no excluye por otra parte el uso (irónico) del tópico de la *moderatio*. Así, en el “Proemio al lector” de *La Florida del Inca* afirma Garcilaso:

Las faltas que lleva se me perdonen porque soy indio, que a los tales, por ser bárbaros y no enseñados en ciencias ni artes, no se [les] permite que, en lo que dijeren o hicieren, los lleven por el rigor de los preceptos del arte o ciencia, por no los haber aprendido, sino que los admitan como vinieren (69).

Compárese este texto de Garcilaso, basado en su condición de “indio”, con este otro tomado de la carta de Sor Juana Inés de la Cruz intitulada “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz”, basado en su condición de mujer:

Y así, confieso que muchas veces este temor [a tratar asuntos sagrados, cosa que le prohíben su sexo, su edad y –sobre todo– la costumbre] me ha quitado la pluma de la mano, y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento, de quien querían brotar: el cual inconveniente no topaba en los asuntos profanos, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa, y los críticos con censura; y ésta, *iusta uel iniusta, timenda non est*, pues deja comulgar y oír misa, por lo cual me da poco o ningún cuidado, porque según la misma decisión de los que lo calumnian, ni tengo obligación para saber, ni aptitud para acertar; luego si lo yerro, ni es culpa ni es descrédito (118).

También Guamán Poma usa el tópico de la *moderatio* en el citado “Prólogo al lector cristiano”:

Para sacar en limpio estas dichas historias ube tanto trauajo por ser cin escrito ni letra alguna, cino no más de *quipos* [cordeles con nudos] y rrelaciones de muchas lenguaxes ajuntando con la lengua de la castellana y quichiu ynga... todos los bocablos de yndios, que pasé tanto trauajo por ser serbicio de Dios Nuestro Señor y de su Sacra Católica Magestad, rrey don Phelipe el terzero (9).

José Rabasa pone el texto de Garcilaso en contraste paródico con este otro de la *Historia general y natural de las Indias* de Fernández de Oviedo:

Si algunos vocablos extraños e bárbaros aquí se hallaren, la causa es la novedad de que se tracta; y no se ponga a la cuenta de mi romance, que en Madrid nascí, y en la casa real me crie, y con gente noble he conversado, e algo he leído, para que se sospeche que habré entendido mi lengua castellana, la cual, de las vulgares, se tiene por la mejor de todas (I:10).

Quizás haya que ver más bien en los textos de Garcilaso, como más tarde en los de Guamán Poma, ecos del proyecto nacional que Elio Antonio de Nebrija diseñara en el prólogo-dedicatoria de su *Gramática de la lengua castellana*, a que ya aludí. Pero extendiendo los principios formulados por Nebrija a propósito del castellano como idioma del imperio, a sus propias lenguas indígenas, que el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala colocan en el mismo plano y en serie con el castellano. Así, como en su prólogo-dedicatoria hiciera Nebrija, Garcilaso reclama en sus *Comentarios reales* una lengua para una nación, y la corrección en su empleo como signo de pertenencia a tal lengua y a tal nación. “Es lástima que se pierda o corrompa [la lengua Quechua], siendo una lengua tan galana”, escribe para añadir de seguida: “Que yo harto hago en señalarles [a “mestizos y criollos curiosos”] con el dedo desde España los principios de su lengua para que la sustenten en su pureza” (II:6). En *La Florida del Inca* Garcilaso llega a unir lengua indígena y territorio como constitutivos de la identidad de una nación:



Y pues yo soy indio del Perú y no de S. Domingo ni sus comarcas se me permita que yo introduzca algunos vocablos de mi lenguaje en esta mi obra, porque se vea que soy natural de aquella tierra y no de otra (142).

Contra la dicotomía establecida por Rabasa, que opone en su estudio continuamente el Occidente y Europa en cuanto sinónimos de “episteme universal” (¿gran relato?), al pensamiento indio como expresión de lo particular (¿pequeño relato?), quisiera insistir en que - paradójicamente - son los “universales” europeos los que ofrecen a Garcilaso, Guamán Poma y otros, la base necesaria para poderse constituir en sujetos de discurso. En el ejemplo analizado, es precisamente esta universalización de los valores reconocidos a la lengua que ellos mismos operan, lo que permite al Inca Garcilaso pedir para su lengua, e incluso para su modalidad dialectal, lo que Nebrija postulaba para el castellano; a Guamán Poma, por su parte, le permite poner en la misma serie y tratar con la misma estima las lenguas indígenas y el castellano, según vimos. Nebrija dedicaba su *Gramática de la lengua castellana o española* a la reina Isabel I de Castilla con palabras que, ya en 1492, muestran una conciencia nacional y una temprana reflexión interpretativa de la más reciente historia como parte del proceso de consolidación de un Estado-Nación en vías de expansión imperial al que la lengua, “compañera del imperio”, debía servir. Quizás el texto de Garcilaso no sea en este sentido otra cosa que un eco de esa convergencia de lo lingüístico, religioso y político que encontramos ya en Nebrija, y de la que Garcilaso sabe servirse a la hora de dar expresión a la conciencia de su propia identidad. Es así como, universalizando los valores proclamados por Nebrija, Garcilaso sabe hacer valorar su lengua de origen y convertirla en uno de los elementos que definen su propia identidad. Al mismo

tiempo, al reducir el castellano a una lengua entre otras muchas, Garcilaso debilita ese Estado-Nación y la posición exclusiva que en ese Estado-Nación atribuye Nebrija al castellano.

En abierto contraste con esta actitud, podemos observar que en el breve relato de su primer viaje que hace en su carta de 15 de febrero de 1493 a Luis de Santángel, no parece mostrar Colón gran respeto hacia las lenguas indígenas ni a sus denominaciones de los lugares que iba “descubriendo” para la corona española:

Señor: Porque sé que avréis plazer de la gran victoria que nuestro Señor me ha dado en mi viaje vos escribo ésta, por la cual sabréis cómo en treinta y tres días pasé a las Indias, con la armada que los ilustrísimos Rey e Reina, Nuestros Señores me dieron, donde yo fallé muy muchas islas pobladas con gente sin número, y d'ellas todas he tomado posesión por sus Altezas con pregón y vandera real estendida, y non me fue contradicho. A la primera que yo fallé puse nombre Sant Salvador a conmemoración de su Alta Magestat, el cual maravillosamente todo esto a dado; los indios la llaman Guanahaní. A la segunda puse nombre la isla de Santa María de Concepción; a la tercera, Fernandina; a la cuarta la Isabela; a la quinta la isla Juana, e así a cada una nombre nuevo (167).

En esta misma línea, tras su descripción primera de los aborígenes americanos, manifiesta Colón en el *Diario de Navegación* su propósito de llevar —a su regreso a España— “seis de ellos” a los reyes, “para que deprendan fablar” (95-96).

Los relatos colombinos de viaje están marcados por una doble restricción conflictiva (*double bind*). En efecto, para relatar su experiencia *inaudita*, Colón no puede dejar de *evocar* referencias

conocidas y, por tanto, susceptibles de *reconocimiento*. Sólo así podía hacer dignas de crédito (*verosímiles*) ante sus lectores, en especial ante los Reyes Católicos, los relatos de su llegada a las Indias por la ruta del Oeste. Es así como se produce el término equívoco, “indio”, que designa aún hoy al aborígen americano. Pero, por otro lado, además de las apropiaciones por medio de ceremonias más solemnes de toma de posesión en nombre de los Reyes Católicos, “con pregón y vandera real estendida”, en una arrogancia adámica, Colón da nombres nuevos a la tierras que encuentra en su ruta marítima del Oeste hacia las Indias - y, mediante este acto de lenguaje, se las apropia (y, con las tierras, sus habitantes). Así, si por un lado, las palabras de que Colón se sirve están “habitadas ya”, pertenecen a un lenguaje ya marcado por el uso, por otro lado ignora Colón las denominaciones que preceden a su llegada. A esta primera doble restricción, que es propia de todo paso del deseo (individual) al discurso (social) que lo expresa, hay que añadir otra de orden epistemológico, impuesta por la coyuntura histórica en que escribe Colón: por un lado, la necesidad de evocar el texto escrito como autoridad aún en vigor; por otro, la de apoyarse en el conocimiento experimental como condición necesaria a todo saber *verdadero*. Al igual que Don Quijote en el imaginario cervantino, Colón actúa y escribe como “hombre del libro”, fiel a la letra escrita que garantiza su misión. Aunque en los comienzos del *Diario de Navegación* de su primer viaje habla de “islas”, de “la gente de aquella isla”, de “aquellas tierras”; pronto pasará a identificar tal o tal isla como “Cipango” y sus habitantes como “las gentes del Gran Can”. Consecuentemente con ello, dice que se pondrá en camino hacia “Guisay” para llevar al “Gran Can” las cartas que los Reyes Católicos le encomendaran, y pedirle la respuesta que se proponía llevar consigo a su regreso (103). Vemos pues que Colón, para lograr hacer

digno de crédito su relato, sigue a la letra textos de Pierre d'Ailly, *Imago mundi vel eius imaginaria descriptio* (Lovaina, 1480), y de Marco Polo, *Viajes* (Venecia, 1485); pero también se apropia lo ya allí y ya nombrado (“los indios la llaman [...]”), dándole “nombre nuevo”, el acto de violencia más radical, “la violence originaire du langage” como la llama Derrida. Sobre las experiencias con los Nambikwara descritas por Lévi-Strauss (1968), en un texto que parece glosar el “on ne nomme jamais, on classe l'autre” del propio Lévi-Strauss (1962: 285), dice en efecto Derrida:

Telle est la violence originaire du langage qui consiste à inscrire dans une différence, à classer, à suspendre le vocatif absolu. Penser l'unique *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture: l'archi-violence, perte du propre (164).

Pero Colón no se contenta con dar «nombre nuevo» a las tierras que encuentra en su ruta marítima hacia las Indias - y, con ellas, a sus habitantes. Los describe también, y para ello tiene que recurrir a lo preconstruido. Así, inspirándose en las descripciones bíblicas del edén, y del hombre y de la mujer en estado de «justicia original», al igual que en las descripciones clásicas del *locus amoenus*, y de la belleza y bondad naturales del hombre y de la mujer en la Edad de Oro (de Virgilio y Ovidio especialmente), Colón construye una imagen del “indio” cuya autenticidad nadie cuestionará, ya que fue recibida como el fruto de una experiencia objetiva directa que, además, confirmaba lo que se esperaba por haber sido de antemano *anunciado* en los “textos”, tanto en los textos de los “autores sagrados” como en los textos de los “autores clásicos”. Por el contrario, todos se referirán a tal imagen como punto de apoyo último para sus argumentos en los cuestionamientos y con-

troversias que había de suscitar muy pronto. Es precisamente esta “imagen”, (re)creada del modo dicho y referida ahora a la palabra “indio” por Colón, la que pronto se convertirá en nuevo “objeto de estudio”, de “saber”, al ser sometida a los cuestionamientos teológico, filosófico, jurídico, político y económico de la época. A través de los diferentes “testimonios” de los actores de la conquista y de la colonización de América (soldados, comerciantes, aventureros, misioneros y encomenderos) y, sobre todo, a través de las controversias suscitadas en el transcurso del Siglo XVI en las universidades de Valladolid y Salamanca especialmente, sobre “la naturaleza del indio” (Ginés de Sepúlveda/Bartolomé de Las Casas) y sobre los títulos de dominio de los españoles en Indias (Bartolomé de Las Casas/Francisco de Vitoria), la (equivoca) palabra “indio” se convierte así en una instancia discursiva, en un “lugar” (*topos*) en que convergen todas las formaciones discursivas reconocidas como propias a las diferentes disciplinas del saber de la época, al interior - claro está - de su división del trabajo discursivo.

Como ya señalé en trabajos anteriores sobre las Crónicas de Indias (Gómez-Moriana 1989, 1993a, 1993b; Gómez-Moriana y Catherine Poupney-Hart 1990; Gómez-Moriana y Danièle Trottier 1993; Durán-Cogan y Antonio Gómez-Moriana 2001), la historiografía colonial está marcada por un binarismo maniqueo, de un lado; del otro, por una universalización de los modos occidentales de “representación” que dominan tal escritura, tanto cuando procede a la demonización como cuando procede a la idealización del aborigen americano. Pues a ambas cosas han conducido los múltiples usos del texto colombino, desde Pedro Mártir de Anglería y Bartolomé de las Casas hasta los ecos que las controversias mencionadas encuentran, ya en pleno siglo XX, en Menéndez Pidal (1958). Me contento por ello con recordar

aquí dos ejes conceptuales a partir de los cuales se ha nombrado, o más bien clasificado durante siglos, a los pueblos aborígenes de las Américas. Según que en un momento dado predominaran los elementos ideológicos de carácter religioso o de carácter secular (“científico”), la palabra “indio” designará al “otro” de la fe (cristiana), con términos como “seres en estado de naturaleza pura” e “infieles”, o al “otro” de la civilización (occidental), con términos como “pueblos primitivos”, “salvajes” y “bárbaros”. Este sistema binario, que se condensa en la oposición civilización / barbarie, ha marcado profundamente cinco siglos de historiografía española y occidental de las “Indias”, aunque la glorificación o condenación del “salvaje” cambiara de campo a veces (y con ello, en sentido inverso, la condenación o glorificación de la presencia española, occidental, en el “Nuevo Mundo”). Así, para Pedro Mártir de Anglería y Bartolomé de Las Casas, los “indios” vivían en estado de naturaleza pura y fueron sometidos a una horrible esclavitud en nombre del evangelio. No la ley de Dios, sino la codicia, la envidia, la ira —estos son los sentimientos que los españoles llevaron al corazón de quienes, según la descripción de Cristóbal Colón, vivían en estado de justicia original. Por el contrario, para el cronista de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara, la evangelización y colonización de América significa la “gesta” (épica) de la “redención de los pueblos más primitivos de la tierra” que practicaban, antes de la llegada “redentora” de los españoles, tanto el “canibalismo”, como la “poligamia” y el “politeísmo”, no libres de “cruentos sacrificios humanos”. Estas dos posiciones, irreconciliables en apariencia, comparten la misma base epistemológica. Sólo difieren en la selección (*inventio*, en la vieja retórica) de los “hechos” que cada uno integra en un relato cuya función es argumentativa: mostrar los aspectos positivos o negativos de una consquista cuya legitimidad nadie pondrá en

tela de juicio, ni siquiera quienes lamentan sus funestas consecuencias.

En este contexto, al apropiarse Garcilaso y Guamán Poma de Ayala la retórica del adversario, crean el espacio en que surge una voz indígena y, al mismo tiempo, un modelo de resistencia capaz de ofrecer su propia visión de la historia colonial. Esta actitud tiene antecedentes en el uso especular de la retórica del discurso dominante por parte de los grupos marginados en la sociedad española del siglo XVI, en la “subversión del discurso ritual” (Gómez-Moriana 1985), donde se ponen en práctica igualmente modelos de resistencia a los discursos de sumisión o de negación de la alteridad. Y es sobre todo en los organismos de control de los desviados o disidentes, surgidos en el medievo europeo y más tarde desarrollados de un modo muy especial en la España de los Reyes Católicos y de los Austrias (confesión autobiográfica ante los tribunales de la Inquisición, ejercicios espirituales y otras prácticas del examen de conciencia), donde paradójicamente se crea y se institucionaliza, antes del cartesianismo, el mecanismo de la introspección, de la auto-tematización y del discurso de la propia subjetividad (individual y colectiva). La Inquisición funciona durante siglos, en efecto, como aparato ideológico que promueve sin duda “la fe verdadera”; pero también, la toma de conciencia de la propia subjetividad por parte de individuos y grupos disidentes. Así, si ciertos grupos aislados (el cripto-judaísmo, por ejemplo) corrían el peligro de olvidar sus ritos y sus creencias, la Inquisición se encargaba de recordárselos continuamente a través de los llamados “edictos de gracia”, en que se pedía tanto la auto-denuncia como la denuncia por parte de quienes practicaran tales ritos o los reconocieran en las practicas privadas de vecinos o familiares. Con ello, estos edictos se convertían en auténticos catálogos de ritos y creencias, tanto para judíos y moriscos, como

para luteranos, iluminados, indígenas, etc.; y se convertían también en repertorios de posibles modos de resistencia a las enseñanzas de la Iglesia Católica: blasfemia, herejía, invocación demoníaca, brujería, etc. Complementos de la Inquisición y sus edictos eran los catecismos y los manuales de confesores, que constituían igualmente auténticos repertorios de pecados de todo tipo, de “desviaciones” del uso “recto” de la sexualidad, de frases y sentencias contra la fe y las “buenas costumbres” sancionadas por Iglesia y Estado como única vía de integración en la sociedad cuadro de la España imperial. Los índices de libros prohibidos reunían asimismo en catálogos los libros que informaban, o podían informar en todo caso, a judíos, moriscos, luteranos, etc. sobre sus “diferencias”. Se trata aquí de nuevos aspectos de la paradoja señalada antes en la doble política de los Reyes Católicos y sus sucesores, quizás los más ricos en consecuencias (multi)culturales, tanto en el territorio “nacional” como en la colonia. Contrariamente a lo que ocurre en los procesos actuales de globalización, que parecen realizar la integración al precio de la destrucción de las diferencias culturales, esta globalización primera sirvió como un puente intercultural entre pueblos a través de sus desplazamientos, de toda evidencia contra la voluntad y contra la conciencia misma de sus promotores. Las consecuencias de estos desplazamientos son los largos procesos de adaptación, de integración y de subversión que siguen aún hoy en vigor a través del mundo todo, muy especialmente en América Latina.

La literatura testimonial, que tanto proliferó en las últimas décadas, parece entroncar con esta tradición. En ella, junto a una conciencia identitaria “personal”, parece haber dominado la toma de conciencia de la propia condición social en cuanto “grupo” más que en cuanto “clase” (en el sentido marxista de este término). Puede tratarse en esta toma de conciencia de lo que llamo grupo



social, de un grupo socialmente discriminado a través de la geografía y de la historia casi universal (testimonios de mujeres, o defensa de la homofilia, por ejemplo) o de una clase social desposeída y explotada, identificable igualmente en momentos históricos y en áreas geográficas muy diversas (testimonios de campesinos que ocupan las tierras al grito de “la tierra para quienes la trabajan”, por ejemplo); pero no pocas veces se trata de grupos étnicos que constituyen en sí una “clase aparte” en la sociedad o sociedades en que están incrustados —a veces desde siglos, otras recientemente. A pesar de las reservas de ciertos sectores del marxismo frente a estos movimientos— que debilitan, según creen, las verdaderas reivindicaciones del proletariado (¿industrial?) -, estos testimonios se inscriben (*nolens - volens*) en el doble marco internacional e ideológico de lucha de las clases explotadas, por un lado; por otro, en el de ese gran relato marxista cuyo fin declarara Lyotard mediante su propio gran relato hegeliano - y, con Lyotard, los promotores del llamado “posmarxismo”.

No así, el discurso que la llamada “posmodernidad” (o como otros dicen, el “posmodernismo”) opone a la “modernidad”, entendido este término como sinónimo de “pensamiento occidental, europeo”. Contrariamente a lo que Amaryll Chanady sugiere como “desafío posmoderno”, la novedad del pensamiento identitario latinoamericano “poscolonial” no está en un autodefinirse (en el explícito textual) como “diferente”. Esto lo vimos ya en la España franquista y sigue siendo pan cotidiano en los nacionalismos en boga. Por otro lado, la argumentación misma, el discurso que vehicula esa afirmación de la diferencia, no pocas veces raya en “calco” del discurso del otro (hegemónico) y sus valores, según vamos a ver muy pronto. Chanady distingue tres “vías” en la manera en que “la diferencia” aparece como “elemento constitutivo” de los modelos latinoamericanos de construcción identitaria: la

que localiza esa diferencia en la presencia de población indígena; la que define a América Latina por su diferencia frente al “otro” europeo o norteamericano; la que insiste en la diferencia “interna”, consecuencia de “la naturaleza híbrida de las sociedades que surgieron en el Nuevo Mundo y de las variadas influencias recibidas” (“the hybrid nature of the newly developing societies in the New World and the heterogeneous influences they received”) (XXII). En realidad, ninguna de estas tres vías conduce a una característica propia de América Latina. Más bien conducen estos esfuerzos por integrar tanta diversidad en una “totalidad” identitaria latinoamericana, a la ignorancia (si no al olvido) de los profundos conflictos sociales que existen entre sus muy diversos y antagónicos componentes. Incluso conceptos como “híbrido” e “hibridación”, tan usados y abusados desde que García Canclini (1989) los empleara a la hora de definir la característica distintiva de América Latina, se podrían aplicar hoy, en mayor o menor medida, a cualquier sociedad. Lo que estos conceptos operan en realidad es la unificación (ideológica) de la diversidad conflictiva de las sociedades a las que se aplican, en un conjunto ordenado, definido y demarcado. Son por tanto términos totalizantes y totalitarios que nos recuerdan el término colonial “mestizo” (que Garcilaso de la Vega rechazaba, según vimos, para identificarse a sí mismo en su real condición social, la de “indio”).

Al partir del presupuesto de que toda sociedad es plural y conflictiva, nuestra concepción de la identidad (individual o de grupo) quedaba asociada a la conciencia (de grupo o de clase), resultando ser más bien un elemento analítico que denuncia la conflictividad interna de toda sociedad, que un elemento sintético, unificador de una sociedad en un momento dado de su historia. En esta última categoría se inscribe tanto el Estado-Nación creado por los Reyes Católicos en los albores de la modernidad, como

los nacionalismos europeos del Siglo XIX, en plena modernidad, cuyos excesos se hicieron sentir —y siguen haciéndose sentir— en los muy diversos movimientos totalitarios, fascistas y populistas del Siglo XX. Estos movimientos logran neutralizar (al menos, momentáneamente) la lucha de clases, y hacen olvidar gravísimas discriminaciones —lo mismo genéricas que étnicas, religiosas, lingüísticas y culturales— en nombre de la unificación de todos en un solo pueblo o Nación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, Marc (1996), *Les idéologies du ressentiment*, Montréal, XYZ.
- BOURDIEU, Pierre (1987), *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CHANADY, Amaryll (ed.), (1994), *Latin American Identity and Construction of Difference*, Minneapolis, University of Minnesota Press (*Hispanic Issues*, vol. 10).
- DURÁN-COGAN, Mercedes y GÓMEZ-MORIANA, Antonio (eds.) (2001), *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America*, Nueva York y Londres: Routledge (*Hispanic Issues*, vol. 23).
- COLÓN, Cristóbal [1492]. *Diario de navegación*, en FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, Madrid, Atlas 1954 (*Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 75), pp. 86-166.
- [1493], *Carta a Luis de Santángel de 15 de febrero de 1493*, *Ibidem*, pp. 167-170.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la [1691], “Respuesta de la poetisa á la muy ilustre Sor Philotea de la Cruz”, en *Fama, y obras*

- pósthumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz* [...] Madrid, Imprenta de Antonio González de Reyes, 1714. Edición facsímile de Fredo Arias de la Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1989, pp 114-166.
- DERRIDA, Jacques (1967), «La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau», en *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DONOSO CORTÉS, Juan (1946), *Obras completas* (edición de Juan Juretschke), Madrid, La Editorial Católica (*Biblioteca de autores cristianos*), 2 vols.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo [1535-1547], *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Atlas, 1959 (*Biblioteca de Autores Españoles*, vols. 117-121).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca [1605], *La Florida del Inca* (edición de Sylvia L. Milton), Madrid, Historia 16, 1986.
- [1609]. *Comentarios reales*. Vols. 2-4 de las *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega* (edición de Carmelo Sáenz), Madrid, Atlas, 1960 (*Biblioteca de Autores Españoles*, vols. 134-137).
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (1985), *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Le Préambule.
- (1988), «Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas. Los juramentos de Juan Haldudo (*Quijote* I, 4) y de Don Juan», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVI: 2 (1988), pp. 1045-1067.
- (1989), "Narration and Argumentation in the Chronicles of the New World". René Jara y Nicholas Spadaccini, ed., *1492 - 1992: Re/Discovering Colonial Writing*, Minneapolis, The

- Prisma Institute (*Hispanic Issues*, vol. 4), pp. 97-120. Versión española, ampliada, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXIX: 2 (1991), pp. 801-824.
- (1993a), “Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la invención del “indio”, *Filología*, vol. XXVI: 1-2, pp. 51-75.
- (1993b), *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press.
- (1998), “Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía”, *Acta Poetica*, vol. 18-19, pp. 153-188.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio y POUPENEY-HART, Catherine (eds) (1990), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil (Québec), Les Éditions du Préambule.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio y TROTTIER, Danièle (eds) (1993), *L'«Indien», instance discursive. Actes du Colloque de Montréal 1991*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe [1615], *El primer nueva corónica y buen gobierno* (edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno), México D.F., Siglo veintiuno editores, 1980. 2 vols.
- JÁKFALVI-LEIVA, Susana (1984), *Traducción, escritura y violencia colonizadora. Un estudio de la obra del Inca Gracilazo*, Syracuse, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon.
- (1968), *Tristes tropiques*, Paris: Librairie Plon.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958), *El P. Las Casa y Vitoria. Con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa - Calpe.
- NEBRIJA, Antonio de [1492], *Gramática Castellana* (edición fac-símile de R.C. Alston), Menston, The Scholar Press, 1969.
- RABASA, José (1995), “«Porque soy indio»: Subjectivity in *La Florida del Inca*”, *Poetics Today* 16: 1 (Spring 1995) 79-108.
- RODRÍGUEZ-VECCHINI, Hugo (1982), “*Don Quijote y La Florida del Inca*”, *Revista Iberoamericana* 48: 120-121 (julio-diciembre 1982) 587-620.
- ZAMORA, Margarita (1988), *Language, Authority, and Indigenous History in the “Comentarios reales de los incas”*, Cambridge, Cambridge University Press.

## EL MURO DE BERLÍN DE LA LITERATURA O POR QUÉ NO ME LLAMO GONZÁLEZ PÉREZ

Michèle RAMOND  
(*Université de Paris VIII*)

*À Edmond Cros*

Parece como si el advenimiento subjetivo supusiera una lucha eterna y una ilusión, una lucha acompañada de una ilusión: el yo (el “ego”) adviene pero alienado por un “ya aquí” ideológico, el sujeto cultural; en cuanto al sujeto del deseo o sujeto inconsciente, que pugna por imponerse como la otra persona del discurso y de las actividades del yo, se ve también combatido por el sujeto cultural que impone en todos los niveles de la vida subjetiva sus normas, sus paradigmas, sus imágenes, sus verdades, sus fantasías, que fascina, suscita identificaciones, pensamientos y comportamientos miméticos y que aniquila las ínfulas singulares y libertarias del sujeto del deseo. Como modelo que se le ofrece a una personalidad en ciernes, el sujeto cultural contamina el “ego”, su poderosa imagen influye en el devenir subjetivo, ocasionando un raptó subjetivo. Edmond Cros llega incluso a decir que sólo

porque hay este modelo uno puede advenir como sujeto. Pero si tenemos en cuenta la vertiente inconsciente de la subjetividad ahí también notamos el imperialismo del sujeto cultural cuya naturaleza “doxológica”, legiferante tiende a contrarrestar constantemente las iniciativas del sujeto del deseo.

El postulado por consiguiente es doble. Como imagen fascinante y acaparadora ofrecida en todos sus modelos por la sociedad, el sujeto cultural es un “ideal del yo” con el que cada yo principiante intenta competir asemejándose a sus partes distintivas, tan aventajadas y celebradas por la sociedad en que uno se está criando y educando. Como instancia “doxológica” que dicta normas de conducta, leyes, imperativos morales relacionados con creencias ideológicas o religiosas, el sujeto cultural que tan sádicamente avasalla al sujeto del deseo más bien se podría comparar con un “superyó”.

Advenir en una sociedad como sujeto implica este doble batallar de antemano perdido porque son en realidad muy pocas las posibilidades de imponerse como yo autónomo no demasiado influido por el sujeto cultural. Cada yo se mantiene —si consigue advenir— bajo influencia; todos somos yos influidos. Primeramente por los ideales del yo bombardeados sobre la naciente subjetividad en el cercano entorno familiar. La sociedad sólo es una extensión de este medio cultural originario, no exento de aspiraciones, modelos y proyectos que limitan la libertad individual: la familia y más que nada sus núcleos constitutivos, la pareja parental. Felizmente los ideales de los dos no son siempre similares. Los modelos por los que suspira una madre no son forzosamente la réplica de los modelos por los que se afana el padre cuando trata de conseguir que el hijo o la hija los asuma y realice.

Afortunadamente hay conflictos y los modelos deparados por una familia o una sociedad más extensa no son todos uno, menos



en casos lamentables de sociedades totalitarias, y aún así. En los resquicios de los desacuerdos puede haber alguna oportunidad de un advenimiento subjetivo “sui generis”. Pero también es cierto que un yo (en tanto que ego) no es sino la suma de sus sucesivos estados inestables, de todas sus vestimentas o de todas sus máscaras que desde la prima infancia hasta la muerte constituyen nuestra loca, abigarrada, multitudinaria personalidad. Por muy acaparador que sea el sujeto cultural que nos impone un devenir subjetivo mimético, su polifacetismo, su inagotable reserva de modelos que cambian, evolucionan, se sustituyen unos a otros en el curso de una vida, y sus variantes familiares circunscritas a un medio social reducido, a una micro-célula cultural, forzosamente única e irrepetible, hacen que cada uno pueda improvisar su propia estructura subjetiva. La vastedad del sujeto cultural permite o incluso obliga a una selección. Esta selección, fruto del azar, es origen de formaciones adaptativas, cada una acomodándose a los modelos que le depara el destino. El yo emerge de este tejido como Afrodita del mar, como resultado de una activación de modelos que constituyen un conjunto movedido, no clausurado mientras hay vida y posibilidad de nuevas experiencias. El yo que toma pie en un soneto valiéndose del sistema de Ptolemeo para expresar su desazón amorosa, no es el yo que, en un soneto más o menos equivalente, se vale (para decir su estado amoroso) del sistema de Galileo Galilei. Pero Quevedo a veces opta por el modelo de Ptolemeo, a ratos por el de Galileo, a ratos por un sabio combinado de los dos. En los tres casos la figura del yo-amante-poeta queda firmemente enraizada en la tradición cultural y fuera de ella no podría acceder a la simbolización del sentimiento pasional. Sin embargo en los tres casos este yo-amante-poeta es perfectamente reconocible, podríamos decir: es el mismo. ¿A qué se atribuye esto? A una realidad psico-poética cuyas constantes,

cuya insistencia se sitúan más allá del sujeto cultural. Y es que no podemos cerciorarnos de “todo” el sujeto cultural quevediano. Tenemos en efecto que admitir otra propiedad del sujeto cultural, no señalada en el libro, por lo demás determinante para este concepto, de E. Cros, y esta propiedad es la incognoscibilidad del sujeto cultural. Porque no podemos acceder a *todo* el sujeto cultural de Quevedo, incluso teniendo en cuenta su judeidad, su biografía y su biblioteca. Pero tampoco podemos acceder a todo el sujeto cultural de un contemporáneo nuestro, ni siquiera en el caso extremo de compartir un mismo país, una misma región y un mismo tipo de educación.

Y también podemos añadir que nos resulta mismamente imposible acceder a nuestro propio sujeto cultural porque las herencias y las transmisiones operan sin que tengamos conciencia de ello, y los modelos, fantasías, complejos con que nos amamantamos provienen de épocas muy anteriores, de nuestros antepasados, que nuestros padres destilan y con que nos impresionan sin saber ellos mismos cuáles son los nutrimentos que sin embargo a diario nos administran.

El atenuante que yo veo a la dictadura del sujeto cultural actuando como “ideal del yo” es que sus reservas imaginarias resultan prácticamente inagotables dando lugar a una serie infinita de combinaciones. El rol del azar en la formación de nuestro “ideal del yo” debido a una saturación imaginaria, a un exceso o a una casi infinitud de modelos culturales entre los cuales hay por fuerza que optar supone finalmente cierta libertad de advenimiento subjetivo. Hasta podemos afirmar, retomando en otro contexto la frase de E. Cros: “Le sujet ne s’identifie pas au modèle culturel, c’est au contraire ce modèle culturel qui le fait advenir comme sujet”, que no habría advenimiento subjetivo ni por consiguiente libertad subjetiva fuera de este complejo tejido

de modelos e informaciones que nos permiten levantar día tras día el edificio de nuestras vidas y de nuestro obrar.

La parte de azar que hay en la constitución de nuestro ego a partir de cuantos ideales le inspiró y le deparó el destino deja abierto el campo de especulaciones sobre el azaroso sujeto cultural, nexos inabarcables de modelos, creencias, conocimientos, estilos, imperativos, leyes pero también de angustias, aprensiones, fantasías, esperanzas, enfermedades e ilusiones. Afortunadamente el sujeto cultural es un tejido preñado de imágenes múltiples y contradictorias; constituye un conjunto imaginario, ético y estético tan complejo, tornasolado y cambiante bajo la presión del progreso científico-técnico y de la actualidad movediza que deja sitio para las improvisaciones individuales. El azar forma parte del sujeto cultural y, a su vez, el sujeto cultural es un dispositivo tan inestable que permite la emergencia del azar. Así es como podemos considerar cada sujeto en su constante advenimiento como producto del azar, incluso si admitimos (como es lógico) que es también este sujeto un ente predeterminado por la larga historia de sus acondicionamientos histórico-sociales y culturales.

Podemos proponer el azar como una superestructura que más allá del legado enorme, imprescindible pero también agobiante de las herencias y transmisiones culturales, propone para cada sujeto *su* espacio de improvisación y libertad. Desde este punto de vista los autores anónimos dan prueba de una total entrega a los juegos del azar dentro del vasto y complejo ámbito cultural en el que, por supuesto, se encuentran, como todos, inmersos. El anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* nunca hubiera podido dar inicio a su mentirosa o verdadera autobiografía haciéndose cargo de su nombre y origen. Fluctuante, aventurero, azaroso, el autor anónimo se concede una libertad lúdica evacuando con sus señas de identidad la lacra del sujeto cultural. Inventado el género,

autores confesados, conocidos y prestigiosos pudieron a imitación escribir otras novelas picarescas. Pero con pelos y señales de una identidad autorial confesada que impide el libertinaje, la liberación, la ligereza del anónimo. Porque el anónimo está disuelto (olvidadizo de los propios orígenes) en la subjetividad naciente de su protagonista a la vez disconforme (así lo suponemos) por su siniestra ascendencia y semejante, como él huidizo, fugitivo y, hasta el sexto tratado, inacabado:

a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció pesecución por justicia. [...] Mi viuda madre... vínose a vivir a la ciudad y... fue frecuentando las caballerizas.

Confesar un padre molinero ladrón y una madre de escasa virtud que ejerce de establera, o sea de ramera de ínfima categoría supone que uno haya tomado con su herencia una distancia liberadora confirmada por el anonimato del autor quien rompe con todo tipo de enlace cultural, perdidas para siempre sus señas de identidad familiares y sociales. Y la pérdida del anónimo en

el sujeto naciente del libro es mayor todavía si se tiene en cuenta que Lazarillo no es un mero pretexto para engarzar anécdotas y escenas pintorescas sino, como bien lo ha subrayado la crítica, un verdadero protagonista que desde su nacimiento en el Tormes hasta su establecimiento con el arcipreste de Sant Salvador va adquiriendo los caracteres de un individuo en constante ruptura. Su formación en compañía de sus sucesivos amos y a través de los siete tratados que él escribe a su anónimo (también) destinatario, “Vuestra Merced”, hace de Lazarillo, incluso, no sólo un claro ejemplo de sujeto en trance de individuación, pasando por etapas que podríamos intentar definir, sino un señalado ejemplo de lo que es el paso a la escritura. Porque la necesidad de contarse uno a sí mismo inscribiendo al OTRO en el relato donde UNO adquiere vida literaria supone que Lázaro conquiste un segundo estado o estatuto subjetivo. Nace por así decir de sí mismo en el momento en que toma la pluma para escribir a quien “escribe se le escriba y relate el caso”. Como es lógico tanto el uno (que se relata) como el otro a quien uno confía su relación son anónimos. El “Vuestra Merced” como bien sabemos es amigo del Arcipreste de Sant Salvador, el destinatario de la confesión tiene por lo tanto las mismas propiedades que el destinador: anónimo y amigo del Arcipreste. Realmente estamos presenciando un doble parto, o un triple parto; como su mujer Lázaro ha parido tres veces, o mejor dicho se ha parido a sí mismo tres veces:

- Porque nace en el río toma del Tormes el nombre y no de su padre ni de su madre, la circunstancia favorable o el azar hacen que fuera de haber nacido (como es natural) de su madre, nazca del río, nacimiento legendario (mosaico de alguna manera), que funciona como novela familiar y

que da por menos-preciable (en sentido propio de “menospreciado”) la fábrica cultural genitora;

- Cuando el ciego lo recibe no por mozo sino por hijo rompe más todavía con su herencia hasta que salen los dos de Salamanca, corte decisivo que coincide con el episodio del puente y de la gran calabazada en el toro de piedra con que recibe Lázaro segundo nacimiento simbólico, despertando de la simpleza en que, como niño, dormido estaba;
- Por fin despierta totalmente de la simpleza y llega a la cordura en Toledo al dejar de dar fe a los dichos de malas lenguas.

Este último despertar o tercer nacimiento simbólico es contemporáneo de dos grandes acontecimientos, anverso y revés de una misma medalla: el primero es la entrada de Carlos V en Toledo donde el Emperador celebra las Cortes, tiempo para Lázaro de su prosperidad y buena fortuna; el segundo es el paso a la escritura con el relato que Lázaro hace de su vida a Vuestra Merced para que “ella” tenga entera noticia de su persona. Así es como nace Lázaro-narrador en Toledo. Como había nacido Lázaro 1 en la aceña donde su padre era molinero y Lázaro 2 dentro del río Tormes, y como había nacido Lázaro 3 en el puente de Salamanca camino de sus aventuras inauditas, nace Lázaro 4 en la cumbre de su cordura y buena fortuna asumiendo y exaltando esas dos virtudes en la escritura, nuevo lugar de advenimiento donde Lázaro celebra su persona y lugar donde entra a la par que entra Carlos V en Toledo para celebrar las Cortes.

Mucho se podría decir sobre la novela familiar que consigue plasmar el tratado séptimo mediante una mentira social. El Arcipreste, su criada y Lázaro forman en efecto una familia que podemos llamar mentirosa porque no toma en consideración las

advertencias de la sociedad. Al considerar esas advertencias como “dichos de malas lenguas” porque así le conviene, pasa por alto Lázaro el principio de realidad. La dimensión realista del relato se encuentra sobrepasada por otra cosa, vencida por una voluntad mentirosa que en definitiva es la placentera voluntad de fingir, simular. Lázaro cree *ficticiamente* en la honestidad de su mujer y en la nobleza y castidad del Arcipreste y esto es causa y razón para que emerja como sujeto de escritura con su doble vertiente de destinador y destinatario. Pero lo que más viene al caso es el anonimato de esta doble instancia en que se convierte el sujeto social, o mejor dicho con la que se completa el sujeto social. El constante movimiento de nacer “otro” implica una voluntad y un destino deliberadamente huidizos. Uno rechaza la amalgama entre sujeto y modelo cultural y en realidad todo advenimiento subjetivo soporta esos movimientos de separación que hacen de uno no un retoño (que la estirpe sea buena o mala) sino un anónimo que de padre en padre siempre va dejando a un padre por otro. Por lo tanto la dimensión subjetiva de un texto no puede agotarse en el modelo o patrón cultural.

El caso del *Lazarillo* es elocuente. Porque el anonimato del autor se confunde con la errabundez de su protagonista para significar que la individuación es un proceso simbólico, endo-literario, que implica a la vez un exceso de modelos culturales (historietas folclóricas, Biblia, tesis de la Reforma...) y una indeterminación que no es menos acondicionante que los patrones. La indeterminación del autor es un factor de flotación ideológica. Pero el origen de Lázaro también es indeterminado. Si la parábola de sus viajes y aventuras toma un significado cristiano asentando su posición Lázaro en la casilla y con la mujer que le convida a “ocupar” el arcipreste de Sant Salvador, el origen (no digo social sino cultural) del protagonista no es tan claro. Nace del río por no nacer

demasiado de la madre a quien infligen la pena de los herejes. En realidad el texto del anónimo nos dice algo sobre lo que podríamos considerar como un anti-modelo cultural: el bautismo en el agua con ocasión del nacimiento simbólico de Lázaro que recibe su nombre del río, así como la cita de San Juan (I, 20) “Y confesó y no negó: confesó que él no era el Cristo” remiten a Juan Bautista el Precursor y último profeta del Antiguo Testamento al que los judíos conversos tenían particular devoción.

Del mismo modo la media cita de Mateo (V, 10) que forma parte de las Bienaventuranzas “Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia porque de ellos es el Reino de los Cielos” es palabra de Jesucristo, el penúltimo artículo de su doctrina en el Sermón en la montaña que se puede aplicar perfectamente al prendimiento y prisión de Juan Bautista en las cárceles de Herodes, prisión seguida (como se sabe) de muerte. El texto de Lázaro y su sujeto protagonista parecen pues referirse a la ley antigua bajo el disfraz que constituyen tantas alusiones a la ley de los Evangelios. Esta doblez de discurso deja sospechar el origen muy poco católico y cristiano de un sujeto sumamente indeterminado.

Pasemos ahora a la otra hipótesis según la cual el sujeto cultural actúa como superyó. Esta hipótesis no es redundante con la primera porque más allá del proceso de identificación del yo con las figuras prestigiosas de su entorno cultural y con los ideales colectivos de una sociedad determinada, se va creando sobre las cenizas del complejo de Edipo una conciencia moral que vigila, castiga, avisa, edifica, edicta, reprime o empuja y estimula. Sabemos que esta conciencia moral heredera del complejo de Edipo y juez del “yo” tiene su vertiente infernal: su sadismo. Un sadismo que tiraniza el yo culpabilizado o inhibido, o que el yo revierte contra



sí mismo y contra los otros. Con el superyó nos alejamos de los modelos culturales y centramos la reflexión sobre esos dos temas sin los cuales parece que una subjetividad no pueda advenir: el deseo y el interdicto, el deseo y la ley.

El superyó no es la ley sino un modo de adecuación o de inadecuación del deseo con la ley, una modalidad (cruel y/o sufriente) de avenimiento. No se conforman fácilmente esos dos polos de la vida subjetiva y el superyó sería algo así como una forma de acomodarse el deseo o de desacomodarse con la ley. Pero esos conceptos de *ley* y de *deseo* no deben entenderse como unívocos porque, para cada sujeto, ley y deseo son tributarios de su complejo de Edipo específico y de su resolución —como es natural— también particular. Si el sujeto cultural y el superyó llegan a coincidir esto significa que los avenimientos del deseo con la ley constituyen un fenómeno cultural y que se podría escribir la historia de las grandes modalidades (quiero decir de las modalidades representativas) de avenimientos que nos deparan por ejemplo las artes y las literaturas.

Con esta definición del superyó a que me conduce la hipótesis crosiana tengo la sospecha de que me alejo bastante de cuantas definiciones del superyó he podido leer en Freud, Lacan y secua-ces. Tributarios los dos del complejo de Edipo tanto la ley como el deseo tienen que ver con el padre y la madre y con el medio social más cercano al niño: su familia. Pero el superyó no es la ley sola, ni su residuo, ni su fantasma; tampoco es el deseo edípico y sus avatares, sino una amalgama del deseo insistente y de la ley opósita, el modo particular que tienen los dos de combinarse. ¿Qué suerte de avenimiento nos propone el *Lazarillo de Tormes*?

La respuesta no es fácil y menos para una no-especialista de esta literatura. Si la faz legisladora del superyó se modela sobre la figura del padre, podemos tener dudas sobre su eficacia. La

trayectoria del padre del Lazarillo ofrece ciertas dificultades a la interpretación. Como “converso” fenece su vida combatiendo contra los moros en la expedición española de 1510 para conquistar Djerba (Gelves) al lado de su señor y amo, un caballero de quien era acemilero. Esta muerte redentora parece rescatarle de un pecado sin duda alguna corriente entre los molineros y que consistía en sustraer pequeñas cantidades de trigo a los costales de los que a la alaceña venían a moler.

Durante los quince años que ejerció de molinero cometió el padre este pecado que le merece prisión y exilio, pero lo peor del pecado nos lo confiesa la enunciación. La imagen del hurto es claramente evangélica, incluso litúrgica y deja suponer que cada vez que comete el hurto (la sangría) el padre traspassa el costado de Jesucristo y participa en su crucifixión: el padre es un falso converso, en realidad sigue practicando contra la ley cristiana su religión o en todo caso desapueba y combate la religión dominante. Y más siendo costales (y costados de costales) de los que se hará el Pan (ya que Jesucristo es Pan y Vino). De lo que sufre Lázaro es de un defecto de ley, Lázaro es un errabundo sin ley y bien lo confirma su vacío patronímico. No puede tener identidad quien no tiene ley que lo estructure. Por eso pasa Lázaro de un amo a otro amo, de un padre a otro padre sin encontrar jamás a ninguno que le valiera hasta topar con su último amo donde parece que se encarna la ley del Dios cristiano. Pero condenado Lázaro a no encontrar una ley que no esté de alguna manera viciada, percibe en el Arcipreste el defecto que contamina nuevamente la figura legisladora y es que el Arcipreste no es casto y, peor todavía, es perjurator. De no haber sido “despertado” por el ciego al salir ellos dos por el puente de Salamanca, Lázaro no hubiera visto ni la falta del padre molinero ni la de este padre simbólico en cuya compañía se queda a vivir. Con lo cual podemos comprender que

sólo hay advenimiento subjetivo cuando uno se entera de que la ley tiene un defecto, una rotura. Tontería es pasarse la vida buscando una ley ideal (sin defecto) porque no la hay o sólo la hay para los crédulos. Tanto el padre biológico como el padre simbólico pecan contra la ley del Dios cristiano por el que Lázaro ha optado. La parábola cristiana del relato que nos conduce desde Salamanca a Toledo pasando por Escalona, Almorox, Torrijos, Maqueda, describe una curva abierta que parte del pan (el padre molinero) para llegar al vino (el padre arcipreste) como bien lo había previsto el ciego vidente: “Yo te digo que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú.”

Así es como pese —o gracias— al defecto constitutivo de la ley uno consigue armar, dentro de un contexto cultural determinado, un superyó que no es una instancia moral en sentido propio sino figurado: un superyó reacio a la crítica (los dichos de malas lenguas) que le da a uno autoridad suficiente como para establecerse y, a partir de ahí lanzarse a la escritura. Es significativo que el último oficio de Lázaro consista —entre otras cosas— a pregonar los delitos de los que padecen persecuciones por justicia como si acompañara en su castigo (pena de prisión y exilio) a Tomé González quien padeció persecución por justicia. Todo parece confirmar que Lázaro por fin se arrimó a buena ley sobrepasando al molinero en virtud y elevación anímica. La buena ley sin embargo no es tal y tanto monta, monta tanto Tomé González como el señor arcipreste de Sant Salvador, representante de la buena ley a la que Lázaro por puro interés se arrima. Pero lo que importa también subrayar es que la imperfección de la ley, una vez que se ha admitido como fruto de la experiencia individual y condición del advenimiento subjetivo, le da al deseo un amplio campo de esparcimiento. ¿Quién es la ley, en efecto, para imponerle contención al deseo? Si la ley no es continente ¿cómo va a poder contener el deseo?

Y bien es cierto que parece saciarse y colmarse por fin el deseo al tener Lázaro casa propia y al poder satisfacer por fin la insaciable hambre indisociable del edípico deseo que también se resuelve en la criada del Arcipreste, madre simbólica quien tiene todas las propiedades de Jocasta: madre (parió tres veces), manceba del padre y esposa del hijo. La familia epilodal es el reverso cristiano de la familia prologal. En la familia biológica conversa y sospechosa de herejía existe un defecto que va marcando tanto la figura del padre como la de la madre. Pero en la familia cristiana este defecto imborrable perdura: la esposa-madre es una manceba de clérigo, función que recuerda la de la prostituta de ínfima categoría, Antona Pérez; y el padre arcipreste es lujurioso y perjuro o sea que infringe doblemente los mandamientos, ni más ni menos que el molinero. Pero al final del viaje parabólico del sujeto Lázaro, el pan y el vino se han reunido, las santas especies del sacramento de la misa nos están ofrecidas a modo de “introito” y de “ite misa est” de un relato simbólicamente conforme a la cristiandad. En esto precisamente reside el misterio. El sujeto Lázaro, destinador del relato, concibe su ofrenda (la ofrenda literaria de su persona —“porque se tenga entera noticia de mi persona”—) a Vuestra Merced como un rito sagrado a imitación del rito católico de la misa. Indirectamente actúa Lázaro narrador como una figura crítica quien ofreciera su persona a Dios, destinatario supremo del sacrificio literario. Hay una exaltación del yo bajo el empuje de esta famosa instancia del superyó, un superyó acondicionado por la cultura y la ley cristianas, más exactamente católicas. Esta identificación exaltante está criptada en el texto, comunica al relato esta ebriedad sacra que como un largo escalofrío recorre el libro sobre las fortunas y adversidades de Lázaro de Tormes.

Pero al mismo tiempo existe una dimensión sarcástica del texto, más aparente, que vuelve irrisorio el intento de elevación (moral,

social y cultural) y que incluso lo mina por dentro llegando a profanar los mismos valores a los que uno concedió fe. Estamos aquí frente a la dualidad del superyó, un superyó chirriante que constantemente vitupera lo que ensalza y blasfema contra los fundamentos de su fe. Tal vez porque la sutil relación de la ley, siempre imperfecta, con el deseo tan delictuoso no pudiera dar otro resultado. Si podemos achacar al padre arcipreste su lujuria y su perjurio, ¿qué decir del hijo Lázaro quien tan a la vista acepta vivir al cobijo de una ley imperfecta que finge venerar? ¿y que se dispone a jurar sobre la hostia lo que ciertamente sabe que es mentira, solamente por guarecer sus intereses egoístas? ¿y que, con el resguardo de esta ley viciada, realiza el simulacro de una complicidad edípica sin represión? Todo se resume en esta paradoja. El hijo reúne el pan y el vino y ofrece en sacrificio su persona a Vuestra Merced. El hijo procede del pan que profanó con sus hurtos sacrílegos el molinero; el hijo pregona (celebra) el vino de Sant Salvador (el vino del Salvador); el hijo ofrece su persona (su relato) a Vuestra Merced.

Pero hay, paralelamente, una involución de este proceso de santidad: la ley moral es ley viciada y perjura, los sacramentos (la hostia consagrada sobre la que Lázaro se dispone a jurar) son profanados, el interés egoísta prima sobre la honra, y Edipo se establece sin necesidad de matar al padre, ni de padecer persecución, ni de abocarse a un trágico destino, ni de reventarse los ojos delante del cadáver de la madre, buena viviente que reparte su vida entre dos camas, la de la casa chica y la de la casa grande, ni de exiliarse a Colona.

La ley deficiente todo lo permite. Pero por otro lado la ley arrebatadora exalta el relato y le confiere el valor simbólico de una misa. Demasiado místico y demasiado profano (llegando incluso a profanar) el relato participa de la doblez del superyó. El superyó

recibe de su entorno cultural, por herencia (historietas folclóricas, refranes, Evangelios, Plinio, Horacio, Cicerón...) o por inmersión directa en el contexto histórico-social (primer cuarto del XVI, fino conocimiento de la sociedad de los pobres, del clero regular y seglar, de la hidalguía, del código de la honra y de la buena mendicidad, espíritu reformista —crítica de las indulgencias— conforme con el impulso renovador del monje sajón, espíritu erasmista en la crítica del clero y de los monjes, pero sin el culto amoroso de la verdad...), su material constitutivo. Pero importa reconocer que por muy influidos que sean, en sus componentes esenciales, la ley y el deseo cuya historia conflictiva confiere su estructura al superyó, la forma que va tomando el conflicto, la dosificación de los ingredientes culturales, el modo que tienen de equilibrarse las fuerzas contrarias en presencia, la resolución simbólica de las tensiones no son para nada elementos preformados ni estrategias previsibles en la cultura de una época y de una clase determinadas. Las improvisaciones santas y demoníacas del superyó sobrepasan las competencias del sujeto cultural.

O sea que en el plano imaginario (de las captaciones imaginarias) como en el plano simbólico del superyó un sujeto adviene que es y no es el sujeto cultural. La parte inasimilable que marca la diferencia entre los dos es la que ciertamente le incumbe al inconsciente.

Este relato nos cuenta en realidad la historia de un faz a faz del sujeto y de la ley. ¿Qué sujeto? No un sujeto social (Lázaro hijo de González y Pérez) determinado por la realidad exterior que él indica, más bien un sujeto que no es el producto de determinantes externos y que empieza a nacer en el curso de la escritura que es pensamiento, un sujeto que es literatura. Precisamente porque es literatura, su naturaleza es retórica y su función es ética. Y su apuesta, precisamente, es en tanto que fuerza ética derribar el muro

del superyó señalando sus fallos. Este derribo se cumple conforme el sujeto de la escritura nacido en el Tormes de la escritura va tomando vida retórica. Cuando más afirmado está como sujeto crítico de Tormes es también cuando más viciada se revela la ley que rige la realidad exterior. El Lázaro personaje hijo de González y Pérez, que se aviene con la ley viciada de la sociedad, nada o poco tiene que ver con el Lázaro que desde el Tormes asume en la escritura (o sea retóricamente) un devenir crítico.

Es derribando el muro de Berlín como tenemos acceso a este Lázaro que es el que a mí me interesa. El muro de Berlín del texto son las convenciones realistas del relato y la hipocresía moral de la sociedad. Si se denuncia y se derriba el edificio obstaculizante nos encontramos con la humanidad del texto. El muro de Berlín es la visión realista opuesta a la captación interior del texto literario. El yo verdadero no es el descendiente de González y Pérez sino el habitante del lugar metafórico que es el texto cuyas palabras y métodos efectúan otra modalidad de ser. Detrás de este nombre sin nombre toda la sociedad, y no una sociedad determinada, está implicada. El yo verdadero es el yo colectivo de todos los *outsiders* del mundo, de la sociedad de los marginados sin títulos ni rótulos. El anónimo destinador (autor y narrador desapellidados) prolongado en anónimo destinatario constituye una subjetividad total desapropiada y nómada, pobre desde el punto de vista realista (económico, político) pero ilimitada desde el punto de vista de su compromiso textual y ético. Impostor y hambriento, irónico y vagabundo es un sujeto distante de todo tipo de contingencia. Hambriento de pan y sediento de vino este sujeto no fijo (cuya fijación final no es sino un embuste para darle un fin relativo al relato) sólo tiene una dirección, la que alcanza en la enunciación, y sólo tiene una voz que no permite la identificación, que no coincide en absoluto con una persona, una voz delincuente que

se escurre de los marcos, de los espacios cerrados. La impostura, la parodia, la ironía, el vagabundeo son las armas de este sujeto nómada para derribar los muros de la significación; el dispositivo metafórico del texto nos permite escuchar la voz de una figura humana oculta, desvalida y ansiosa con su grandeza evangélica: “yo” es el pan y el vino de la ofrenda textual que responde, en esta carta-relato, a las eternas preguntas de la humanidad. “Yo” (el sujeto textual o sea la literatura) redime las flaquezas (pecados e imposturas) de sus mundanales avatares. El metafórico afán de la literatura transfigura el texto apartándolo de su fatalidad referencial, redimiéndolo de su realismo. Lo humano está en esta capacidad o esta fuerza de derribo.

Cada vez que leamos y analicemos un texto tenemos que dar crédito a esos dos movimientos contradictorios, a esta respiración —sístole y diástole— de la literatura: ella levanta el muro de Berlín del realismo para poder derribarlo. Su fuerza ética y política consiste en no limitar sus ámbitos y ambiciones ni al sujeto del deseo ni al superyó, y en proponer más allá del individuo y de la sociedad un dispositivo metafórico de trascendencia.



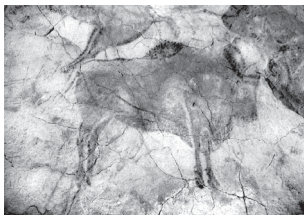
# EL ARTE Y LO SAGRADO EN EL ORIGEN DE LA TOPOLOGÍA DEL APARATO PSÍQUICO

Jesús GONZÁLEZ REQUENA  
(Universidad Complutense de Madrid)

## LA PARADOJA DEL ARTE

Las nociones de arte y de historia del arte están atravesadas, desde su origen, por una abultada paradoja que estriba en el hecho de que la *historia del arte* abarca objetos, manifestaciones y periodos históricos en los que la noción de *arte* no existía todavía.

Así, por ejemplo, estos:



1



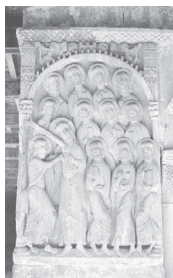
2



3



4



5



6

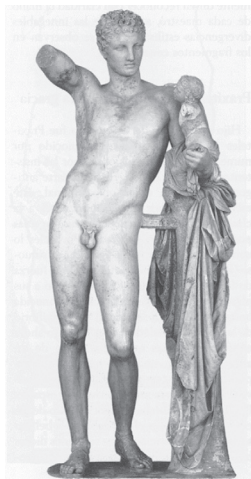


7

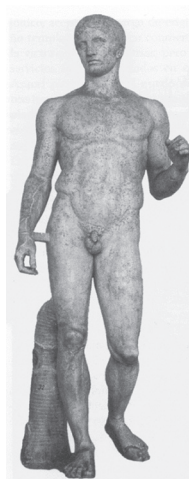
## LOS DOS NACIMIENTOS DEL ARTE

La noción de *arte* como actividad autónoma digna de valor, conservación e historización nace, a lo largo de la historia de Occidente, en dos momentos precisos.

Uno de ellos es localiza entre esto



9



8

y esto:

Es decir: en las postrimerías del siglo cuarto griego, cuando comienza ya a anunciarse el helenismo.

Y luego, por segunda vez, mucho más tarde. Digamos que entre esto:



7 y esto:



10

Es decir, en la apoteosis del Renacimiento, en los tiempos de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

Ahora bien, ¿qué hay en común entre estos dos momentos en los que en Occidente se suscita, se descubre la existencia, y la importancia, del arte? En primer lugar, que se trata, en ambos casos, de tiempos de apoteosis de la representación, en los que se alcanza cierto canon representativo que se vive como insuperable —y al que, en ambos casos, se denomina clásico. Y, en segundo lugar que, también en ambos casos, se trata de tiempos en los que sus respectivas sociedades padecen una crisis radical de sus fundamentos simbólicos.

O en otros términos: el prestigio que en esos dos momentos alcanza el arte y los artistas es paralelo a la crisis de los mitos fundadores de esas culturas: la crisis del universo simbólico griego —la época del descreimiento—, y la crisis radical que atraviesa Occidente en forma del cisma cristiano.

## LA EMERGENCIA DEL ARTE Y LA CRISIS DE LO SAGRADO

De manera que esa crisis constituye un dato esencial para la emergencia misma de la conciencia del arte como actividad específica. Podríamos, entonces, formularlo así: la conciencia del arte, como actividad específica, sólo aparece cuando emerge un pensamiento racional que hace entrar en crisis lo sagrado sobre lo que esas sociedades se fundamentan.

Por el contrario, mientras el territorio de lo sagrado constituía una evidencia incuestionable, nadie suscitaba la cuestión de la importancia y de la autonomía de lo artístico. Sencillamente, porque lo sagrado existía, debía ser representado.

Pero eso conduce, inevitablemente, a esta deducción: si la moderna historia del arte identifica como su territorio, en las épocas en las que la noción de arte no existía, las representaciones de lo sagrado, ello significa, necesariamente, que el arte pasa a ocupar el lugar de lo sagrado en una sociedad que comienza a pensarse en términos desacralizados.

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta en el hecho notable de que, simultáneamente a esa puesta en cuestión de lo sagrado, el arte y los artistas fueran sacralizados? Nacida la desconfianza hacia los sacerdotes, los artistas pasaron a ocupar su lugar: Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Tiziano, parecían manifestar una relación directa con lo sagrado —y eso es, por lo demás, lo que nombra la palabra *genio* en su acepción renacentista.

Pero más expresivamente lo confirma la paradoja del museo moderno: en él, una sociedad que afirma no creer en lo sagrado, se obceca sin embargo en conservar —bajo la rúbrica del *Arte*— todo aquello que en otros tiempos fue concebido como sagrado. Y así, en una sociedad carente de templos, los museos en los que esa

conservación tiene lugar adquieren una extraña semejanza con ellos. Pues, como ellos, son espacios donde se localiza lo sagrado.

Durante los siglos XVI y XVII —que fueron los siglos de las guerras de religión— el arte existió como una actividad dotada de autonomía relativa con respecto al fenómeno de lo religioso, sin embargo participaba, con éste, de un ámbito común: el ámbito de lo sagrado, precisamente —en una sociedad que sigue siendo mitológica

Pero un nuevo paso decisivo en esta historia que tan sucintamente anotamos, hubo de tener lugar en el siglo siguiente, cuando la Ilustración inició el proceso de desacralización —de desmitologización— del mundo. Uno de los efectos inmediatos de esa labor de crítica y demolición de lo sagrado fue el nacimiento de una nueva disciplina: la Estética. Una disciplina que nacía necesariamente, en la misma medida en que la existencia —y la necesidad— del arte, una vez que había sido decretada la extinción de lo sagrado, constituía un problema irresoluble para el pensamiento racional.

Resumiendo: mientras que lo sagrado existió como algo incuestionable, no pudo existir una conciencia del arte como actividad diferenciada. Luego, cuando lo sagrado se manifiesta en crisis, el arte se afirma y conquista su autonomía.

Finalmente, cuando lo sagrado comenzó a derrumbarse —la tarea deconstructiva de la Ilustración— la existencia misma del arte hubo de constituirse en un problema irresoluble.

Y esto hace del concepto de arte un concepto conflictivo desde su origen: pues si el arte nace —retrospectivamente— como la representación de lo sagrado, pervive sin embargo cuando lo sagrado se derrumba.

Esta es, entonces, su paradoja: el arte mantiene, conserva la geografía de lo sagrado en una sociedad que afirma no creer en ello.

En cualquier caso, entre lo sagrado y el arte se localiza siempre esa notable actividad humana que es la representación. Pues bien, ¿dónde mejor que en los orígenes mismos de la cultura para interrogar esa paradójica relación que liga al arte con lo sagrado?

## LO REPRESENTADO: LO MÁS IMPORTANTE

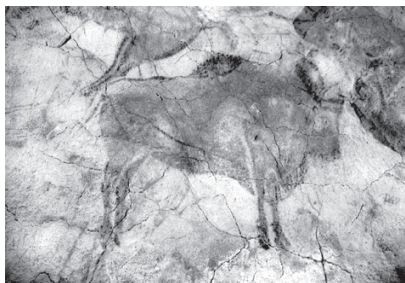
Para los hombres del paleolítico representar no era, como lo es hoy para nosotros, una actividad que se puede practicar sin el mayor esfuerzo, sino, bien por el contrario, una tarea ardua, difícil, tanto por lo que se refiere a los problemas técnicos y materiales que suscita como a los estrictamente temporales: tenían muy poco tiempo libre: todo su tiempo se les iba en la tarea de sobrevivir.

Pues bien: ¿Qué es lo representado en el arte paleolítico, es decir, en esa que constituye la primera manifestación artística de la humanidad? ¿Qué es lo que, en las extraordinariamente difíciles condiciones de supervivencia que eran las suyas, les merecía la pena representar a los hombres de entonces?

Para comenzar a responder a esta cuestión el primer paso —pero veremos en seguida que no bastará con ello— consiste en identificar los *motivos* de sus representaciones.

## LOS MOTIVOS DE LA REPRESENTACIÓN

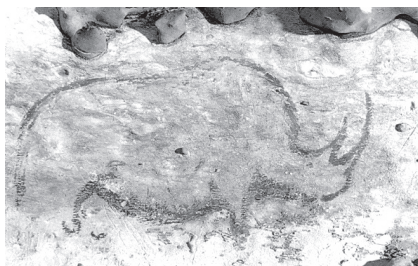
Son de sobra conocidos: animales —bisontes, caballos, toros, renos, algún rinoceronte— dotados, se ha dicho siempre, de un intenso *realismo*, es decir, de un fuerte efecto analógico.



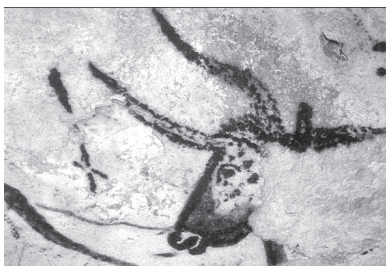
1



11



12



13

Y sin embargo, frente a ellos, figuras humanas de dos tipos: unas esquemáticas: carentes de realismo y sin rostro singularizado. Otras, en cambio, de mejor acabado, con el rostro enmascarado y disfrazadas de animales: los antropomorfos.



14



15

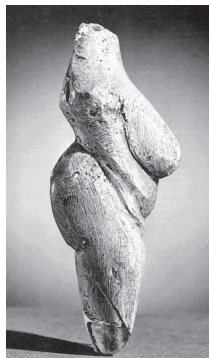


16

Y, por otra parte, mujeres: siempre sin rostro, desnudas, con los atributos sexuales muy marcados. A veces en parejas danzantes. Y, otras, en extrañas combinaciones con los animales.



17



18



20



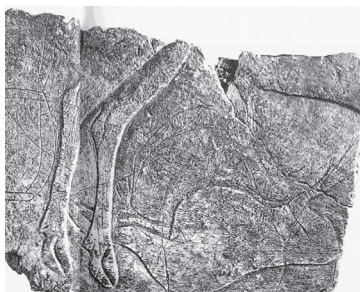
21



22



23



24

Y, finalmente, dos motivos corporales parciales. Por una parte el sexo femenino. Vulvas.



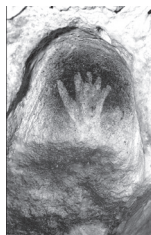
25



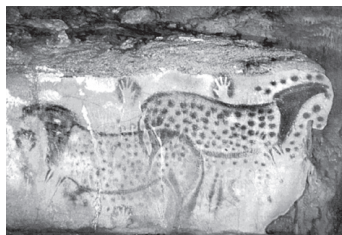
Por otra, manos, obtenidas, ya sea por impresión de la mano pigmentada sobre la pared, o por perfilado.



26



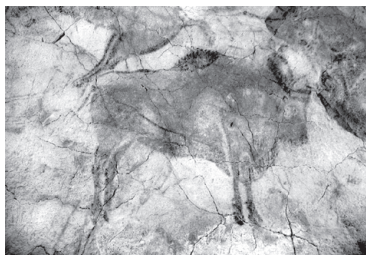
27



28

## LA REPRESENTACIÓN Y EL SENTIDO

Tales son, pues, los motivos. Pero conviene que reparemos en lo poco que hemos hecho cuando así los hemos enumerado: tan sólo hemos puesto nombres, categorías, signos, a eso que nosotros, desde nuestro mundo contemporáneo, reconocemos en lo que ellos pintaban. Pero no hemos respondido con ello a la cuestión suscitada: ¿Qué es lo representado? Pues responder a fondo a esta cuestión exige preguntarse por el sentido que tenía para ellos, en tanto sujetos, eso que representaban.



1

Contextualicemos la imagen: lo que ahí está representado no es, desde luego, cualquier cosa, sino la más importante para una economía cazadora como era la suya: aquello de la que todo dependía para la tribu que lo pintó; la fuente del alimento y del vestido en tiempos que seguramente eran muy fríos.

Pero no sólo lo más valioso. También lo más peligroso. Pues no entenderemos nada de lo que realmente está en juego si olvidamos que el bisonte era un animal tremendo: mucho más grande, fuerte y rápido que el hombre, especialmente en tiempos en los que éste sólo disponía de sus piernas para perseguirlo y sólo contaba con las más rudimentarias armas para cazarlo.

Resulta imprescindible por tanto, para tratar de ceñir lo que late en esas representaciones, atender a las extraordinarias dificultades que debían vencer aquellos hombres para aproximarse a aquellas magníficas bestias y, a la vez, la mezcla de admiración y de pánico que debían experimentar en su presencia. Y, sobre todo, es necesario imaginar su extrema dificultad y, a la vez, su perentoria necesidad de tomar conciencia de lo que ahí sucedía, en el momento mismo del enfrentamiento con la bestia: en ese momento en que, si lograban sobrevivir, palpaban en cualquier caso la presencia de la muerte, hundían en el animal sus lanzas, se manchan con su sangre. ¿Qué acto de conciencia más importante, para ellos, que éste?

## LA FUNCIÓN IMAGINARIA DE LAS IMÁGENES

De las pinturas rupestres se ha dicho que respondían esencialmente a una función mágica fundada en la idea de un lazo esencial entre la imagen del ser y el ser mismo, de acuerdo con la cual apresar la imagen del animal propiciaba el posterior apresamiento, en el momento de la caza, del animal mismo.

No debemos desdeñar esta explicación, pues en ella se encierra una verdad indiscutible en las relaciones del hombre con la imagen. Aún hoy, en un mundo que no se piensa en términos mágicos, el enamorado quiere tener, poseer, una imagen de su objeto de amor. Y de cómo la guarda y cuida, por cómo se aferra

a ella, parece deducirse que alguna relación intuye entre ello y sus esperanzas de llegar más lejos, de lograr poseer al ser del que esa imagen procede.

Es sabido, por lo demás, el especial cuidado al que tales imágenes son sometidas, como si temiéramos que su deterioro pudiera afectar al ser fotografiado. Y por cierto que sabemos —es otra cara de la misma cuestión— que ciertos rituales de magia negra pasan precisamente por ahí: creen que la agresión a la imagen puede producir efectos sobre el ser en ella retratado. Creemos no participar de tales creencias y, sin embargo, ¿acaso no rompemos muchas veces con violencia las fotos de aquellos seres a los que acusamos de habernos traicionado? ¿Y quién se atrevería a atravesar con un alfiler la imagen fotográfica de su ser amado?

Tal es la función imaginaria de las imágenes. Si su eficacia se mantiene viva aún en nuestro mundo presente, resulta difícil rechazar la posibilidad de su presencia entre aquellos cazadores que fueron los autores de las pinturas rupestres.

## LA FUNCIÓN SEMIÓTICA DE LAS IMÁGENES



29

Ahora bien, igualmente podríamos hablar de una función práctica no mágica, sino funcional, pragmática: esas pinturas podrían permitir, a la vez, fijar la imagen del animal objeto de caza, para conocerlo mejor y, así, mejor aprender a cazarlo. Su contemplación podría permitir, por ejemplo, explicar a los nuevos cazadores cuáles eran los puntos vulnerables en los que debe ser atacado. Constituiría así, en cierto modo, una suerte de primer manual de instrucciones

destinado a guiar y prefigurar la conducta en el momento de la caza del animal real.

Esta es, entonces, una función pragmática, ya no imaginaria sino netamente cognitiva, para la que resulta oportuna la denominación de función semiótica: de hecho, desde este punto de vista, la representación aparece como un discurso icónico que segmenta, identifica y nombra el cuerpo del animal.

## **BATAILLE: LA DIVINIDAD DEL ANIMAL**

Pero existe todavía otra explicación que sin contradecir a las anteriores, arroja una inesperada luz suplementaria.

Nos referimos a la teoría de Georges Bataille<sup>1</sup> según la cual los animales pintados en las cuevas del paleolítico poseerían, para los hombres que construyeron aquellas representaciones, el estatuto de divinidades:

“Podemos pensar de una manera coherente que, si los cazadores de las cavernas pintadas practicaban, como se admite, la magia simpática, tuvieron al mismo tiempo el sentimiento de la divinidad animal<sup>2</sup>.”

Es de sobra conocido el hecho de que muchas civilizaciones posteriores llegaron a elevar a ciertas especies animales a la dignidad de encarnaciones de lo divino. Pero más allá de estos datos, Bataille argumenta su hipótesis en una notable reflexión sobre las condiciones de constitución de las primeras comunidades humanas.

---

<sup>1</sup> Bataille, Georges: “El asesinato y el sacrificio”, en *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1979.

<sup>2</sup> P. 117.

Conviene detenerse siquiera levemente en las líneas mayores de su argumentación. Bataille llama la atención sobre el hecho, por lo demás incuestionable, de que lo que distingue al grupo social, aún el más primitivo, de la horda animal estriba en que se da a sí mismo reglas de conducta, leyes, que incluyen necesariamente prohibiciones. O, como él los llama, interdictos<sup>3</sup> que expulsan la violencia del interior del grupo social y que, en esa misma medida, afectan a todos aquellos ámbitos esenciales donde ésta se manifiesta: el sexo y la muerte.

Pues bien, los hombres no pueden por menos que constatar que esas cosas que se prohíben a sí mismos son cosas de las que los animales —esos seres magníficos y poderosos de los que para ellos todo depende— disfrutaban sin restricción alguna.

“los animales, por el hecho de que no observan interdictos, tuvieron primero un carácter más sagrado, más divino que los hombres<sup>4</sup>.”

Por eso, el gran animal salvaje, ese ser magnífico que vive entregado a sus pasiones sin verse sometido a las restricciones y limitaciones que las leyes humanas imponen necesariamente debía ser percibido como un ser soberano<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> p. 116. “*En el movimiento de los interdictos, el hombre se separaba del animal.*”

<sup>4</sup> p114.

<sup>5</sup> “los dioses más antiguos eran animales... *el asesinato del animal inspiró quizás un fuerte sentimiento de sacrilegio. La víctima colectivamente muerta asumió el sentido de la divinidad. El sacrificio la consagraba, la divinizaba.*” p115. “*A la humanidad histórica, de Egipto o Grecia, el animal le dio en sentimiento de una existencia soberana, la primera imagen, que la muerte en el sacrificio exaltaba, de sus dioses.*” P. 121.

## INTERDICTO Y TRASGRESIÓN

Por eso, no debe confundirse el interdicto con la prohibición en el sentido moderno. Pues ésta, sin más, prohíbe: rechaza absolutamente lo prohibido, identificándolo como algo absolutamente negativo y rechazable. Carece, en suma, de toda dialéctica. El interdicto, en cambio, es dialéctico: no sólo percibe en su objeto esa dimensión negativa que lo constituye en una amenaza para el orden social, sino que, a la vez, identifica su dimensión positiva:

“es sagrado lo que es objeto de un interdicto. El interdicto, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos —en el plan de la religión— un sentimiento de pavor y de temblor. Ese sentimiento se cambia en el límite por devoción... adoración... dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige el respeto fascinado... El interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión... lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado. La mitología<sup>6</sup>.”

Y por eso mismo, porque concibe lo sagrado como una dimensión esencial e irrenunciable, no lo prohíbe absolutamente. Por el contrario: construye vías para acceder a ello.

“el interdicto no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión... El interdicto no puede suprimir la actividades que necesita la vida, pero

---

<sup>6</sup> P. 96.

puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación... Por el hecho del homicidio, el cazador o guerrero homicida es sagrado. Para entrar en la sociedad profana, les era necesario lavarse de esta mancha, debían purificarse. Los ritos de la expiación...<sup>7</sup>”

Es decir: el interdicto constituye la prohibición pero, a la vez —tal es su dialéctica— incluye la necesidad —y la vía ritual— de su trasgresión. Por eso, cazar, dar muerte al animal constituye una experiencia de transgresión, de acceso a lo sagrado.

“Pero, en el movimiento secundario de la transgresión, el hombre se aproximó al animal. Vio en el animal lo que escapa a la regla del interdicto, lo que permanece abierto a la violencia (al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción<sup>8</sup>.”

## LA FUNCIÓN SIMBÓLICA

Resulta del todo plausible esta hipótesis batailliana sobre el carácter divino del animal en el universo cultural del paleolítico en la que el propio Bataille no ha reparado.

Pues si él afirma que los animales representados en las pinturas rupestres debían ser percibidos como divinos por los hombres que los pintaron, no repara en el hecho de que la prueba más consistente de ello estriba, más allá de sus notables deducciones sobre

---

<sup>7</sup> p. 105.

<sup>8</sup> P. 116-117.

las condiciones de la construcción del orden social, en el hecho mismo de que fueron pintados. Pues, como hemos señalado en el comienzo de este trabajo, si algo caracteriza a esa historia del arte que se extiende durante los siglos anteriores a la aparición del concepto mismo de arte es que se confunde totalmente con la historia de la representación de lo sagrado. Y que debe ser entendida, a la vez, como la historia de la construcción –textual– de lo sagrado.

¿No es acaso este el motivo de que los hombres que aparecen en las pinturas rupestres lo hagan invistiendo máscaras animales?



16



15

*El “Hombre de Neardental –nos dice Bataille– dejó del animal las imágenes maravillosas [...] Pero no se representó a él mismo más que muy pocas veces: si lo hizo, se disfrazó, por decirlo así, se disimuló bajo los rasgos de algún animal cuya máscara llevaba sobre la cara.. Al menos, las imágenes del hombre menos informes tienen ese carácter extraño. La humanidad debió tener entonces*



*vergüenza de ella misma, y no, como nosotros, de la animalidad inicial<sup>9</sup>.*”

Sin duda. Pero es posible llegar más lejos: si el espacio de la representación, en el mundo paleolítico, es el espacio de lo sagrado, acceder a ese espacio requiere investirse de los emblemas de la transgresión, es decir, de la participación en ese universo de exceso y violencia que caracteriza al mundo animal.



14

Acceso a lo sagrado, intimidad con el dios —que la proximidad de las dos figuras traduce—, experiencia del sexo —la erección es patente— y de la muerte —el instante del choque—: todo ello se suscita en ésta que es quizás la más precisa y completa de las imágenes rupestres. Ninguna sorpresa, después de todo, pues la muerte simultánea del hombre y del dios constituye uno de los temas más insistentes de la iconografía religiosa:



30

---

<sup>9</sup> P. 117.

La dialéctica del hombre y su dios —es decir: la dialéctica de lo sagrado— atravesará durante siglos la historia del arte, como las sorprendentes similitudes no sólo compositivas de estas dos imágenes lo muestran:



14



10

No sólo compositivas, decimos: pues la conciencia de la muerte —esa conciencia que vemos emerger por primera vez en las representaciones rupestres— nace con el nacimiento mismo del hombre.

Más allá de las funciones imaginaria y semiótica de la representación, la historia del arte nos devuelve su dimensión simbólica: aquella en la que el hombre se construye construyendo la imagen de sus dioses. Y no debe perderse de vista la diferencia esencial entre ésta y aquellas. Pues tanto la función imaginaria como la semiótica presuponen la existencia, más allá de las representaciones mismas, de aquello que designan, independientemente de que unas apunten a su manipulación mágica —función imaginaria— o

---

<sup>10</sup> Gombrich, E. H.: *Historia del Arte*, Garriga, Barcelona, 1975.

<sup>11</sup> Hauser, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1971.

cognitiva —función semiótica. Frente a ellas, la función simbólica, en cambio, introducen en el mundo algo que, antes de ella, no existía: en ella, a través de esa dialéctica entre el hombre y sus dioses se construye la subjetividad misma.

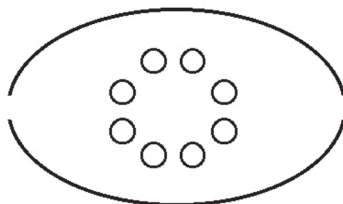
## LA CUEVA: DENTRO / FUERA

Y nada lo confirma de manera tan expresiva como cierto dato que ignora Bataille y que sin embargo nos suministran autores como Gombrich<sup>10</sup> o Hauser<sup>11</sup> —aún cuando ninguno de ellos saque el menor partido de ello, en la misma medida que no comparten la idea del carácter sagrado del animal.



31

Nos referimos al hecho notable de que estas pinturas fueron realizadas en las zonas más oscuras y recónditas de las cuevas, distantes de aquellas otras donde los hombres del paleolítico desarrollaban su vida cotidiana y en las que, sin duda, debieron comenzar a organizar el orden social.

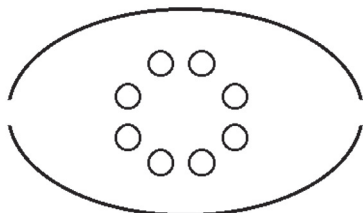


Cueva

Exterior

32

Fuera, en cambio, no había guarida ni orden social alguno. Recordemos que nos encontramos ante una cultura cazadora que no cultivaba la tierra y que por eso no introducía en el espacio exterior a la cueva esos rasgos ordenadores de la naturaleza que son los de la agricultura. El afuera era por tanto, sin más, el ámbito de lo real en el que reinaban, soberanas, las bestias.



Cueva  
Dentro



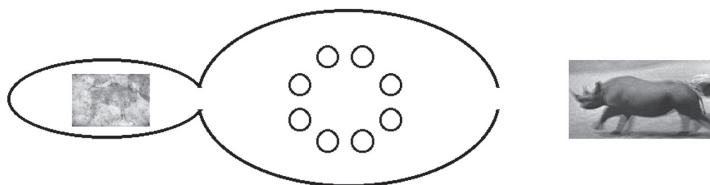
Exterior  
Fuera

33

De manera que ese umbral, esa abertura que separaba el espacio de la cueva del espacio exterior debió ser para aquella primitiva cultura cazadora la primera gran articulación semántica: dentro / fuera.

## TRES ESPACIOS

Y sin embargo, esas cuevas, porque no eran todavía casas, carecían en muchos casos de la clausura que a éstas caracteriza. Y así, en el interior de la cueva se abrían inquietantes pasadizos, a espacios aún más interiores, pero ya incómodos e inapropiados para la vida social del grupo. Y era en ellos, notablemente, donde realizaron sus primeras representaciones.



Interior<sup>2</sup>

Interior

Exterior

34

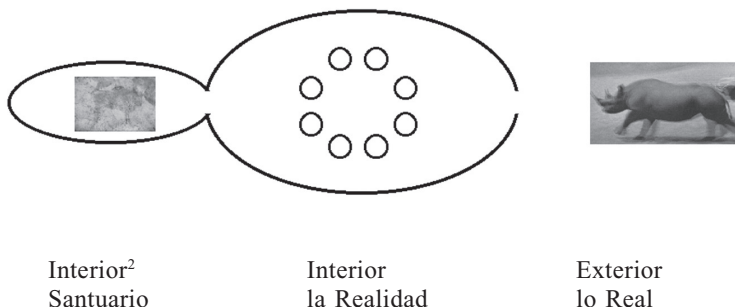
De manera que nos encontramos ante una topología que incluye tres espacios netamente diferenciados.

Por una parte, el espacio interior de la cueva, donde los hombres se guarecían, habitaban y organizaban su vida social. Un espacio donde, de acuerdo con la hipótesis de Bataille, el grupo había prohibido la violencia y en el que reinaban los interdictos que fundan la colaboración social.

En segundo lugar, el espacio exterior: ese espacio no protegido, incierto, como era incierta, aleatoria, contingente, la presencia de la caza de la que la supervivencia misma dependía. Espacio, también, de riesgo, de difícil supervivencia, de la amenaza y la violencia. El espacio, en suma, de lo real.

Y, finalmente, ese tercer espacio, doblemente interior, recóndito, donde se encontraban las pinturas de los animales objeto de caza.

Pues bien, si hemos aceptado la idea del carácter divino, sagrado, de esos animales, ¿no resulta obligado identificar este tercer espacio como un –el primer– santuario, en el que sin duda tendrían lugar las ceremonias rituales que precederían y seguirían a las expediciones de caza?



35

De manera que el espacio interior habitado en el que se desarrollaba la vida social se veía doblemente flanqueado por los animales de caza: fuera, en el exterior, donde estos existían soberanos, y dentro, en el espacio doblemente interior, donde se guardaba su imagen.

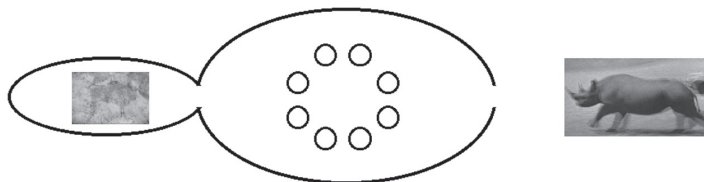
## LO REAL DENTRO: LA PULSIÓN

Ahora bien: ¿por qué ese primer santuario? ¿Por qué el animal debe hacerse también presente, a través de su imagen, en ese espacio doblemente interior, en ese espacio más recóndito de la cueva?

O en otros términos: ¿qué nombra este animal ahí ubicado, en ese espacio más interior? ¿Qué, sino la pulsión que habita al sujeto? Esa fuerza que presiona a la conciencia desde el interior y, al hacerlo, empuja hacia lo real.

De manera que Ello cobra la forma de —o quizás más exactamente: es escrito como— una gran bestia sagrada que encarna, localiza y resume lo real: tanto eso real que aguarda amenazante en el exterior como esa pulsión real que, desde el interior, presiona hacia allí.

Pero entonces, ¿no es la más precisa representación de la topología del aparato psíquico, tal y como Freud la esbozara, la que se halla ya trazada, materializada en el espacio de esa otra topología que conforma la cultura misma del hombre paleolítico?



Interior<sup>2</sup>

Interior

Exterior

¿Semejanza causal? ¿Plasmación en el espacio físico de la estructura psíquica de los sujetos de esa cultura? Pensamos que ni lo uno ni lo otro. Muy por el contrario: construcción, modelado en el espacio de una primera topología destinada a ser interiorizada

y a configurar —a estructurar— así la subjetividad humana en el comienzo mismo de su emergencia. Pues nada permite imaginar que la complejidad del aparato psíquico humano constituya un rasgo natural de nuestra especie, sino, bien por el contrario —tal es al menos lo que se deduce de un presupuesto estrictamente materialista— el resultado de una construcción cultural. Dicho, en suma, de la manera más breve: ese espacio doblemente interior que es el santuario precede y hace posible ese otro espacio psíquico, también doblemente interior, que es el inconsciente.

Y bien si eso fuera así, no existiría mejor prueba de la hipótesis nuclear de la Teoría del Texto que proponemos: que los textos construyen, conforman, estructuran a los individuos que los realizan —tanto a aquellos que los escriben como a aquellos que los leen—: que en ellos, en suma, se construye la subjetividad humana.

Pero también: si eso fuera así, ¿no sería entonces la mejor vía para avanzar en la comprensión de la subjetividad tanto el análisis de los textos que la han configurado, como el estudio del proceso histórico en el que esa configuración ha tenido lugar?

Así por ejemplo: si el inconsciente es la introyección psíquica de ese espacio material —y textual— que es el santuario, ¿no será el estudio de éste una vía privilegiada para avanzar en la comprensión tanto del motivo como del funcionamiento de aquel?

Ensayémoslo.

## EL ACTO Y LA CONCIENCIA

Llamábamos la atención al comienzo de este trabajo sobre la magnitud experiencial de ese momento decisivo en la vida del hombre del paleolítico que es el de su enfrentamiento con la bestia. El momento, en suma, del acto nuclear, siempre vinculado a la muerte —ya sea la de la bestia o la del propio cazador.





14

Pero es ahora necesario señalar su dificultad estructural, que, por lo demás, no es diferente de la que es propia de todo acto pero que en éste, dado tanto su carácter decisivo como el riesgo que comporta resulta especialmente visible.

Se trata, en lo esencial, de esto: que aún cuando el acto convoca a la conciencia, aún cuando la conciencia, necesariamente, trata de ceñirlo y pensarlo, de dominarlo, cuando el acto tiene lugar la conciencia, sin embargo, no puede estar. O en otros términos: que, inevitablemente, el momento del acto es un momento vacío de conciencia. Pues, con respecto a él, la conciencia se encuentra siempre temporalmente desajustada: solo puede manifestarse antes —intentando prefigurarlo— o después —reflexionándolo—, pero nunca puede coincidir con él.

Cuando nos aguarda cierto acto que intuimos importante, es evidente que tratamos de anticiparlo en nuestra conciencia y, en esa misma medida, de prefigurar la conducta con la que habremos de afrontarlo. Luego, en el momento del acto, podremos acertar o fallar. Pero, en cualquier caso, de eso la conciencia sólo podrá tomar conciencia más tarde —y ese será el tiempo de la evaluación, de la satisfacción o de la culpa.

Y es que estos dos tiempos son de índole —el tiempo de la experiencia y el tiempo del acto de conciencia— totalmente diferente: el tiempo de la conciencia puede dilatarse mucho, mientras que

el tiempo del acto es siempre mínimo: un instante. El momento del acto es en sí mismo turbulento e inmediato, sin tiempo para que la conciencia despliegue sus operaciones reflexivas que son, necesariamente, operaciones discursivas.

Pues la conciencia trabaja con el lenguaje: se articula en discursos que duran, que excluyen el instante. El tiempo de la experiencia, en cambio, es siempre un instante singular e irreplicable. Es decir, real.

Por ello, por que el tiempo de la experiencia es siempre un instante radicalmente singular —o si se prefiere, es después de todo lo mismo, una sucesión de instantes...— el desajuste de la conciencia con respecto a él es esencial, inevitable. La conciencia solo existe en el lapso temporal en el que el discurso se despliega; la experiencia, en cambio, por ser singular, es un instante que escande, corta, hiende, perfora el proceso de la conciencia.

Y a la vez: por su estructura discursiva, la conciencia opera inevitablemente con categorías conceptuales, es decir, con abstracciones sin duda útiles, pero con respecto a las cuales el carácter irreplicable y singular del suceso impone siempre su inexorable resistencia.

Se equivoca por ello quien piensa que, si se esfuerza lo suficiente, puede llegar a estar permanentemente consciente en el momento del acto. O más exactamente, si está consciente en el momento del acto, estará consciente, pero de espaldas al acto; pues es entonces la representación del acto, y no el acto mismo, el que ocupa su conciencia. Y lo más probable es que, al tapar esa representación al acto mismo, falle inevitablemente ante él. Tal suele ser el caso del obsesivo: tanto se empeña en controlar el momento de la experiencia que se las apaña para llegar siempre tarde, cuando no para pasar por el momento en cuestión sin enterarse de nada.

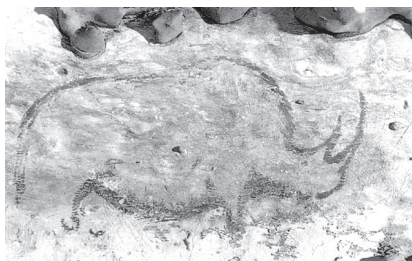
Insistamos en ello: el tiempo del acto es en sí mismo turbulento e inmediato. En él, en el instante mismo del acto, es imposible

pensar, tomar conciencia de nada: el choque, el hecho, el suceso, en su intensidad, en su tensión, en su violencia, impide todo acto de conciencia.

Resumiendo: Con lo real se choca.

## **EL INCONSCIENTE: ESPACIO DE CONCIENCIA VEDADO**

Pues bien, ¿qué hay en el interior del inconsciente, en su núcleo mismo?



12

Una impronta: la huella de una experiencia desgarradora, intolerable. Algo totalmente otro a lo que la conciencia puede elaborar, concebir, manejar.

Es fundamental que esa impronta esté almacenada en la memoria del sujeto. Pues sólo esa memoria puede constituir una guía para afrontar ulteriores encuentros con lo real.

Pero, a la vez, esa impronta debe estar apartada de su conciencia pues, de lo contrario, la anegaría hasta paralizarla, como sucede en el individuo que ha experimentado un shock traumático, que retorna una y otra vez invadiendo su conciencia y consumiendo toda su energía.

De manera que esa impronta debe, por eso, ser conservada y , a la vez, estar vedada, prohibida a la conciencia. Por ello —para ello— existe el inconsciente.

Pero el inconsciente no es algo dado: sólo existe en la medida en que es construido. Y construido, precisamente, como un espacio vedado. Por eso, las primeras manifestaciones artísticas del hombre nos muestran cómo la cultura comienza, así, construyendo ese espacio, como un espacio interior, marcado como sagrado, donde guardar la memoria vedada de la experiencia de lo real.



31

Pero la impronta de la que hablamos es algo más que la huella misma del shock. Es necesario, además, un símbolo que la localice, la ciña y la conforme: un símbolo que prefigure el momento que aguarda:

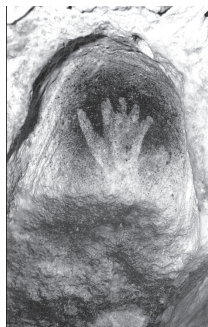


14

Y hablando de improntas:



28

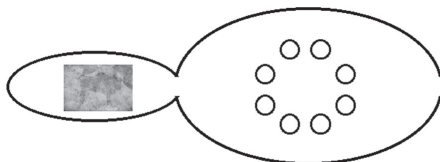


27

¿No es ese el sentido de esas otras improntas, las de esas manos próximas a las imágenes de las bestias divinas? No es difícil, ahora, postular que se trata de las de los cazadores que han logrado sobrevivir al enfrentamiento con las bestias y que, en esa misma medida, han accedido a su dimensión sagrada.

## TOPOLOGÍA DEL APARATO PSÍQUICO

Estamos, pues, ante una construcción topológica. Y una que se nos descubre ya como aquella a través de la cual tiene lugar la construcción primera del aparato psíquico.



Interior<sup>2</sup>  
Santuario  
Inconsciente  
Ello/Sujeto

Interior  
la Realidad  
Consciencia  
Yo – Tu – Objetos

Exterior  
lo Real

36

Pues si nada hay en éste de arquetipo cósmico o preternatural, si es un fenómeno histórico, cultural, ¿no resulta lo más lógico que, para que pueda existir incorporado en el interior del sujeto, deba existir primero ante él en el exterior, como una construcción netamente material?

Tal es pues la hipótesis que proponemos: que la cultura —y el arte— comienza con la construcción de la topología del aparato psíquico.

Recordémoslo: fuera, el ámbito de lo real; allí donde no hay ninguna seguridad, allí, también, donde el suceso tiene lugar; donde se acierta —se caza al animal— o se fracasa —y el animal mata a su cazador.

Dentro, un primer espacio interior: allí donde cierta seguridad es posible; el espacio de la realidad, sin duda que precaria, pero aseguradora, previsible. El espacio protegido, donde la conciencia habita.



14

Y más dentro, un espacio inconsciente, sagrado, desde donde Ello, la pulsión, presiona, clama. Allí se configura una primitiva forma de subjetividad, a través de la identificación con el animal divino —la primera prefiguración, entonces, de eso que más tarde llegará a llamarse alma.

No debiera extrañarnos: durante la mayor parte de la historia de la civilización, los hombres se han construido a sí mismos a través de la construcción de las ideas y las imágenes de sus dioses.

## LA MUJER Y LA BESTIA: EL TERCER ESPACIO INTERIOR

Queda ya sólo una cuestión pendiente: dar sentido al otro gran motivo del arte rupestre: esas figuras femeninas, desnudas, con sus rasgos sexuales muy acentuados y, a la vez, carentes de rostro, no dotadas de la menor expresión.



17



18



20



21



22

Y en ello opuestas a esas otras figuras, las masculinas, de rostros esquemáticos o no, pero siempre fuertemente expresivos.



14



15

Hemos dicho: en el interior más interior, el santuario. Pues bien, allí, junto a los animales, el cuerpo de la mujer: la otra gran manifestación del tabú. Ahora bien, ¿no constituye acaso ese cuerpo, y el espacio interior que configura, otro santuario? Pues se trata, literalmente, del recinto del origen del ser. El tercer umbral: el tercer espacio interior.

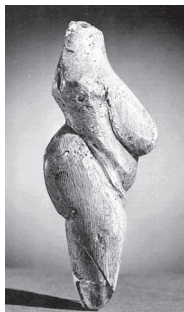


25

¿Acaso el cuerpo de la mujer no manifestaba, para la percepción de los hombres del paleolítico, una dinámica metamorfósica propia de lo real? Un yo discontinuo por eso mismo sin duda menor que



el del hombre, un cuerpo destinado a exhibir una continuidad extrema —desde la sangre menstrual al embarazo y al parto.



18

Hemos dicho que el tabú marca el ámbito de la violencia, en tanto constituido como sagrado. Hemos dicho, también, que acceder a él supone transgredir el interdicto y que esa transgresión es la vía de acceso a lo sagrado.



21

Así pues la mujer, como el animal, aparece como el otro límite al orden discontinuo de la razón social. Y por eso, simultáneamente, como otra de las formas de la divinidad.

## EL ACTO Y LO SAGRADO

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta, y de la manera más inmediata, en una imagen como ésta en la que el cuerpo desnudo de una mujer se encuentra tendido en el suelo bajo las patas de un animal?



24

Y podría ser este, también, el momento para rendir cuentas de ese extraño gesto de perplejidad que atisbamos en los rostros de los hombres cuando entran en el espacio sagrado de la represen-

tación tanto disfrazados —mejor: vestidos— de animales, como explícitamente sexuados:



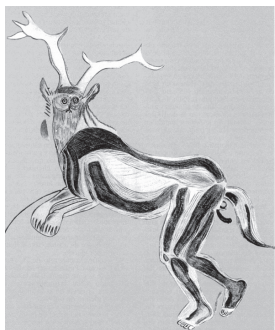
15

No sólo un rostro humanizado y expresivo. También desconcertado, o más exactamente, atónito.

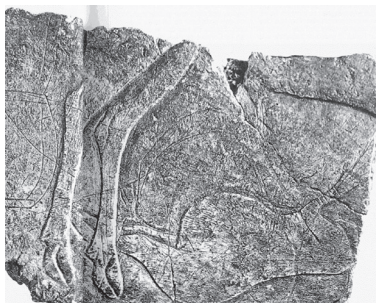
## LA REPRESENTACIÓN DE LA ESCENA PRIMORDIAL

¿No es esa la perplejidad inevitable de la conciencia cuando se ve confrontada a la escena primordial?

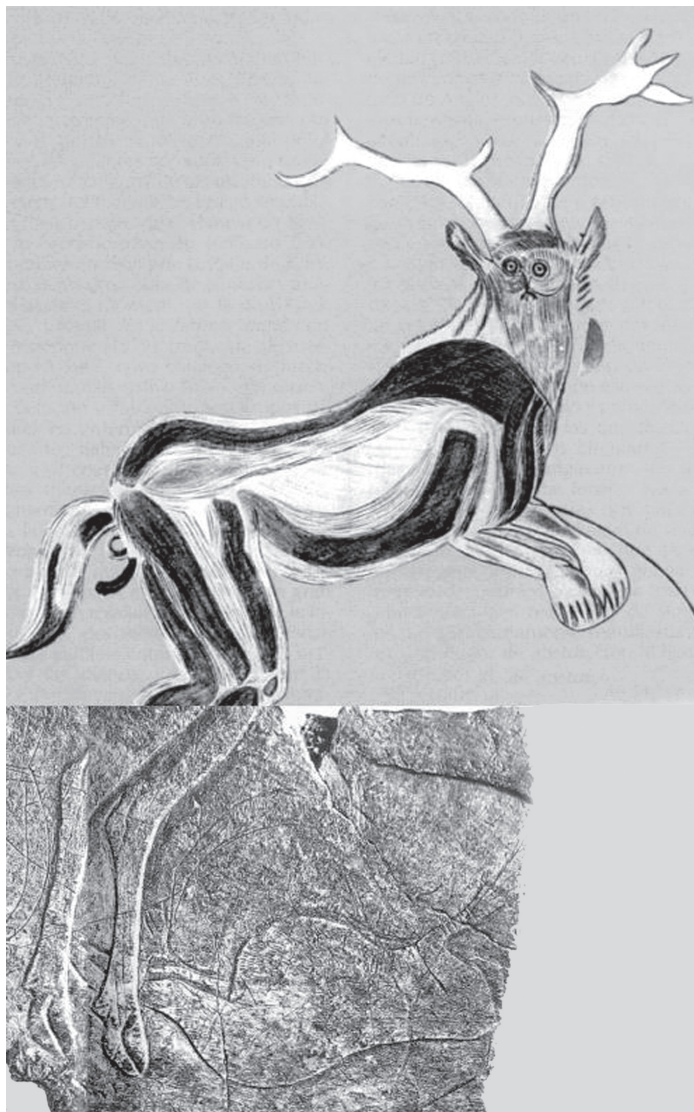
Intentemos reconstruirla:



15



24



QUESTIONS D'AUTORITÉ:  
LE MIRACLE DU VOLEUR DÉVOT CHEZ  
BERCEO ET ALPHONSE X

Jeanne RAIMOND  
(IREC-ISM, CUFR de Nîmes)

La question du rapport entrevu par le sujet culturel chrétien médiéval, entre la justice, les autorités du monde et celles des cieux, peut être abordée à partir de deux textes que ne séparent que quelques dizaines d'années. Le premier est l'œuvre de Gonzalo de Berceo: il s'inscrit en sixième position dans un recueil de 25 miracles de la Vierge "*Los milagros de Nuestra Señora*", le second occupe la treizième place dans l'énorme corpus des "*Cantigas de Santa María*" d'Alphonse X. Tous deux reprennent la légende du "pendu dépendu": un voleur chrétien, appréhendé par la justice et condamné, d'abord à la pendaison, puis à subir divers traitements qui devaient tous l'amener à la mort, survit à ces sévices successifs grâce à la Vierge Marie qui ne saurait abandonner un de ses dévots.

Les versions qui nous occupent ne replacent pas le miracle dans un contexte précis, elles ne le situent ni dans le temps ni

dans l'espace, se conformant ainsi aux normes non écrites de la littérature cléricale<sup>1</sup>. Leur longueur varie de 72 vers chez Berceo, le clerc, à 35 vers chez le roi Alphonse X.

La légende est rapportée à partir de positions d'énonciation déterminées; l'une d'essence cléricale, l'autre royale et troubadouresque. Toutes deux reconduisent à travers des pratiques discursives nettement identifiables, de type exemplaire ou de type courtois, une série de schémas de nature doxologique, un "espace idéologique dont la fonction objective consiste à ancrer une collectivité dans la conscience qu'elle a de son identité"<sup>2</sup>.

Ces différentes pratiques discursives sont elles-mêmes sous-tendues par des pratiques sociales qui correspondent aussi à celles du destinataire. Les conditions d'élaboration des deux textes diffèrent, de même que celles de leur réception. Alors que les miracles s'adressent à des "*amigos*" dont la piété ne fait pas de doute, les *cantigas* vont être écoutées ou lues par une aristocratie dont la dévotion à Marie et à son roi peut être plus hypothétique.

C'est donc à l'identification d'un aspect du sujet culturel, produit partiel de ces stratégies énonciatives et à l'analyse de sa structuration par le texte culturel de la Passion du Christ que prétend ce travail.

La présentation du voleur varie peu d'un texte à l'autre. L'absolue non-identification règne chez Berceo qui bâtit un personnage

---

<sup>1</sup> Voir l'étude comparée de ces deux textes par Jesús MONTOYA MARTINEZ, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad media (El milagro literario)*, Universidad de Granada, 1981, p.152-160.

<sup>2</sup> CROS, Edmond, *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier: Collection études sociocritiques, éditions du CERS, 1995, p.1.

exemplaire, “*el ladrón devoto*” dépourvu de nom et d’origine tant sociale que littéraire alors que la source latine, le manuscrit Thott, précise bien son prénom, Elbo, et les qualités de celui qui fait parvenir sa légende, le pape Grégoire. Qualifié de “malo” dans le *milagro* ou de “mui malfeitor” dans la *cantiga* il est en rupture avec un ordre social. D’après la première strophe du texte en “*cuaderna vía*”, celui de Berceo donc, cette rupture semble davantage motivée par une certaine légèreté que par un esprit rebelle. Dès le deuxième vers est esquissée, dans l’énumération des deux tâches que refuse ce mauvais sujet fauteur de troubles, la silhouette d’un ordre, d’une hiérarchie des activités humaines dont est absente l’activité guerrière. Le voleur n’accomplit ni actes religieux ni travaux fondateurs:

[...] más querié furtar  
que ir a la eglesia nin a puentes alzar (142, b)<sup>3</sup>

Le quotidien dans lequel s’inscrivent ses actes est celui de ceux qui obéissent à leurs pulsions, qui ne sortent pas de leur destin:

uso malo qe priso, no lo podié dexar (142 d)

C’est un sujet qui n’a pas plus de volonté que d’initiative, que de nom.

---

<sup>3</sup> La numérotation des vers suit l’ordre de celle de l’édition de Brian Dutton (Tamesis Books, 1971) dans le cas des *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo (le miracle 6 commence à la strophe 142 et finit en 159 d) et celle de Walter Mettman (ed. Castalia) pour les *Cantigas de Santa María* d’Alphonse X.

Dans la narration alphonsine, l'énoncé du titre:

Ésta é **como** Santa María guardou o ladron que non  
moresse na forca, porque a saudava

titre très certainement postérieur à la rédaction de l'œuvre, appuie la thèse d'une pratique exemplaire qui structurerait l'œuvre, bien plus fortement que ne le fait la pratique courtoise. Ce titre comporte en effet, comme le refrain:

**Assi** como Jesu-Cristo , estand'ena cruz, salvou  
un ladron, **assi** sa madre outro de morte livrou

les indices de la similitude et de la démonstration exemplaire.

Ainsi le sujet culturel apparaît-il ceint, englobé par une pratique discursive identifiable: la pratique exemplaire même si l'exemplarité est moindre dans la *cantiga* XIII où le voleur reçoit son nom dès la troisième ligne. L'anonymat est levé, le voleur se nomme bien Elbo.

Selon qu'il s'agit de l'œuvre royale ou de celle du clerc, le maître de l'énoncé revendique ou exclut une individualisation de sa responsabilité. Dans un discours exemplaire traditionnel c'est l'imprécision qui crée l'autorité, qui dans un second temps se trouve reposer sur un "nous" ("*dicho vos avemos*" 143 c) ou sur un "je" ("*vos direi*" v 5). L'implication du destinataire inconnu dans les deux cas se fait dès les strophes d'introduction. Le "*vos*" non défini désigne un ensemble d'auditeurs que nous imaginons dans l'espace de la Cour dans le cas des *Cantigas*, ou dans celui du couvent et de l'école quand il s'agit des *Milagros*. Dans le texte de Berceo c'est l'alternance du «*nos*» et du «*vos*», qui les implique dans la dynamique du conteur mais aussi les confond



dans la passivité du spectateur alors que le destinataire revendique l'initiative en première personne, du singulier chez Alphonse X, et du pluriel chez Berceo.

Trois des quatre premières strophes du *milagro* sont consacrées exclusivement à l'évocation de la vie du voleur, la seconde l'étant à l'implication du conteur. Huit vers au début du poème portent sur ce qui le différencie, sur ce qui le sauve, sur la manifestation de sa foi. Le texte semble promouvoir une différence tant l'étrangeté de la conduite du voleur est mise en exergue. L'*amplificatio* est au service de la vraisemblance, de l'intégration de l'histoire dans une réalité sociale facile à appréhender.

Chez Berceo le voleur s'incline avec humilité devant Marie et prononce une prière; il pratique l'*enclín* en usage dans les communautés monastiques médiévales. Comme lui se comportent aussi ces moines ou ces abbesses dont on lit qu'ils s'inclinent devant l'autel avant de sortir se livrer à des amours illicites et que l'on voit aussi sur les miniatures qui illustrent les *Cantigas de Santa María*, se hâter vers la porte. Le voleur est un grand pécheur mais il réagit selon des lois qui sont propres au monastère; il connaît même, comme s'il était instruit lui aussi, un texte assez long de l'*Ave María*:

Dizié Ave María e más de escritura (145 a)

Sa foi suit le même processus de transformation permanente que l'expression de la piété médiévale, ce qui fait de lui une icône du dévot<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La première partie de cette prière, telle que nous la connaissons aujourd'hui, fut composée très certainement à la fin du IV<sup>ème</sup> siècle à partir des textes de Luc,

Une simple prière constitue manifestement dans les deux narrations le plus sûr des viatiques:

avié una bondat que li valió en cabo e dioli salvedat  
(144 b)

et

a ela s'acomendava e aquelo lle prestou (v 8)

C'est aussi ce qu'affirment de nombreuses *cantigas* qui détaillent la récompense systématique accordée par Marie à ceux qui récitent l'Ave Maria<sup>5</sup>.

Malgré la brièveté de la prière ("*saludávala*"), l'humilité ("*se inclinava*") constitue une indice de soumission à la norme. Le voleur dévot, qui suit sur ce point les conseils de l'Église et ceux du couvent en particulier

saludávala siempre contra su majestat. (144 d)

ne recherche pas un miracle qui le sauverait d'une éventuelle condamnation, il ne demande pas pardon. On n'évoque pas plus le repentir que cette possible confession prescrite par le IV<sup>ème</sup> concile de Latran. Aucune démarche de pèlerinage, ou de requête n'est entreprise, un simple salut peut sauver le voleur, ce qui suggère, dès le début du texte la reconnaissance exclusive de quelque chose d'autre que la loi et les pratiques humaines.

---

chapitre 1, verset 28 et verset 42. Elle a été reprise par Saint Idefonse dont les enseignements étaient essentiels pour le couvent de San Millán de la Cogolla dont Berceo est le "notaire".

<sup>5</sup> *cantigas* 11, 16, 121, 125, 141, 151, 152.

La relation de dévotion qui s'est instaurée entre le voleur de Berceo et Marie est une relation d'échange, un échange qu'il est possible d'évaluer. Dans le miracle VI le champ sémantique du commerce est ample: *valió, embargado, pagado, rictat, pro, preciosas*. La relation d'échange semble s'imposer dès la première référence aux rapports humains. Et c'est pour pourvoir à sa subsistance que le voleur commet ses délits

sabié de mal porcalzo su casa govarnar (142 c)

Cette nécessité hypothèque sa vie et tout le texte, de même que la représentation du luxe rêvé

non serié tan viçioso si yoguiesse en vanno (152 b).

Ainsi le mot «*rictat*» (158 d) qui désigne les bontés de Marie déconstruit-il ici une figure sacrée, laissant donc apparaître une autre image, celle d'une négociatrice, et présentant le salut comme un bien<sup>6</sup>.

Dans la *cantiga* XIII Elbo semble plus expéditif; ses dévotions sont brèves, leur évocation n'est pas circonstanciée, ce sont celles que tout chrétien doit à la mère du Christ. Ce qui est constant c'est la régularité de ses prières. Il est dépeint comme moins sentimental, moins "impressionnable"; il a une pratique régulière de la prière personnelle

---

<sup>6</sup> Je renverrai ici à la thèse exposée par Brian DUTTON dans la préface à son édition des *Milagros de Nuestra señora*, Tamesis Books, London, 1971.

sempr' en ssa oraçon  
a ela s'acomendava (vers 7 et 8)

et une relation intime de confiance alors que l'anonyme de Berceo  
est saisi par le regard des images

siempre se inclinava contra la su figura  
avié grant verguenza de la su catadura (145, cd)

et par l'expression de majesté de la Glorieuse Mère de Dieu

credié en la Gloriosa de toda voluntad,  
saludávala siempre contra su majestat. (144, cd)

Il s'incline devant une statue, certainement dans une église ou  
une chapelle, dans un lieu de dévotion institué.

À l'exception de l'attribution d'un nom au voleur par Alphonse  
X, la présentation du protagoniste principal est donc fidèle au  
schéma exemplaire: caractère indéterminé du personnage, des  
circonstances de sa vie, évocation rapide de son action. Elle fait  
naître un personnage qui ne peut appartenir qu'au peuple car il  
est acquis alors que le vol est un vice populaire.

Le clan social dont la description est ébauchée, celui de la  
famille, des amis,

End al día terzero vinieron los parientes  
vinieron los amigos e los sus connocientes (151a, b)

a une relation au pouvoir de type respectueux. Il ne le conteste  
pas, par respect ou plutôt soumission, par habitude, sans doute la  
même habitude qui pousse le voleur à commettre sans cesse son

méfait. Ce groupe se trouve donc prisonnier de mécanismes qu'il n'identifie pas. Pour annoncer le développement dramatique le locuteur a recours à une sentence qui clôt doublement l'espérance, par sa fonction même et par sa structure:

Como qui en mal anda en mal ha de caer (146, a)

Dans le texte en mode quaternaire, les ordonnances de la loi sont justifiées par le discours impersonnel de type proverbial. Ce fatalisme est moins prononcé dans la *cantiga* XIII; il semble que la capture du voleur y soit presque le fait du hasard:

Onde aveõ un dia que foi un furto fazer,  
e o meryõ da terra ouve-o log a prender, v 12-11

Là où les deux textes se rejoignent encore c'est dans l'évocation, en quatre vers, de la faute, de l'arrestation et de la sentence prononcée contre l'auteur des vols à répétition. C'est le système de type féodal qui suscite ce genre de délits par la promotion de la dépendance et de l'inégalité; étant sa propre référence, ne connaissant d'autre contrôle que celui qu'il s'impose, il génère en outre la violence qui nous est complaisamment décrite dans le texte du clerc. La distance est tenue qui sépare le crime, le vulgaire assassinat, de l'exécution capitale du délinquant. En l'absence de pratique institutionnelle stable chacun se retrouve sous la juridiction de celui qui le domine, roi et seigneur étant confondus sans doute dans la version de Berceo.

La liberté que l'on peut attribuer au morcellement d'un pouvoir central explique l'absence de rituel unifié; la justice n'est, tout au plus, en rapport qu'avec la plus petite structure sociale existante, celle du *concejo* (147 b), émanation d'un groupe urbain.

La défense de la communauté passe toutefois par l'institution de repères: ici le carrefour du gibet ou encore la publicité de l'exécution —montrée comme réparatrice, elle se voulait à la fois dissuasive et édifiante sur le bon droit du plaignant— plutôt que par le respect d'un processus, ce qui explique que le voleur n'ait pas eu accès au *consejo* (146 c), au conseil d'autrui. Sans doute l'absence de *consejo* aura-t-elle nui au bon fonctionnement d'une justice qui, ne se dotant pas d'outils d'auto-évaluation, perd facilement la mesure. La multiplicité des normes juridiques se trouve résolue dans l'adoption arbitraire de la plus rétrograde d'entre elles. Ce manque d'assistance peut être mis en relation avec l'origine sociale du voleur ou avec la précipitation.

On s'étonnera aussi de la disproportion entre la peine et la faute qui ne devrait être passible que d'un châtement exemplaire certes, presque aussi sauvage, mais pas aussi définitif. Si l'exécution de la peine du condamné recevait la plus grande publicité, si son supplice pouvait être contemplé, on ne tuait pas au XIII<sup>ème</sup> siècle, en Castille, pour un vol avec récidive. La peine prononcée par les tribunaux dont nous parlent les textes est d'une extrême sévérité, la peine capitale étant en principe le châtement du crime. Le vol était le plus souvent puni de travaux "obligatoires", de privation de biens ou, dans le pire des cas, de mutilation mais pas de mort. Dans la plupart des *cantigas* le châtement est moins sévère que celui qu'infligent ici le "meryo" ou l'autorité. Il touche pourtant ceux qui portent atteinte aux biens de l'Église ou à ses serviteurs, pèlerins et autres. Le voleur peut devenir temporairement aveugle, être blessé, mutilé par l'objet de sa convoitise ou subir des humiliations <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *cantigas* 57, 76, 157, 215, 302, 318, 326, 329, 392.

On retrouve dans les textes anciens de Grégoire et de ceux qui nous occupent cette punition extrême alors que la législation et la pratique varient. Il n'est plus aucun besoin de vraisemblance pour évoquer l'erreur des hommes. Ni Grégoire, ni Gauthier, ni Berceo, ni Alphonse X ne vivent sur des terres où seraient fidèlement appliqués les principes du *Liber Iudicum*. La confusion des pratiques coutumières de territoires et de temps éloignés vient renforcer la clarté de l'évidence d'une seule authentique autorité face à ce magma de décisions/indécisions humaines. Cette absence de détails qui replaceraient les protagonistes en des lieux et des époques précis est d'ordre exemplaire. Le discours courtois s'efface dans ce cas devant la pratique didactique de type clérical.

Si la négation de l'individualité est plus forte chez Berceo elle n'est que plus parlante chez Alphonse X. Une précision sur le monde qui permet une datation est la mention du "meryo" comme autorité judiciaire qui fait sortir le texte de la *cantiga* XIII de l'exemplarité qui caractérise celui de Berceo<sup>8</sup>. Alors que le moine l'ignore superbement, le roi connaît le jeu des institutions mais n'y prête qu'une attention très passagère: sur quelle région s'exerce donc le pouvoir dont est doté "o meryō da terra"? La connaissance des pratiques sociales n'implique pas leur mise en valeur.

Le caractère exemplaire de la justice s'exerce dans les deux cas sur des groupes humains peu définis en des formes aussi peu précises que le caractère de la faute elle-même. Pour le destinataire il ne fait pas de doute que le voleur est un homme du peuple puisque

---

<sup>8</sup> Les *Partidas* précisent que "Merino es antiguo nombre de Espanna, que quiere tanto dezir como omne que a mayoria para fazer justiça sobre algunt lugar sennalado" mais que ses compétences ne s'étendent pas jusqu'à la proclamation de la peine de mort. *Partida* II, titre IX, Loi XXIII p. 97.

dans les deux œuvres les personnages issus de la noblesse ou du clergé sont désignés par leurs titres ou leurs fonctions<sup>9</sup>. Le texte ne se préoccupe pas des différences, de la singularité, et le clerc donne à son ignorance l'alibi d'une double tradition exemplaire et cléricale. Ce texte aurait traversé les espaces et les temps sans qu'aucune précision n'ait été donnée:

si fazié otros males esto no lo leemos (143 a)

Sont complices de cette lacune ceux qui ont précédé, qui ont consigné par écrit les faits connus, ceux donc qui ont impulsé la légende. Le clerc est soutenu par le groupe qui l'a formé: "*esto no lo leemos*" (143 a) "*non savemos*"(143 b). Ainsi les institutions et les procédés judiciaires semblent ignorés de tous. Ne subsiste de l'exercice de la justice que le châtement. Le sentiment de Marc Bloch:

Dés le premier examen, quelques traits qui dominent de haut le détail juridique, ressortent en un vif relief. C'est d'abord le prodigieux morcellement des pouvoirs judiciaires. C'est aussi leur enchevêtrement. Enfin, leur médiocre efficacité.

aurait-il, été partagé par tous ceux qui chantaient Marie ou, de façon générale, par ceux qui se trouvaient éloignés de l'institution<sup>10</sup>?

---

<sup>9</sup> Les trois quarts des miracles sont réalisés en faveur de personnages issus du peuple et le vol est considéré comme un crime essentiellement populaire. (cf ELIAS, Norbert, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Press Pocket, 1990).

<sup>10</sup> Marc BLOCH, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1978, p.495.



Dans le *milagro* comme dans la *cantiga* l'absence de précisions dans l'évocation du déroulement du processus juridique permet de créer l'illusion d'une mémoire collective qu'il suffirait de réveiller pour que soient réactivées, à partir de la relecture des événements, toute une série de normes établies depuis longtemps. Ces normes sont induites dans cette culture,

une instance qui subsume tous les individus d'une même collectivité dont la fonction objective est en effet d'intégrer dans un même ensemble tous les individus, tout en les renvoyant à leurs respectives positions de classe dans la mesure où chacune de ces classes sociales s'approprie [...] ce bien collectif

et dont le sujet culturel est l'expression à la fois figée et dynamique<sup>11</sup>. En l'absence de repères judiciaires le besoin se fait sentir d'une autre autorité de gestion des conflits qui peut être exploitée par l'un ou l'autre des ordres impliqués dans la relation de ce miracle. D'après Edmond Cros, chacun y supplée en se pliant à un ordre du discours qui tient lieu d'ordre structurant.

L'énoncé est produit par un locuteur en fonction du poids hiérarchique et social du destinataire.

Ainsi la diversité des destinataires est-elle mise en évidence par le parti pris, dans la narration alphonsoise, d'utilisation du discours de type courtois. La forme métrique porte une démonstration de type exemplaire, rythmée, comme une chanson, par un refrain qui introduit une *similitudo*:

---

<sup>11</sup> Edmond CROS, *op.cit.*, p.2.

Assi como Jesu-Christo, estand'en cruz, salvou  
un ladron, assi sa madr outro de morte livrou.

En outre, si face au “*ladrón devoto*” la justice est une abstraction, la présentation par Alphonse X du “*meryo*” comme responsable d’une justice dont les décisions sont contestées par Marie n’implique-t-elle pas d’une certaine manière un jugement de valeur sur cette classe nobiliaire agitée, ingrate et traître? L’incursion d’une fonction datée met ici en exergue les insuffisances des institutions dans l’ordonnement de la société<sup>12</sup>. La tension est mise à jour entre les deux caractéristiques des auditeurs des *cantigas*, seigneurs et lettrés de la cour d’un roi très chrétien certes mais en délicatesse avec la noblesse du royaume.

Jouant avec des procédés d’origines discursives différentes le texte théatralise l’inverse de la saynète possible du bon chrétien récompensé, sauvé. Ainsi le maître de clergie s’autorise des écarts par rapport au texte latin; ils donnent à son texte une impulsion car il s’agit bien de plaire pour pouvoir instruire, de rapprocher ce qui est lointain pour mieux en désigner, en saisir, la portée.

Dans le *milagro* (strophe 146) l’absence de sujet contribue à éloigner l’instance judiciaire qui apparaît comme un groupe indéterminé mais fort; l’évocation en début de vers de ses actions et de ses décisions en fait ressortir le caractère violent et menaçant. Puis ce sont les institutions qui sont désignées comme actants: “*la justicia*”, “*el concejo*”, dont le bras armé réapparaît, toujours aussi indéterminé en 147 c, d et 148 a: “*priséronli...alzáronlo...*”.

---

<sup>12</sup> Alphonse X lui-même, qui veut continuer la tâche, entreprise par son père, de roi législateur, a mis la dernière main au *Setenario* qui n’aura jamais force de loi, et rédigé le *Fuero Real* de 1254 et les *Partidas* qui ne seront promulguées qu’en 1348.

Le verbe est en position proclitique alors que dans le récit de l'intervention de Marie (strophe 149 et 150) c'est la mention du sujet qui inaugure celui d'une série d'actions.

L'adjectivation qui révèle une grande maîtrise de la jonglerie, souligne d'abord la compétence de Marie, mère qui trône dans la gloire "*Madre Gloriosa*" (149 a) «*duecha de acorrer*». La puissance mariale s'affiche et signifie l'émergence d'une figuration qui, si elle n'est pas nouvelle, n'en est pas moins significative d'un désordre: la figure féminine par excellence, celle de la mère, acquiert des compétences propres.

Dans la *cantiga* Marie réagit à l'autorité expéditive du "*meryo*" (v 11), qui rend personnellement la justice, et fait exécuter la sentence. La rapidité, dans ce texte bref, est un enjeu: le jugement et l'application de la peine se font à la hâte, la réaction de Marie est immédiate: "*log'enton*" (vers 13), "*non quis tardar*" (vers 16). On la voit arriver et disposer ses mains sous les pieds du voleur dans le but bien précis de le soutenir. Sa hâte contraste avec la lenteur de la réaction des hommes qui mettent trois jours à se rendre compte que le pendu vit encore.

Elle se constitue en actant, elle prend l'initiative. Marie n'accepte pas plus le fatalisme qu'elle ne se conforme aux desseins de la justice des hommes. Elle ne se fond pas dans la masse informe des hommes passifs, spectateurs de la chute de l'un d'entre eux. Elle est aussi la seule à cesser d'être une représentation pour devenir actant. Ainsi sur la première vignette de la planche XVI qui illustre cette pièce, on trouve sur le mur de l'église une statue de Marie couronnée, debout, soutenant l'enfant. Sur la quatrième vignette, la Vierge flanquée de deux anges et accompagnée de quelques saintes femmes a placé ses mains sous les pieds du pendu. On retrouve son image assise et tenant l'enfant sur ses genoux dans le couvent alors que le voleur revêt la robe de bure des moines.

La bienveillance mariale se substitue à une autre autorité sans fondements. Dans les deux textes comme sur la planche qui illustre la *cantiga* XIII, le geste d'offrande de la Vierge s'oppose à l'utilisation de l'attirail guerrier de la justice des hommes. Face à la mention des seules mains de la Vierge pour soutenir son dévot la multiplicité des instruments utilisés pour donner la mort *forca, crucejada, forca, toca, sogá, lazo, lazada, foz, espada, seraniles*, fait ressortir l'absolue vanité de la volonté humaine et des tâches qu'elle s'assigne. Face à ce morcellement s'imposent son initiative, sa promptitude, la simplicité de son action. Le miracle n'a aucun caractère spectaculaire: la bienveillance mariale ne se manifeste ni lors de visions ou d'apparitions mais par un soin, une attention portée à la personne souffrante.

La transgression a pour effet de redonner au voleur une existence propre. C'est très brièvement, dans la strophe 157 que l'individu est réinjecté face au collectif,

mejoró en su vida...  
... murióse de su día (157 c,d)

que le passage à l'autre monde qui semble pourtant paisible et tardif s'effectue enfin. La remise en question de l'autorité soutient seulement et simplement la démarche du prédicateur qui appelle ses ouailles à la prière (158 cd). Le voleur ne subit pas l'interrogatoire habituel qui suit l'accomplissement de miracles chez Berceo, et dans la *cantiga* XIII c'est de sa propre initiative qu'il explique à ses bourreaux (ou au *meryo*) les raisons de sa survie.

Il prend la parole pour révéler comment il a été sauvé de la mort:

Quero-vos dizer, amigos ora por que non morri:  
gaurdou-me Santa Maria, e aque-vo-la aqui

que me nas sas maõs sofre que m'o laço non matou (v  
26-28)

Que Elbo, le miraculé s'exprime en style direct, accentue le caractère spectaculaire d'une situation qu'il maîtrise absolument à la différence du voleur de Berceo; expliquant le miracle, montrant Marie qui ne s'est pas exprimée mais a choisi l'efficacité, dans ce cas là, bien sûr, la rapidité, il conforte l'intuition de la sérénité qu'apportent les pratiques transgressives en question. Son entrée dans les ordres résout des antagonismes sociaux, elle nous est montrée comme salvatrice d'un ordre, restauratrice d'une hiérarchie enfin respectable dont l'évocation comporte une part d'ambiguïté:

e depois por servidor  
dela foi semp'r'en sa vida, ca en orden log'entrou (vers  
32-33)

Le voleur est d'abord le serviteur de Marie. La reprise de la terminologie courtoise pour justifier ("ca") son entrée dans les ordres ainsi que l'absolue imprécision de la destination religieuse du voleur ("*en orden*") amplifie le phénomène de retrait du monde pour instaurer un ordre, un Ordre, générique. Le chant courtois médiatise ici la pratique religieuse.

L'individu qui transgresse l'ordre par le vol est marginal par rapport au groupe social qu'il agresse, repoussé par la justice alors que nous le voyons ici très entouré par le groupe qui croit à sa mort. Là encore il y a transgression, une transgression acceptée, transgression des règles élémentaires d'humanité par la soumission à la force de la justice. La réunion des proches autour de corps pendu fait un étrange écho à l'absence de "*consejo*".

Une autre dimension de la transgression est celle que souligne la ruse dont Marie fait preuve (“*engannados*”, “*mannas*”): Marie trompe le Monde, c’est ce qui caractérise sa pratique d’actant. En fait elle ouvre les yeux des chrétiens sur la vanité de ses institutions et de ses actes. Elle les détrompe. Elle ne respecte pas la justice; la violence n’est pas un obstacle pour elle.

L’évocation amusée de la simplicité des hommes de justice

sedíe mejor la cosa qe metién ellos miente (151 d)

et de l’ignorance des amis du condamné

si antes lo sopiessen lo que despues sopieron (148 c)

montre bien la manipulation à laquelle se livrent à la fois le locuteur et la Vierge.

Par l’action bienveillante de Marie on se trouve face à une ordalie inversée. Le jugement de Dieu est rétabli à la place de celui des humains. Plus encore que d’une simple transgression il s’agit d’une inversion, les priorités sont bouleversées. L’ordre est subverti par la déconstruction du schéma de pouvoir et de force.

Si la “justice” s’exerçait, le voleur, qui salue Marie, qui lui parle, mourrait privé de souffle. Là encore qui transgresse le vrai ordre? Le voleur ou la justice? Décidément tout, dans ce miracle, peut étonner: il se déroule en un lieu, celui de l’exécution de la peine capitale qui détonne par rapport au lieu habituel de Marie. La transgression des normes a été initiée par le voleur dans sa dévotion elle se poursuit dans la modalité de l’action: de l’imposition des mains, geste à la fois de protection et de domination on passe à l’utilisation des mains comme support du corps pendu. Apportant une aide physique, Marie renonce à la position dominante

pour se tenir aux pieds du bon larron ou s'interposer entre les instruments de torture et le cou du condamné. Elle ne répugne pas à ce contact physique avec la disgrâce ou le risque qu'avait développé son Fils:

Fueron por degollarlo [...]  
metió Sancta María entre medio las manos,  
fincaron los gorgueros de la golliella sanos (155 a,  
c, d)

A la neutralité exemplaire de la justice, à sa rigidité ignorante, s'oppose la singularité mariale, l'action, le mouvement du corps. L'action thaumaturge de Marie est directe, elle imite celle du Christ. On retrouve la masculinité de Marie, la contagion de l'initiative que glosent bien des *cantigas*. L'affirmation de la similitude entre les compétences et les actions de la mère et du Fils inaugure le texte dans le refrain.

Marie constitue donc ici une figure de transgression d'un ordre moral institué parmi les hommes mais qu'elle bafoue et ignore, incitant le monde à n'en tenir aucun compte. Elle procède à une inversion des codes, se substituant à l'autorité pour imposer la miséricorde et plus encore instituer un ordre nouveau. Ana Marta Diz le souligne:

La concepción medieval del milagro, cuyas bases quedaron establecidas en la obra de San Agustín (*De civitate Dei*, 21.8,3), revela, al menos en la superficie, una paradoja central: el milagro es acontecimiento simultáneamente extraordinario y natural [...] una vez reconocido como milagro, el hecho extraordinario deja de ser una transgresión de leyes naturales, pasa de infundando a fundante y se

constituye como argumento, mostración, develamiento, prueba.<sup>13</sup>

Ce qui importe vraiment c'est la capacité à créer de nouveaux schémas face à un système qui fonctionne sur la répétition et dont seule Marie peut faire preuve.

Le récit tout entier constitue une variante sur le thème du bon larron. Comme le lexique de la pendaison (*colgar, enforcar, descender, caer*) celui de l'élévation a investi le texte du *milagro*: *so los pïedes, escanno, alzar*. Le voleur dévot est le pécheur racheté dès la dixième strophe du miracle et dès le refrain de la *cantiga*.

Les familiers du voleur se rendent près du gibet au bout de trois jours. La comparaison avec la montée des femmes au tombeau du Christ s'impose, le délai respecté n'ayant pas d'autre raison d'être:

End al día terzero...  
vinién por descogallo rascados e dolientes (151 a-c).

Ils n'attendent pas pour retrouver vivant celui qu'ils croyaient mort

Trobáronlo con alma, alegre e sin danno (152 a)

Cette fois-ci le voleur ne se repent pas mais fait preuve d'une piété constante, il n'agonise pas en même temps que le Christ mais s'adresse à l'image de sa Mère ou la prie, celle-ci se trouvant ainsi revêtue d'une puissance inaccoutumée.

---

<sup>13</sup> Ana Marta DIZ, *Historias de certidumbres: los Milagros de Berceo*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1995, p. 10.



En outre le refrain-sentence, en position initiale, met en évidence dans la *cantiga* la force qu'exerce sur le récit le texte culturel de la Passion du Christ:

Assi como Jesu-Cristo, estand' ena cruz, salvou  
un ladron, assi sa madre outro de morte livrou.

C'est à partir de cette référence, organisée comme l'est l'amorce d'une analogie exemplaire, que se construit la narration. Le refrain institue la comparaison en ressemblance; la dimension christique du voleur qui chez Berceo tarde à se mettre en place et prend plus d'importance, est ici gommée au bénéfice de l'affirmation de la dimension christique de Marie. Cet écart témoigne d'une part, bien-sûr, de la pertinence théologique du discours clérical qui dès le dernier vers de la deuxième strophe (143 d) situe l'anecdote dans un contexte de foi plus dogmatique

si ál fizo, perdóneli Christus en qui creemos

et d'autre part de l'exaltation propre à la pratique courtoise.

Les écarts et les convergences que nous avons pu relever entre un texte qui se contraint aux pratiques conventuelles et l'autre qui choisit de chanter plus librement les louanges de Marie n'altèrent pas l'expression du sentiment identitaire chrétien mais au contraire soulignent que celui-ci se fonde bien sur le choix paradoxal, soutenu par les autorités morales, de la transgression face à l'ordre établi. Dans l'analyse des rapports du chrétien au monde, c'est le contraire d'une pastorale de la peur qui est proposé. Chacun des auteurs, tous deux hommes de pouvoir, le roi aspirant à réunir *potestas* et *auctoritas*, le clerc alléguant l'*auctoritas* de l'institution qu'il représente, exprime selon des modalités différentes une

appréhension commune. Le sujet culturel chrétien est ici partiellement défini par sa dimension d'espérance. Par rapport à des pratiques sociales cyniques qui altèrent son identité il s'affirme dans la foi en un renouveau et en un ailleurs où les rapports de force le cèdent à la bienveillance.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- BLOCH, Marc (1978), *La société féodale*, Paris, Albin Michel.
- CROS, Edmond (1995), *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Collection études sociocritiques, éditions du CERS.
- DIZ, Ana Marta (1995), *Historias de certidumbres: los Milagros de Berceo*, Delaware, Juan de la Cuesta, Newark.
- ELIAS, Norbert (1990), *La dynamique de l'Occident*, Paris, Press Pocket.
- MONTOYA MARTINEZ, Jesús (1981), *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad media (El milagro literario)*, Granada, Universidad de Granada.

MATERIALES Y GUÍA PARA EL COMENTARIO DE  
«EL TREN EXPRESO»,  
DE RAMÓN DE CAMPOAMOR

Miguel Ángel GARCÍA  
(*Universidad de Granada*)

Tiene interés volver a preguntarse por lo que ocurre con la poesía española en un tiempo como la segunda mitad del siglo XIX, dominado a grandes rasgos por la mentalidad «positiva» y el triunfo de la novela como género bajo los paradigmas realistas y naturalistas. El lugar de los poetas entre el Romanticismo y el Modernismo desde siempre fue considerado como inhóspito. No es casual que por entonces se discutiera si la «forma poética» estaba llamada a desaparecer. O que Clarín sentenciara que sólo había en aquellos momentos «dos poetas y medio» (en Beser, 1968: 185-186). Décadas de burguesía y de moralismo poético familiarista se tradujeron en la casi asfixia de lo «lírico».

Entre las voces y tendencias que coexisten durante esos cincuenta años de los que se ocupó José María de Cossío (1960) y después Marta Palenque (1990), y que discurren por las recientes antologías de Jorge Urrutia (1999) o de Navas Ruiz (2000), sobresalen una serie

de nombres claves: Bécquer y Rosalía como apertura más que como cierre (habría que ir desechando en su caso etiquetas inservibles como la de *postromanticismo* en favor de otras como *modernidad*) de todo un mundo poético, pero también Ramón de Campoamor (1817-1901) como signo inequívoco de los tiempos. Hoy por hoy, después del largo purgatorio al que se vio sometido y tras la revalorización que ha experimentado por parte de la crítica (Gaos, 1969; Cernuda, 1957; Borja, 1990; Bonet, 1994; Montolí, 1995; Lombardero, 2000) y de la «poesía de la experiencia» (García Martín, 1995), su nombre resulta indispensable para abordar y discutir, a partir de una producción y una teoría poética concretas, el concepto de *poesía realista* con el que ha trabajado la historia literaria.

1. Campoamor es un poeta que atraviesa casi todo el siglo XIX: parte del Romanticismo y se asoma al umbral del Modernismo, sin llegar a participar de él. Pensemos en la ironía con que Darío (1998) habla en 1899 de todas las gestiones para su coronación al modo de Zorrilla. Desde este ángulo de visión son muchas las posibilidades que abre su producción literaria para ilustrar las secuencias de la poesía moderna y contemporánea. Pues últimamente se viene insistiendo, creemos que con razón, en el carácter contemporáneo de Campoamor, en la actualidad de su pensamiento poético. No es desdeñable la idea de que Campoamor representa otra forma de inscribirse en la modernidad, quizás menos decisiva que la de Bécquer, pero a la postre igualmente digna de estudio. Basta con recordar su voluntad de romper con el lenguaje preconcebidamente poético que legaron los románticos a las promociones que vinieron después, punto de arranque del «rescate» que sobre sus intenciones poéticas operó Cernuda.

Pero no es únicamente este hallazgo fundamental de la poética campoamoriana (algo que sin duda lo aproxima a Bécquer) lo

que puede interesarnos. Importan además las contradicciones de la norma poética realista, la forma en que Campoamor asume el conflicto entre las *dos modernidades* de las que habla Calinescu (1991): la literaria y la burguesa. Bécquer es el romántico oscuro y el bohemio; Campoamor es el burgués acomodado que se sirve de la ironía y del humor para dejar las cosas como están, pese a sus dudas y escepticismos (García Montero, 2000). Varias son las razones, así pues, que existen para releer a Campoamor y para reservarle un lugar en la historia de la literatura española contemporánea. Los materiales y la guía para el comentario de «El tren expreso» que a continuación presentamos sólo constituyen una forma, como otra cualquiera, de defender la convicción anterior apoyándola en planteamientos histórico/literarios de corte en última instancia sociológico, abiertos al diálogo de la literatura con la sociedad, la ideología y la historia.

¿Qué se puede decir de «El tren expreso» en relación con la poética y la poesía campoamorianas? ¿Qué conclusiones se deben extraer de la lectura y análisis de este *pequeño poema*? ¿Se evidencia en él de algún modo el desajuste entre los propósitos de renovación expresiva de los que hace gala Campoamor en su *Poética* (1883) y la realización práctica de los textos? ¿Hay suficientes razones para negar, como ha hecho la crítica, el carácter *realista* del poema? ¿Es por el contrario un poema romántico? ¿Qué elementos, en cualquier caso, lo convierten en un texto de la segunda mitad del XIX? Obviamente estas preguntas sólo pueden responderse a partir del texto, respetando su lógica interna y su forma de hablar en la historia. No es cosa de aplicar un inflexible esquema de comentario, detallado punto por punto y atento a los tradicionales aspectos que tienen que ver con la «forma», por un lado, y con el «contenido» por otro. Más que nada, lo que se busca es defender la *interpretación*, apostar por la

vigencia de los significados mediante la actividad de una lectura crítica e histórica.

2. Para introducir al lector en el comentario del poema resulta conveniente ponerle al alcance una serie de materiales. Por ejemplo, ciertas precisiones del autor o las lecturas que del texto ha ido realizando la crítica más solvente. Nos podríamos servir de las siguientes en el caso que nos ocupa: Campoamor indica en su *Poética* que con los *Pequeños poemas* ha querido dar cuerpo a unas composiciones que reuniesen todos los géneros poéticos, desde el epigrama y el madrigal hasta la oda y la epopeya. Su intención ha sido revolucionar con ellos la forma poética:

Si en las *Doloras* el fondo lo es todo, sin que la *forma externa* entre en ellas como elemento esencial, al escribir los *Pequeños Poemas*, donde la forma tiene que ser amplia, fácil y natural, me vi en la necesidad de proscribir el antiguo lenguaje poético, en el cual, por precisión, había que llamar *fúlgido* al sol y *cándida* a la luna. (Campoamor, 1995: 62; subrayados del autor).

Los primeros *Pequeños poemas* que escribe Campoamor habían visto la luz en 1872. Junto a las *Doloras* (1846, muy aumentadas en ediciones posteriores) y las *Humoradas* (1886) constituyen la base de su sistema poético, que él mismo, en otro pasaje célebre de la segunda edición de la *Poética* (1890), define así: «¿Qué es *humorada*? Un rasgo intencionado. ¿Y *dolora*? Una humorada convertida en drama. ¿Y *pequeño poema*? Una dolora amplificada. De todo esto se deduce que mi modo de pensar será malo, pero como ya dije alguna otra vez, no se me podrá negar que por lo menos es lógico» (Campoamor, 1995: 50). El núcleo de

esta lógica poética viene dado, pues, por la dolora, simplificada en sus rasgos intencionales por lo que se refiere a las humoradas y amplificada en el caso de los pequeños poemas. De la dolora da Campoamor una definición más exacta —que conviene recordar para obtener una visión cabal del género— cuando corrige a Alarcón en estos términos: «El señor Alarcón asegura ‘que una *Dolora* es un drama en veinte versos’. Pero, como dicen los abogados, la definición de mi compañero es *deficiente*. Lo del drama es exacto, pero, para ser *Dolora*, en ese drama particular se ha de resolver, por medio del sentimiento o de la idea, un problema universal» (Campoamor, 1995: 59). Los asuntos de las *Doloras*, sigue diciendo,

hay que sacarlos de esos cuadros antitéticos que se presentan lo mismo en lo físico que en lo moral y que, según los casos, se suelen llamar *contrastes de la vida*, *burlas de la suerte*, *castigos de la Providencia*, *ironías del destino*, etc. (subrayados del autor; p. 59).

Queda claro, desde el principio, que Campoamor insiste en el carácter dramático de la dolora. Lo acabamos de ver: toda dolora encierra un drama particular que adquiere validez universal y que aparece brindado por determinadas antítesis en el terreno de lo físico o de lo moral. A la vez conviene tener en cuenta la idea de que en las doloras el fondo lo es todo. Pues, como afirma en la segunda edición de la *Poética*, en este caso «el metro no constituye género», de suerte que se han equivocado quienes han tratado de someter las primeras doloras a las reglas de una retórica convenida, clasificándolas por su «contextura externa» en epigramas, letrillas o epitafios, olvidando con ello «el lazo interno común que las unía en el fondo, que era la intencionalidad» (Campoamor, 1995: 52).

Todo esto tiene que ver con lo que Campoamor llama el «arte por la idea» o «arte trascendental», que opone al «arte por el arte»:

Siéndome antipático el arte por el arte, y el dialecto especial del clasicismo, ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta en el lenguaje común, revolucionando el fondo y la forma de la poesía, el fondo de las *Doloras* y la forma con los *Pequeños Poemas*.

Sí, no sería del todo franco si no declarase que, al contrario de los críticos al menudeo que por cortedad de miras se declaran amantes del *arte por el arte*, lo cual bien traducido quiere decir que ellos son partidarios de la *insignificancia en el arte*, yo soy apasionado, no de lo que se llama el arte docente, sino del *arte por la idea* o, lo que es lo mismo, del arte trascendental.

El *arte por el arte* sólo se ocupa en lo formal, lo particular y transitorio. Y ¿quién duda que es más importante el arte trascendente, el *arte por la idea*, que se ocupa en lo que es esencial, universal y permanente? (Campoamor, 1995: 61-62; subrayados del autor).

Tanto las *doloras* como los *pequeños poemas* obedecen a ese designio universalista y trascendental que representa el arte por la idea, atento al fondo, y que los aleja del arte por el arte, ocupado sólo de lo formal: «En el arte no hay más que dos géneros, el substancial y el insubstancial. Por eso he procurado también que en el fondo de los *Pequeños poemas*, lo mismo que en las *Doloras*, palpitate algo de lo incondicional absoluto humano»



(Campoamor, 1995: 63). Sólo que los pequeños poemas dan un paso más allá e intentan revolucionar la forma proscribiendo, como veíamos antes, el «antiguo lenguaje poético»:

Aunque soy tan conservador, ruego que se me perdone si, como digo, he tratado de revolucionar el fondo de la poesía con las *Doloras*, porque desprecio lo insubstancial, y la forma de los versos con los *Pequeños Poemas*, porque el antiguo lenguaje *erudito* acaba inevitablemente en *culto*, y porque la forma poética tradicional me parece convencional y falsa, y yo declaro que toda mentira me es del todo insoportable.

Y como a mí se me pide hasta la razón de los títulos de mis obras, se me ha censurado mucho porque no he llamado *Poemitas* a los *Pequeños Poemas*. No les he llamado poemitas porque el diminutivo da a estas obrillas un carácter de candor infantil de que carecen». (Campoamor, 1995: 62).

La cuestión del lenguaje poético deviene esencial. Quizás el gran hallazgo de Campoamor, lo que lo vuelve un poeta moderno y lo acerca a nosotros desde su lejano siglo XIX, es la distancia que trata de abrir al menos desde el punto de vista teórico —otra cosa es su práctica poética concreta, doblegada por el prosaísmo como señalan Cernuda y tantos otros— con ese lenguaje poético culto y erudito para defender, por el contrario, el uso de la naturalidad y del lenguaje común. Hasta tal punto que el propio Cernuda (1957) lo relaciona con Wordsworth, Gaos (1971) lo convierte en un antecedente de Eliot y ciertos poetas de los 80 vuelven los ojos hacia su narrativismo, su realismo de base experiencialista y

los tonos coloquiales de sus poemas. En esa revalorización, lógicamente, coincide el juicio crítico de Ángel González (1987: 55), tan próximo a su práctica poética:

Para valorarlo con justicia, es preciso recordar que Campoamor, nacido el mismo año que Zorrilla y apenas ocho años más joven que Espronceda, se inicia como poeta durante el auge del Romanticismo, en uno de esos momentos en los que el lenguaje poético, excesivamente alejado de la lengua hablada, de la lengua de todos, tiende a convertirse en una jerga amanerada y —lo que es peor— hueca, inexpresiva. Campoamor advirtió a tiempo ese peligro, y reaccionó en contra con admirable lucidez y puntualidad: ése es su gran mérito.

Nadie, por supuesto, se adhiere del todo a los presupuestos de la poética y la poesía campoamorianas, pero de algún modo los propósitos del autor son valorados positivamente en la línea del Machado que traduce la frase ampulosa «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa» por la más conversacional y cotidiana «Lo que pasa en la calle». Otra vez la *Poética* nos ofrece a este respecto unos materiales preciosos:

No habrá poesía lírica tan general como se concibe hoy día, mientras no se apliquen las leyes que la mecánica emplea para dar firme asiento a los cuerpos, 'bajar el centro de gravedad y ampliar la base de sustentación', o, lo que es lo mismo, no levantar demasiado el tono y escribir como el Romancero en el lenguaje del pueblo. [...]

La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras. (Campoamor, 1995: 125 y 128).

Las cosas no pueden estar más claras: la poesía no tiene por qué tener un «dialecto artificial» —al que Campoamor llama «hijo bastardo de la lengua madre»— dentro del «idioma natural»; el culteranismo es muy fácil, mientras que lo difícil es escribir con naturalidad; la poesía se acerca a la prosa, con el consiguiente peligro de prosaísmo, del que el autor es consciente: «Todos somos amigos del buen tono y confieso que los escritores prosaicos estremecen a la naturaleza en general y a mí en particular» (p. 129). Pero la voluntad de aproximar la poesía al lenguaje hablado no admite vuelta de hoja:

Recomiendo la contestación de un escritor que preguntándole cuál era el secreto de la encantadora naturalidad de su estilo, contestaba: ‘Yo escribo como hablo; me dicto a mí mismo, y voy copiando mis palabras’. La superchería de lo que se llama altisonancia y el remilgo del lenguaje, jamás permitirán que nuestra poesía sea popular. (p. 129).

Claro que Campoamor, sobre confundir la prosa con lo que hablamos, acerca uno y otro lenguaje hasta extremos difíciles de aceptar: «Se ve, pues, que el lenguaje hablado puede no separarse casi en nada del lenguaje poético escrito. Sin más que colocar las mismas palabras de la prosa de modo que tengan ritmo y rima, resulta lo que se llama verdadero lenguaje poético» (p. 133). Por

ese camino llega incluso a afirmar que «El estilo natural es la mejor prueba de la hombría de bien de un literato» (p. 170). Pero lo que nos importa de todo esto es que esa lucha contra lo que llama el lenguaje poético convencional, artificial y falso, y a favor de otro lenguaje que no se separe del «modo común de hablar», ha estado muy presente según su propia confesión a la hora de escribir los *Pequeños poemas*: «La última colección de los *Pequeños poemas* es una ratificación de la doctrina que predico. Si alguno pone en prosa el contenido de una de las páginas de aquel libro y puede expresar todas sus ideas con más naturalidad y con menos palabras, le regalo una Venus de Milo que yo aprecio mucho» (p. 166). Y sin embargo la rotundidad de Campoamor contrasta con los resultados que arroja un análisis detenido del lenguaje empleado en «El tren expreso».

3. En su artículo dedicado específicamente a «El tren expreso», indica Joaquín Marco:

*El tren expreso* no coincide con la filosofía de Campoamor, con su concepto de la vida. Se ha presentado erróneamente como un ejemplo de poesía realista y resulta ser todo lo contrario. Es un alarde de idealismo extremado, hasta el punto de que el sentimentalismo retrocede hasta el Romanticismo. Porque el poema no está basado en la observación de la realidad, ni sobre su crítica —ni siquiera en un plano descriptivo—, sino en la imaginación. (Marco, 1963: 116).

Tras buscar en las narraciones en verso de los *Pequeños poemas* las técnicas del realismo novelesco, la minuciosa observación, la descripción, R. P. Sebold (1994) concluye asimismo que Campoamor

no es realista. En lugar de filtrarse por los procedimientos realistas de la novela galdosiana, la realidad social de la época de Campoamor, la realidad prosaica de la clase media entra según Sebold en los *Pequeños poemas* gracias a la correspondencia entre los problemas sociales y morales y los personajes que los exhiben en los textos. Pero no conviene identificar ingenuamente el realismo, como de alguna manera hacen Marco o Sebold, con los procedimientos de la novela realista, ni hacer equivaler el idealismo *more campoamoriano* con el idealismo romántico. Como escribe Mainer (1969), Campoamor sólo se entiende en el contexto del realismo decimonónico y, más aún, en las necesidades del público burgués de la Restauración. El realismo de Campoamor se explica mejor, en efecto, a la luz de la ideología burguesa de la Restauración, a la luz de las necesidades literarias e ideológicas de la clase media en ese momento.

Puede ser útil entonces acercarse a las observaciones de Galdós sobre la novela contemporánea en España (1870) y a su discurso sobre la sociedad presente como materia novelable (1897). En el primer texto indica que no tenemos novela en España porque somos unos idealistas desaforados, más propensos a imaginar que a observar, mientras que la vieja Europa ha ido aficionándose cada vez más a la realidad. La novela es el más complejo y múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el ofrecido por la antigua jerarquía nobiliaria, ya muy poco caracterizada. Ha de ahormarse a todo el cuerpo social, poner en contacto, como están en la vida, todas las clases sociales. Pues ya la sociedad que retrata Mesonero es casi tan antigua como la de Quevedo. La *clase media* es el gran modelo, la fuente inagotable para la novela. Es la base del orden social, afirma Galdós. En ella está el hombre del siglo XIX, con sus virtudes y sus vicios. La novela moderna ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el

fondo de esa clase, de la incesante agitación que la conmueve (la imagen galdosiana es la misma que desarrollan bajo otra óptica Marx y Engels en 1848). Pues, continúa diciendo, esa clase posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual que da origen a tantos dramas en las relaciones humanas. En la vida exterior o política, a la ambición desmedida de progreso y al positivismo; en la vida doméstica, a la constante preocupación por la organización de la familia. Novela realista e ideología burguesa van cogidas de la mano (Pérez Galdós, 1999: 123-139). El segundo escrito, que constituyó su discurso de ingreso en la RAE, no es menos explícito: Pérez Galdós advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia. La clase media, que no tiene aún existencia positiva, es la aglomeración de individuos procedentes de las clases superior e inferior; de la familia plebeya, que sube, y de la aristocrática, que baja. Pero este estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha traído días de anemia para la novela en España, sino que ha favorecido el desarrollo de tan hermoso arte (Pérez Galdós, 1999: 218-226).

No sólo la clase media se convierte en materia novelable, también en materia poetizable. No otra cosa es lo que encontramos en el realismo campoamoriano: la sociedad y la ideología burguesa como materia poetizable. Luis García Montero (2000) ha situado muy bien al poeta en el ambiente burgués y moderado de la Restauración: Campoamor representa el espacio cultural en que el romanticismo conservador español busca la sencillez de los sentimientos como un ámbito sin fisuras graves, amoldado a la sociedad y ajeno a cualquier arrebató pasional que implique un desorden individual o colectivo peligroso. Don Ramón ocupa el centro de la asimilación interesada del positivismo, de esa mentalidad de la que se sirve la burguesía en la sociedad moderada española para desacreditar las utopías revolucionarias, las pasiones

exaltadas del romanticismo liberal. En consecuencia, su mundo ideológico es el de la burguesía de la Restauración que ha establecido un pacto con los poderes del pasado.

Paralelamente su mundo poético de escepticismos, consejos, ironías, versos cotidianos y humorísticos, protagonizados por un personaje lírico curtido por la experiencia (decía Cernuda que Campoamor nunca parece haber sido joven), su filosofía doméstica o su familiarismo pequeñoburgués, desautorizan las grandes pasiones, las promesas desestabilizadoras, para invitar a integrarse en la realidad. No la realidad de las novelas galdosianas, dedicadas a reflejar esa clase media aún no perfilada, aún no suficientemente constituida para que cuaje la posición política liberal que mantiene Pérez Galdós, sino esa otra realidad a la que se ajusta la alta burguesía de la Restauración que ha conquistado el poder político y ha pasado la página de la Revolución de septiembre. La *santa realidad*, en definitiva, de la que habla Campoamor en el poema así titulado: «El despreciar lo real por lo soñado, / es una gran quimera; / en toda evolución de lo creado / la materia al bajar sube a su esfera. / Por gracia de las leyes naturales / se elevan hasta el cielo / cuando logran tener los ideales / la dicha de arrastrarse por el suelo» (Campoamor, 1996: 210). Idealismo a ras de suelo, realismo en diálogo constante con las ideas. En esto consiste el arte poética de Campoamor. De su mundo literario e ideológico lo que se deduce, en palabras de Luis García Montero, es una «verdadera moral del ahorro sentimental», aunque los sentimientos que Campoamor pone en curso, como poco a poco veremos, no se reducen sin más al amoroso.

Los planteamientos anteriores en torno a las ideologías vital y poética del autor abren el campo de visión y nos permiten volver con más cautela a la debatida cuestión del realismo en cuanto procedimiento o registro literario. El propio Campoamor llama

la atención sobre la forma y el lenguaje de los *Pequeños poemas*. En el caso de «El tren expreso»: ¿estamos ante esa forma amplia, fácil y natural de la que él mismo habla? ¿No hay ejemplos de «forma convencional y falsa» o de lenguaje «culto»? ¿Hasta qué punto se logra la naturalidad o el «realismo» en el lenguaje? ¿Cómo deslindar naturalidad y prosaísmo? Habrá que llamar la atención al lector sobre algunas expresiones, giros e imágenes que son propios del *dialecto poético* contra el que lucha Campoamor. Sin ir más lejos los dos hipérbatos con los que se inicia la estrofa VIII del Canto I; o la descripción de la joven, que le parece hecha de raso, de nácar, jazmín y terciopelo (Canto I, estrofa VII); aunque es verdad que «el rubio de oro» de su pelo se compara no con el sol —a la manera del canon de belleza femenina prestigiado por el petrarquismo— sino con «la paja de trigo» calcinada por agosto en los campos de Castilla (Canto II, estrofa I). ¿Qué ocurre, por lo demás, con las adjetivaciones? ¿No está la estación «esplendente» donde grita el vulgo (Canto I, estrofa IX) muy cerca de ese sol «fúlgido» y de esa luna «cándida» de los que abomina Campoamor? ¿Y qué decir de la «cresta granítica» del monte y de la «elástica turba» del pantano por los que atraviesa el tren? Otros muchos ejemplos podrían servir para poner de relieve que la naturalidad —mucho más si pensamos en lo imposible de «escribir como se habla», máxima a la que también se atendrá después Juan Ramón Jiménez en su camino hacia las formas libres (M. Á. García, 2002)— no sólo es difícil sino que a la vez constituye un artificio poético como otro cualquiera. Algo de lo que, curiosamente, era consciente el propio Campoamor:

Muchos de los autores que escriben bien instintivamente, no nos podrían dar la razón de cómo han dado el carácter de espontaneidad a lo meditado, de qué manera el



cálculo sorprende como la improvisación, y con cuánta naturalidad el artificio en ellos se ha convertido en arte. (Campoamor, 1995: 139-140).

¿No son convencionales y falsos los diálogos con que se dan a conocer el personaje poético y la joven francesa (Canto I, estrofa II)? ¿No lo es el estilo de la carta (Canto III, estrofa II) al servirse de toda una retórica sentimental establecida? ¿Qué utilidad podría deparar la comparación de este pasaje con la carta de amor que le envía Doña Elvira a Don Félix de Montemar, en *El estudiante de Salamanca*, también justo antes de morir? ¿Contribuyen el consonante y las frecuentes caídas en el ripio a alcanzar la naturalidad en el lenguaje? En uno de sus *Solos de clarín* (1881), Leopoldo Alas puso cortapisas a la naturalidad de Campoamor y destacó el artificio de los pequeños poemas. Hay que contar con sus palabras:

Hay algo de artificio en el pequeño poema, algo que no excluye la belleza, pero que al cabo nos obliga a echar de menos la naturaleza como Dios la hizo. ¿Querrá creer usted, señor Campoamor (no va a querer), que encuentro más naturalidad y más sencillez en algunos versos de Garcilaso y de fray Luis, a pesar del Petrarca y de Horacio y del Oriente, que en algunos pasajes de los *Pequeños poemas*, donde sus candorosas niñas de usted hablan con los pájaros? (Alas, 1971: 260-261).

4. Pero la falsedad y el convencionalismo, por seguir utilizando los términos de Campoamor, también afectan al argumento del texto: la joven francesa busca un lugar en la frontera donde olvidar las cuitas de amor, incluso donde morir; el yo poético huye

de París tras recobrar la quietud y el seso, el albedrío que le robó un amor infausto: «—Tengo un rencor —le dije— que me mata. / —Yo una pena —me dijo— que me muero» (Canto I, estrofa VI). En el trayecto hacia España el personaje poético distrae con sus «cuentos» (Canto II, estrofa IV) a la muchacha y le propone olvidar con un nuevo amor los viejos amores. La joven pide un año de reposo porque «La tierra está cansada de dar flores» (Canto II, estrofa V). Llega el momento en que se apea y emplaza al yo poético a volver dentro de un año al mismo sitio para obtener respuesta. Al cabo del año, «hora por hora» (Canto III, estrofa I), el protagonista regresa a la estación y recibe de manos de una vieja la carta de la joven, redactada en su último suspiro. Desde luego el argumento, carente de verosimilitud, es propio de una novela folletinesca. Habrá que recordar en este punto las palabras de Campoamor en que indica que con los *Pequeños poemas* su propósito fue «sustituir a la novelería en prosa, que una vez leída se arrincona para siempre, por el cuento en verso, que con el atractivo del ritmo se suele volver a escuchar con gusto» (en Marco, 1963: 109).

Teniendo en cuenta estas ideas se pueden formular las siguientes cuestiones: ¿cómo se podría justificar el tremendo éxito popular que tuvo el texto? ¿Qué manera habría de explicar su extraordinaria acogida sobre todo entre las lectoras, a las que Campoamor (como él mismo confiesa) tiene muy presentes a la hora de escribir? ¿Adónde nos conduciría una interpretación basada en la *sociología del gusto* o de la lectura? ¿Favorece este poema lo que podríamos llamar un «reconocimiento especular» de la sensibilidad femenina tal y como la dibuja la ideología burguesa dominante del momento? ¿Rompe en este sentido con el *horizonte de expectativas* de los lectores de la época o lo reproduce y prolonga?

5. Campoamor parece ejemplificar a la perfección con «El tren expreso» su idea de que los poemas han de contar una historia, han de tener un asunto, con su planteamiento, su nudo y desenlace. La *Poética* insiste considerablemente en ello:

Para mí la obra artística, además de la unidad en la variedad, ha de tener un argumento, con su exposición, su nudo y su desenlace. [...] Una obra artística se ha de juzgar por la novedad del asunto, la regularidad del plan, el método con que este plan es conducido a su objeto y la finalidad trascendente con que ha sido concluido el asunto. (Campoamor, 1995: 76).

O bien:

Lo primero es el asunto, lo segundo el asunto y lo tercero el asunto. No se pierda de vista que cuando nombro el asunto, quiero decir el argumento y la acción. [...] Un asunto, sobre todo si es abstracto, hay que reducirlo a sensación y convertirlo en imagen y, al esculptarlo, darle carácter humano y después universalizarlo, de modo que, en vez de la causa de un hombre, se dilucide en él, si es posible, la causa de todos los hombres. Toda poesía que sea impersonal, que carezca de asunto, que no sea una historia, que no sea contable, será un rosario de versos más o menos tolerables, pero esos versos sin cuento serán unas cuentas del rosario sin el hilo interior que las sujete; podrán ser una colección de perlas; pero nunca se podrá formar con ellas un collar. [...] No debe ser materia de versos lo que no sea contable» (pp. 84, 86 y 88).

Incluso Campoamor resume toda su *Poética* señalando que la obra artística «deberá responder afirmativamente» a estas cuatro preguntas: 1. El asunto ¿es historiable?; 2. El plan ¿se puede pintar?; 3. El designio ¿tiene objeto?; 4. El estilo ¿es el hombre? (p. 173).

La necesidad de narrar o contar una historia, sujetándola a un designio determinado, es otro de los nudos de la poética campoamoriana. Hemos discutido ya sobre la naturalidad poética y el argumento de «El tren expreso». Ahora bien: ¿qué se puede decir de ese *objeto* al que alude Campoamor en las citas anteriores? Del objeto vuelve a hablar, refiriéndose ya en estricto a los pequeños poemas, a propósito de la polémica que mantuvo con Valera sobre «La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna»: «Todo pequeño poema ha de responder afirmativamente a estas tres preguntas ¿Tiene naturalidad? ¿Tiene argumento? ¿Tiene objeto?» (Campoamor, 1995: 192). Obviamente ese objeto guarda relación con la finalidad trascendente y universal de la que Campoamor dota al arte. Un argumento, una historia cualquiera, se convierten en asunto general humano. Campoamor es fiel al arte por la idea al componer los pequeños poemas.

No deja de llevar razón Valera cuando sentencia que los *Pequeños poemas* tienen poca acción y demasiados «tiquis-miquis filosóficos y archisentimentales». La réplica de Campoamor se funda en la firme creencia en un arte trascendental: «Desengañese el señor Valera: por más que se burle de mis pretensiones de llevar la filosofía a la poesía, ya Lessing demostró que la obra de arte consiste *en elevar lo individual a la categoría de lo general*» (Campoamor, 1995: 192; subrayados del autor). Hoy nos hace sonreír, de cualquier modo, el archisentimentalismo y la cursilería de Campoamor (Moreno Hernández, 1995). Y lo mismo ocurre con su afán «trascendentalista» y moralizador, con ese intento de

extraer ideas generales (los tiquis-miquis filosóficos de los que habla Valera) a partir de situaciones muy concretas y prosaicas. ¿Cuál podría ser entonces el «objeto» de «El tren expreso»? ¿Qué es lo que universaliza mediante la historia de estos dos personajes?

Tal vez una primera respuesta podría ser ésta: las ironías tristes del destino, los desengaños de la vida, los trabajos perdidos del amor. No obstante, lo que encierran esas cápsulas de experiencia en este caso es la construcción de la *sentimentalidad burguesa*, la revisión que el realismo poético hace de los «sentimientos eternos» (del amor) tal y como los había comprendido la poética romántica. La historia y la temática de «El tren expreso» son románticas, o idealistas como dice Marco, de ello no cabe duda; pero su romanticismo ya es otro, ya es un romanticismo doméstico y trivializado que obedece a los designios de una burguesía acoplada a la *santa realidad*, a diferencia de lo que ocurre con la rebelión romántica de Espronceda, cuya forma de vivir el amor y el deseo es otra: «Y encontré mi ilusión desvanecida / y eterno e insaciable mi deseo: / palpé la realidad y odié la vida; / sólo en la paz de los sepulcros creo» («A Jarifa en una orgía»). Campoamor cree sobre todo en la *pax* de su existencia burguesa. No se puede hablar, en estricto, de sentimentalismo romántico, de «retroceso» (Marco) al Romanticismo. Y por descontado este famosísimo poema, por el que siempre es recordado Campoamor, sí que coincide con su concepto o «filosofía de vida». Vayamos por partes a la hora de desmenuzar este planteamiento.

6. «El tren expreso» también parece obedecer a la idea campoamoriana de que todo poema ha de ser un drama: a ello contribuyen los diálogos entre los dos personajes. Claro que del pequeño poema al teatro hay un trecho, como pone de relieve Clarín:

Dice también el señor Campoamor que sus poemas son dramas, que toda poesía debe encerrar lo esencial de lo dramático.

Pues bien, yo creo siempre, con la humildad propia de mis años y del pito que toco, que ni sus poemas dialogados ni otro alguno tienen del drama lo esencial, sino las apariencias.

No es lo esencial del drama que el poeta no tome la palabra: en los dramas de Shakespeare, que no pueden ser más dramas, el autor, disfrazado o no, sale a veces a decir el prólogo; el caso es que cuando los personajes se presenten no sean símbolos de las ideas y sentimientos del autor, sino copia poética de la realidad; esto es, de la verosimilitud. Legítima es la poesía en que esto no sucede, pues el lirismo, sin dejar de serlo, puede recurrir a las formas dramáticas, y así sucede en algunos poemas de Campoamor; pero no se diga que se conserva lo esencial de lo dramático. En los pequeños poemas, lo mismo los personajes que la trama del argumento (que sería siempre mala a considerarla en calidad de drama), son como fórmulas de un álgebra poética, escogidas para exponer las ideas del autor, como pudieran haber sido empleadas otras. Cualquier argumento, cualquier personaje de Campoamor, interesa mucho más por lo que da a entender que por sí mismo. El que mirase los poemas de que trato bajo el aspecto esencialmente dramático tendría que encontrarlos falsos, inverosímiles, sin interés, mal compuestos, y, sin embargo, son bellísimos casi todos». (Alas, 1971: 259-260).

De hacer caso a Clarín, la falta de verosimilitud afecta lo mismo a la trama que a los personajes. Son símbolos de las ideas y los sentimientos de Campoamor. No son *copia* de la realidad; y ésta es otra razón para poner en entredicho el carácter «realista» del texto. Basta pensar en el personaje femenino, construido como una heroína romántica, más celeste que terrenal, envuelta en un halo misterioso, hecha de carne y hueso pero sobre todo a base de espíritu, viva pero ya consumida por la fiebre y la enfermedad que la van a conducir a una muerte joven:

¡La joven, que acostada traslucía  
con su aspecto ideal, su aire sencillo,  
y que, más que mujer, me parecía  
un ángel de Rafael o de Murillo!  
¡Sus manos por las venas serpenteadas  
que la fiebre abultaba y encendía,  
hermosas manos, que a tener cruzadas  
por la oración habitual tendía!  
¡Sus ojos siempre abiertos, aunque a oscuras,  
mirando al mundo de las cosas puras!  
¡Su blanca faz de palidez cubierta!  
¡Aquel cuerpo a que daban sus posturas  
la celestial fijeza de una muerta!

(Canto I, estrofa VIII).

Todo en la joven presagia el desenlace fatal, que Campoamor va adelantando al administrar cuidadosamente a lo largo del poema una serie de signos: así, pocos versos más abajo, el reconocimiento por parte del yo poético de que en torno de ella algo vivo ronda algo muerto (Canto I, estrofa VIII); el comentario de la viajera, tras señalar un cementerio que se divisa desde el tren: «—¡Los que

viven allí no tienen frío!» (Canto II, estrofa I); o bien la despedida de los dos protagonistas, que tiene lugar en estos términos:

Y con dolor profundo,  
mirándome a la faz, desencajada,  
cual mira a su doctor un moribundo,  
siguió: —Yo os juro, cual mujer honrada,  
que el hombre que me dio con tanto celo  
un poco de valor contra el engaño,  
o aquí me encontrará dentro de un año,  
o allí... —me dijo, señalando el cielo.  
Y enjugando después con el pañuelo  
algo de espuma de color de rosa  
que asomaba a sus labios amarillos [...]  
(Canto II, estrofa X).

La saliva ensangrentada o esa espuma color de rosa, los labios amarillos: la forma que Campoamor tiene de sugerir la tuberculosis no deja de ser otro magnífico ejemplo de dialéctico poético culto. Siendo todo esto así, ¿qué ideas o sentimientos del autor representan los personajes de «El tren expreso»?

7. Volvamos por un momento a la forma lírico/dramática de los *Pequeños poemas*, a los diálogos de los personajes. Fuerza es convenir que, aunque retóricos y alambicados, se caracterizan por la agilidad y el ingenio la mayor parte de las veces. Nótese por ejemplo los recíprocos cumplidos hacia la patria de cada uno de los protagonistas: «Podéis —la repliqué con arrogancia— / la hermosura alabar de vuestro suelo, / pues creo, como hay Dios, que es vuestra Francia / un país tan hermoso como el cielo. / —Verdad que es el país de mis amores / el país del ingenio y de la



guerra; / pero en cambio —me dijo— es vuestra tierra / la patria del honor y de las flores» (Canto I, estrofa III). Así se halagan uno y otro, como escribe Campoamor, «del patrio amor el puro sentimiento».

El sentimiento de la patria: cabe afirmar que «El tren expreso» constituye un buen ejemplo de las implicaciones ideológicas de la *sentimentalidad* campoamoriana. Hablamos de sentimentalidad en este caso teniendo muy presente la raíz machadiana del concepto. Mairena incluye entre los sentimientos que se transforman a lo largo del tiempo el sentimiento patriótico:

Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son substituidos por otros. Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará todavía el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? Aun dentro de un mismo ambiente sentimental, ¡qué variedad de grados y de matices! Hay quien llora al paso de una bandera; quien se descubre con respeto; quien la mira pasar indiferente; quien siente hacia ella antipatía, aversión. Nada tan voluble como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos. (Machado, 1972: 92-93).

En lo que llamamos la sentimentalidad de Campoamor se incluyen asimismo los sentimientos del amor y de la muerte (los *fratelli* de Leopardi), dos temas en uno que permitirían catalogar este poema como romántico si no fuera porque en el tratamiento

de los mismos no hay ninguna brizna de desesperación, angustia, rebeldía o insatisfacción románticas. Están vistos a ras de suelo, como todo en Campoamor: cuando el protagonista termina de leer la carta (cuyo final es de un deliberado patetismo: «Yo sólo sé de mí que estoy llorando, / que sufro, que os amaba y que me muero») siente el arrebató del dolor hasta el punto de que el cabello se le vuelve cano e intenta «tirarse de cabeza», sin éxito, por la ventanilla del tren, una vez que éste (así hay que suponerlo) se ha puesto en marcha. La desdicha le hace maldecir. ¿Pero qué maldice? Precisamente el haber perdido de nuevo la quietud y el seso (como dice el antepenúltimo verso del texto) que había recobrado (como leemos al comienzo) tras haber caído preso de un amor infausto. Se viene de París en tren expreso con la quietud y el seso recobrados y, tras el episodio con la joven francesa, se vuelve a París «con mi grande inquietud y poco seso». Es una estructura cerrada, a la que contribuye también el hilo cronológico que hilvana el texto: la acción está enmarcada en el transcurrir de un año exacto y los tres cantos se ordenan de la noche al día y al crepúsculo de nuevo.

8. ¿Cuál es la lección de cosas? Quizás que todas las ilusiones de amor son ilusiones tristes, que todos los trabajos de amor son trabajos perdidos. Sobre todo para quien otra vez, como por lo común ocurre en Campoamor, se ampara en la voz de la experiencia y hace uso de la ironía. Ironía y experiencia abren la distancia con respecto a los sentimientos relatados como vividos y acaban alejándonos de la *sinceridad* sin fisuras, inmediata y espontánea, con la que en el Romanticismo se dicen vivir y escribir las afecciones del «alma». Hay en el texto unos pasajes claves en este sentido: «¡Cosa rara! Entretanto, / al lado de mujer tan seductora / no podía dormir, siendo yo un santo / que

duerme, cuando no ama, a cualquier hora» (Canto I, estrofa V). Fijémonos: un santo que duerme a todas horas menos cuando ama; alguien que vuelve de París tras recobrar la tranquilidad que le había arrebatado el amor, que se muestra ajeno de cuidado, se dispone a «pasar bien cómodo la noche», «muellemente acostado», cuando irrumpe la rubia alta y delgada (aunque «digna de ser morena y sevillana») en el vagón y lo priva otra vez de su placidez burguesa. La admiración de la belleza, el deseo y el poder de seducción, o simplemente la galantería (repárese en la escena en que el yo poético tapa los pies helados a la joven con su manta zamorana) son generadores de conflicto: «Mil veces intenté quedar dormido, / mas fue inútil empeño: / admiraba a la joven, y es sabido / que a mí la admiración me quita el sueño» (Canto I, estrofa V).

Tan poderosa resulta la admiración de la hermosura que obliga al yo poético (ya con la experiencia de una vida auestas, con treinta años de los de entonces) a arriesgar su tranquilidad, su pacífica existencia, y a iniciar el galanteo sobreponiéndose a pasados desengaños: «Más ciego cada vez por la hermosura / de la mujer aquella, / al fin la hablé con la mayor ternura, / a pesar de mis muchos desengaños; / porque al viajar en tren con una bella / va, aunque un poco al azar y a la aventura, / muy de prisa el amor a los treinta años» (Canto II, estrofa III). Una vez que comienza el cortejo la distancia con respecto a la vivencia directa y efusiva del sentimiento salta a la vista, así como la ironía frente a las mitologías románticas. No sólo amontona el personaje poético un «cuento» tras otro para distraer de sus penas a la viajera porque: «En mis cuadros risueños, / pintando mucho amor y mucha pena, / como el que tiene la cabeza llena / de heroínas francesas y de ensueños, / había cada llama / capaz de poner fuego al mundo entero; / y no faltaba nunca un caballero

/ que, por gustar solícito a su dama, / la sirviese, siendo héroe,  
de escudero» (Canto II, estrofa IV).

9. Elevar lo individual a lo general o universal: no es otra, ya lo sabemos, la misión de la obra de arte para Campoamor. El «objeto» de «El tren expreso» queda explícito cuando escribe: «Y ya de un nuevo amor en los umbrales, / cual si fuese el aliento nuestro idioma, / más bien que con la voz, con las señales, / esta verdad tan grande como un templo / la convertí en axioma: / que para dos que se aman tiernamente, / ella y yo, por ejemplo, / es cosa ya olvidada por sabida / que un árbol, una piedra y una fuente / pueden ser el edén de nuestra vida» (Canto II, estrofa IV). Para alguien «bien avenido con la vida real» como Campoamor (1995: 55) el amor «tierno», lejos de cualquier pasión desestabilizadora, se convierte en una de las pocas cosas necesarias (dentro de ese ideal de *aurea mediocritas*: el árbol, la piedra, la fuente) para alcanzar la felicidad en nuestra vida.

Es la mentalidad pragmática de quien sabe que el amor lleva aparejados pasión y olvido, de quien a la vez reconoce que la vida no vale nada sin él. Por eso se atreve, a pesar de los desengaños, a requebrar a la dama (honrada, religiosa, espiritual, hermosa, constante en el amor: «Yo me llamo Constancia y soy constante»), a seducir a la mujer que cumple con las funciones que le reserva la ideología burguesa: el *objeto* de amor que atrae y fascina por su hermosura, y al mismo tiempo el *sujeto* erótico al que se tiene miedo. Leemos en el texto: «Como en amor es credo, / o artículo de fe que yo proclamo, / que en este mundo de pasión y olvido, / o se oye conjugar el verbo *te amo*, / o la vida mejor no importa un bledo; / aunque entonces, como hombre arrepentido, / el ver a una mujer me daba miedo, / más bien desesperado que atrevido, / —Y ¿un nuevo amor —le pregunté amoroso— / no os haría

olvidar viejos amores?» (Canto II, estrofa V). Hasta entonces no se revela, en su universalidad, el *objeto* del que dota Campoamor a «El tren expreso».

10. Los sentimientos como resonancias cordiales de los valores en boga, hemos visto que dice Machado. También en «El tren expreso» nos encontramos con el sentimiento de Dios y de la patria, como muestran los versos anteriormente mencionados: «Y después de halagarnos obsequiosos / del patrio amor el puro sentimiento, / entrambos nos quedamos silenciosos / como heridos de un mismo pensamiento» (Canto I, estrofa III). O con el sentimiento de la amenaza y desconcierto que supone el progreso, la revolución industrial. Un sentimiento que podemos definir desde el inicio como contradictorio. Muchas de las estrofas de los tres cantos en que se divide el texto tienen como única temática la descripción de la marcha del tren. No es extraño que el poema se titule así, «El tren expreso», porque éste parece ser, por encima de los dos personajes, el auténtico protagonista del texto. En su recorrido por la poesía del ferrocarril en España ya Gerardo Diego percibió en el poema de Campoamor el resumen de muchos aspectos (progreso, vapor, locomotora, fragor y rechinar de la máquina, paisaje en movimiento, viajeros y estaciones) que andaban desparramados en los cantos de los poetas de la generación progresista. Por ejemplo, en la «ardiente didascalia científicista» que se descubre en la «Oda a la locomotora» de Melchor de Palau. En palabras de Diego (1948: 1061), «El tren expreso» es lo que su título por entonces (1872) escandaloso promete, «un verdadero poema protagonizado por el devorador monstruo ingenieril».

El movimiento o la velocidad, vistos con inquietud, constituyen el fondo sobre el que se desarrolla la acción, mínima como hemos visto que apunta Valera. En este sentido hay que reparar en la

nueva experiencia, propia de la modernidad, propia de la época, ante la que sitúa Campoamor a sus lectores: «porque al viajar en tren con una bella / va, aunque un poco al azar y a la ventura, / muy de prisa el amor a los treinta años». O lo que es lo mismo, un episodio de amor en un tren, bajo el vértigo y el mareo originados por ese otro elemento moderno que es la velocidad:

El humo en ondulante movimiento  
dividiéndose a un lado y a otro lado  
se tiende por el viento  
cual la crin de un caballo desbocado.  
Ayer era otra fauna, hoy otra flora;  
verdura y aridez, calor y frío;  
andar tantos kilómetros por hora  
causa al alma el mareo del vacío;  
pues salvando el abismo, el llano, el monte,  
con un ciego correr que al rayo excede,  
en loco desvarío  
sucede un horizonte a otro horizonte  
y una estación a otra estación sucede  
(Canto II, estrofa II).

No hay más remedio que admirar la maestría poética de Campoamor al sugerir esa sensación de velocidad del tren expreso; algo que hoy nos hace sonreír, pero debe repararse en la novedad y la sorpresa con la que nuestros abuelos vivieron los inventos de la técnica moderna, como ya vio Diego: «Pero, ¿no había de parecer a nuestros abuelos que se había llegado al *plafón* en lo de la celeridad, ímpetu ingeniero y belleza dinámica ferroviaria? Reconozcamos que Campoamor tenía perfecto derecho a sentirse orgulloso de vivir en un siglo que le permitía tales lujos y le

sugería tales motivos de contrastes y antítesis, de romanticismos sentimentales envueltos en mantas zamoranas y de galanterías añejas entremezcladas con vocablos novísimos» (Diego, 1948: 1061). «El tren expreso» es un magnífico ejemplo para pulsar la forma en que Campoamor vive desde su mentalidad conservadora las relaciones entre modernidad burguesa (la idea de progreso, de utilidad, de rentabilidad) y modernidad literaria.

#### 11. Recordemos las palabras de su *Poética*:

Los artistas deben encarnarse en su tiempo por medio de afecciones literarias y vínculos históricos, asociando a sus asuntos los modos de decir y de pensar hijos de las circunstancias. Cada siglo tiene su corriente de ideas que le son propias y que, al vestirse, toman el traje de moda de su tiempo. El corsé higiénico moderno no sé si viste mejor, pero de seguro da más facilidad a los movimientos que la vieja cotilla de nuestras abuelas.

Es cierto que los antiguos poetámbulos tendieron más a ocuparse del pasado y de lo porvenir, que en las necesidades de lo presente. Al pasado y porvenir se les puede calumniar, sin que aquél se queje, ni éste pueda hablar todavía, pero el fotografiar lo presente ofrece la dificultad de que todos los lectores se erigen en jueces sobre el parecido de las cosas pintadas. [...] Pero la poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época. En todas las edades soplan unos vientos alisios de ideas que se estilan, y hay que seguir su impulso si no se quiere parecer anacrónico. Los incidentes y las ideas

de la *Ilíada* y de la *Eneida* no sólo no son asimilables, pero ni siquiera son concebibles en nuestra moderna vida europea. No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro. (Campoamor, 1995: 93).

Nunca como aquí se muestra Campoamor tan cerca de la modernidad artística tal y como la concibe Baudelaire en «El pintor de la vida moderna» (1863): la modernidad como lo efímero y lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable (Baudelaire, 1996). Campoamor reivindica el valor artístico y poético del presente, de su «fotografía». No es extraño que, al igual que ocurre en Baudelaire, sus reflexiones acerca del presente se apoyen sobre la moda, allí donde se concreta la conciencia de lo efímero y de lo fugaz (M. Á. García, 2001a). El poeta «se encarna» en su época y es hijo de unas circunstancias, deja de mirar nostálgicamente al pasado y de profetizar el futuro. Cada siglo tiene su traje, sus ideas, sus modos de decir o pensar y sus sentimientos. Y precisamente la función de la poesía es reflejar los sentimientos del individuo que es el poeta en relación con los problemas propios de su época. Nada más baudelero, nada más moderno, que este modo de pensar: «Los poetas de este siglo están obligados a tener en su lira, además de todas las cuerdas de sus predecesores, una cuerda más, y esa completamente suya» (Campoamor, 1995: 113).

Hasta ahora hemos hablado de que «El tren expreso» despliega la sentimentalidad campoamoriana (los sentimientos «románticos» del amor y de la muerte amoldados a una mentalidad burguesa); podemos añadir que esos sentimientos «se encarnan» y se hallan en diálogo con una coyuntura histórica determinada y sólo con ella. Tal y como indica Campoamor, los incidentes de la antigua épica no son concebibles y asimilables en nuestra *moderna vida*



*europaea*. Esa vida moderna exige y posibilita nuevas experiencias, fundamentadas sobre el presente. Por ejemplo, enamorarse en un tren. Por esta vía Diego llega incluso a considerar a Don Ramón como un legítimo precursor de modernismos, futurismos y ultraísmos:

El poema, según advertíamos a su tiempo, compendia todos los aspectos posibles de la poesía del ferrocarril y al combinarlos con una novela de amor a la que sería injusto tildar de cursilería, porque el poeta ha sabido dosificar la miel y correr por atajos, con paralelismo adecuado a la vertiginosidad del vagón, logra una notable síntesis de la novela, de la poesía y del ambiente de 1870, valorada por los mutuos reflejos que se arrojan los paradójicos ingredientes empleados. Esa novela de amor en un vehículo romántico, en una silla de postas, resultaría insulsa. La visión del viaje en el nuevo móvil, sin viajeros o con habitantes de mentalidad progresista, mecánica y fría. Es la ósmosis interna la que agita y consigue el esplendor de la extraña belleza, la que deslumbra al contemporáneo, que queda aturdido por tan contradictorias impresiones, la que todavía hoy encanta con su sabor envejecido y modernísimo. (Diego, 1948: 1062-1063).

No deja de ser significativo que Baudelaire llegara a una nueva idea de la prosa, a la forma de los pequeños poemas en prosa, tras buscar un instrumento expresivo a la altura de las nuevas relaciones que instaura esa misma vida moderna a la que alude el poeta de Navia (Baudelaire, 1994: 46; M. Á. García, 2001b: 161-190). O que Poe, en virtud del principio no menos moderno

de que la expresión «un poema largo» era ya para entonces una «palmaria contradicción en términos», concluyera que el efecto final, «incluso de la mejor épica bajo el sol», es una nulidad (Poe, 2001: 9-10). Campoamor incide en las «necesidades de lo presente», pero sus *Pequeños poemas* (a los que no llama «poemitas», como requerían los puristas, porque no son candorosos, ni son poemas pequeños como lastimosamente ha querido ver Valera) nada tienen en común con los de Baudelaire, fuera de que uno y otro autor buscan un nuevo género huyendo de las insuficiencias del antiguo sistema poético. Los paralelismos que pueden establecerse son muy vagos porque cada uno orienta su producción literaria de manera muy distinta ante el fenómeno de la modernidad: del malditismo baudeleriano a la dimensión pública de Campoamor (como poeta y hombre de Estado) hay todo un mundo.

12. Pero lo inesperado es que Don Ramón coincide con Baudelaire en la necesidad de una poética histórica, en la necesidad de extraer la belleza del presente. Y esto es lo que deben comprender los lectores de hoy. Que debajo del prosaísmo moralizante y la cursilería de Campoamor hay un poeta que elabora su propia experiencia de la modernidad. Al menos por lo que se refiere a «El tren expreso», como ve perfectamente Clarín. A su juicio los *Pequeños poemas* son la poesía de lo pequeño, pero lo pequeño reivindicado y dignificado:

Todo género literario se determina por la forma, por el modo de la producción; los pequeños poemas son de distinta forma: ya dramáticos, ya lírico-dramáticos, épico-líricos, etcétera; el que quiera definirlos como género no podrá menos de caer en confusiones; pero si no se miran como género, si se atiende al fondo, que es el

modo de la inspiración, la manera no ya de producir, sino de concebir, sentir y fantasear el autor, es posible fijar, un tanto aproximadamente, la naturaleza de los pequeños poemas. Ahora bien, si en los veinte poemas de Campoamor existe esa poesía de lo pequeño en el sentido repetidamente indicado, será muy probable que hayamos dado, por lo menos, con uno de los caracteres distintivos; que no pretendo yo otra cosa.

El *Tren expreso*, en mi juicio el mejor de los veinte poemas, es ni más ni menos, aparte la descripción magnífica que le sirve de *fondo* (en sentido pictórico), la expresión poética de lo que llamaba un autor francés “los amores al minuto”, que nacen como quiera, cuando quiera, donde quiera que parecen fuegos fatuos, chispas eléctricas, nonadas, y que, sin embargo de su aparente insignificancia, dejan en el corazón profunda huella. Al mismo Campoamor le he oído interpretar de este modo el sentido del *Tren expreso*, y aunque él no lo explicara, bien claro lo dice el poema.

¿Y qué es esto sino lo *pequeño moral*, que sólo es pequeño para el vulgo? (Alas, 1971: 254-255).

Clarín menciona los «amores al minuto», los amores que surgen donde uno menos se lo espera. Pero en este caso concreto el amor nace en la *velocidad* —vertiginosa para la época— del tren, en el nuevo espacio abierto por las relaciones económicas, sociales e ideológicas del capitalismo industrial. Se trata del amor y de la forma de experimentarlo en el XIX, el «siglo del vapor y del buen tono» como lo llamó Bretón de los Herreros en su «Epístola moral

sobre las costumbres del siglo» (1841); una forma que es la propia del presente de Campoamor y que nada tiene que ver, como él mismo viene a indicar, con la forma de enamorarse que tienen los héroes de la épica antigua. Los comentarios de Campoamor y de Clarín nos abren de algún modo la puerta de la historicidad de los sentimientos y, por tanto, de la *radical historicidad* (Rodríguez, 2001: 131-132) de un texto como «El tren expreso». No en vano, siguiendo a Machado, hemos venido utilizando hasta ahora el término de *sentimentalidad* para señalar algunas de sus claves.

La velocidad del tren y el presente como metáfora de las nuevas condiciones en las que se articula la poética becqueriana en diálogo con la modernidad han sido estudiados por Luis García Montero en su nueva edición de las *Rimas*. En 1864 Bécquer publica en *El Contemporáneo* su artículo «Caso ablativo», en el que se ocupa de la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte de España: «Bécquer descubre la velocidad y busca un estilo para fijar la raíz de la palabra poética en el vértigo» (García Montero, 2001: 19). No sólo es el vértigo del viaje en tren, que también siente Campoamor, sino a la vez el vértigo de las nuevas relaciones sociales abiertas por la modernidad. Ya en la primera carta *Desde mi celda*, como recuerda García Montero, Bécquer había descrito las sensaciones que produce la velocidad del tren «aludiendo al carácter nervioso de la nueva existencia con palabras que pueden aplicarse fácilmente a su poética» (p. 20). La respuesta estética de Bécquer a la modernidad se concentra en el hallazgo de las impresiones pasajeras, en la síntesis y la elaboración lírica de las anécdotas. La locomotora, como en el caso de Campoamor, convierte la realidad en una vertiginosa sucesión de fragmentos:

Pero si aceptamos que el Romanticismo es la primera gran crisis ideológica en el interior de la Modernidad, debemos

entender a Bécquer como un romántico inteligente, como alguien que adapta la ideología estética a las contradicciones de su tiempo. Sólo se puede vivir en la brevedad cortante de las impresiones, sólo se puede escribir en el estilo vivo de las ruinas, en el fragmento y la síntesis, en la rima suave, marcada por el rimo humilde de las asonancias. Y las hazañas del heroico poeta moderno deberán levantarse al mismo tiempo contra la vulgaridad social decimonónica, contra los excesos teatrales y contra la rutina que embota y cubre de polvo la verdad momentánea de las impresiones. Lucha heroica, porque significa el margen social y el diálogo difícil con una intensidad insoportable. La velocidad del tren marca el ámbito metafórico de esta aventura. (García Montero, 2000: 32).

Las sensaciones que Bécquer experimenta en su viaje en tren, incluso las descripciones de su arranque y de su marcha, son muy semejantes a las que como veremos a continuación experimenta Campoamor. La diferencia radica en la forma de poetizar esas impresiones. Campoamor se debe más a la retórica externa del Romanticismo, a la hora de percibir la velocidad y el presente, que a la nueva fijación sintética de estos elementos. Más aún, no se instala en la lucha heroica con el carácter literalmente contradictorio de ese presente sino que lo mira con desasosiego y lo neutraliza abordándolo desde su realidad apacible. Es la misma diferencia que aprecia García Montero cuando aborda las diferentes maneras que uno y otro poeta tienen de comprender el significado de las pasiones:

Campoamor, con su costumbrismo espiritual, condensará el proceso que lleva de la pasión salvaje a los sentimien-

tos domésticos, de la amante dispuesta a romper todas las barreras al ángel del hogar que se presenta como madre tierna, esposa fiel o hija casta. Bécquer elaborará la imagen de una mujer ideal capaz de convertirse en metáfora de los impulsos esenciales del poeta, encarnación afantasmada de los deseos del ser humano. [...] Campoamor trabaja en los poemas como los autores de la alta comedia en el teatro, con la intención de salvar los valores de la buena sociedad, intentando que la mujer ahorre el tesoro de sus sentimientos del mismo modo que los padres de familia ahorran sus ganancias en la España moderada. Las paradojas de Campoamor intentan acabar con la utopía romántica, ridiculizando cualquier exceso sentimental o político. Los poemas surgen como ideas sociales, sermones o consejos, propios de la lectura conservadora del positivismo que hizo la España moderada. (pp. 36-37).

A la vez son de muy diverso alcance las modernidades de Campoamor y Bécquer en lo que se refiere al uso del lenguaje:

En cierto modo, cabría afirmar que Bécquer acaba siendo así el verdadero poeta realista del siglo XIX español. [...] Hablar de realismo en poesía es sobre todo una operación estilística, una manera de plantearse el lenguaje. [...] A diferencia de Campoamor, que buscó el lenguaje cotidiano como una consecuencia de su programa moralizante, porque los versos deben ser comprendidos fácilmente si se quiere sermonear, el realismo de Bécquer es un asunto de conciencia estética, un reto y una aventura del estilo. (p. 50).

13. Clarín resalta la «descripción» pictórica que Campoamor lleva a cabo del «fondo» en que surge ese amor instantáneo o inesperado entre los dos protagonistas. Hablar de descripción en este caso, sin embargo, sobre todo si se piensa en la importancia que este procedimiento tiene para la novela realista y naturalista, parece fuera de lugar. No existe «descripción» de la realidad *sensu stricto*, tampoco «observación» (Marco) de la misma, mucho menos si esa realidad es la del tren expreso. Nos encontramos ante una clara subjetividad de la perspectiva, ligada siempre al yo que narra. Campoamor parece estar muy interesado en presentarnos una visión amenazante del progreso. Por eso insiste continuamente —y otra vez con maestría y agilidad— en la velocidad y el cambio del paisaje o en el estruendo hecho por la máquina. Nada más salir de la estación las impresiones son éstas: «Luego, a una voz de mando / por algún héroe de las artes dada, / empezó el tren a trepidar, andando / con un trajín de fiera encadenada. / Al dejar la estación, lanzó un gemido / la máquina, que libre se veía, / y corriendo al principio solapada / cual la sierpe que sale de su nido, / ya al claro resplandor de las estrellas, / por los campos, rugiendo, parecía, / un león con melena de centellas» (Canto I, estrofa II). Es curioso que al referirse al expreso Campoamor se sirva de imágenes que tienen que ver con la naturaleza salvaje: el tren es visto como una sierpe que sale de su nido, como un león con melena de centellas, como un reptil que entra en su guarida (Canto I, estrofa IX) o bien como un caballo desbocado (Canto II, estrofa II). Da la impresión de que la naturaleza siempre constituyera un término de comparación positivo desde el que la mentalidad pequeñoburguesa dirige una mirada de desconfianza a la civilización industrial (Litvak 1980; Cano Ballesta 1999).

La metáfora del tren como serpiente, cuyos anillos serían los coches o vagones, vuelve a aparecer más adelante:

el tren (cual la serpiente que, escamosa,  
queriendo hacer que marcha, y no marchando,  
ni marcha ni reposa)  
mueve y remueve, ondeando y más ondeando,  
de su cuerpo flexible los anillos;  
y al tiempo en que ella y yo, la mano alzando  
volvimos, saludando, la cabeza,  
la máquina un incendio vomitando,  
grande en su horror y horrible en su belleza,  
el tren llevó hacia sí pieza tras pieza,  
vibró con furia y lo arrastró silbando.

(Canto II, estrofa X).

Importa fijarse en este verso: «grande en su horror y horrible en su belleza». La onomatopeya es clara. Pero al margen de esa figura poética tal verso concentra las sensaciones contradictorias que experimenta el yo que narra ante el progreso industrial, concretado en el ferrocarril: belleza y horror al mismo tiempo. Velocidad y estruendo atronador son las impresiones en que se materializa ese sentimiento de horror y de inquietud. El tren corre «como el viento» (Canto I, estrofa II), la «feroz locomotora» despidе llamaradas de fuego y humo (Canto I, estrofa IX). Inmediatamente después de la salida la marcha del tren en la noche es descrita casi con pavor, muy lejos de lo que se supondría en una mentalidad científica. La noche es el ámbito de las presencias misteriosas, de la oscuridad y las visiones, del engaño para los sentidos.

14. Resulta paradigmática a este propósito la estrofa IV (Canto I). Los versos, por momentos, recuerdan la visión fantasmal de la noche que da Espronceda en *El estudiante de Salamanca*: «Juntando a la verdad mil conjeturas, / veía allá a lo lejos, desde el coche,



/ agitarse sin fin cosas oscuras, / y en torno, cien especies de negruras / tomadas de cien partes de la noche». Los horrisonos lamentos de la máquina añaden terror a los «limbos misteriosos» de la noche; las rocas parecen esqueletos; las luces tristes y las tinieblas alumbradas agrandan los objetos; las masas de las cosas son informes, los límites inciertos; los montes se hunden, los árboles crecen:

¡Horizontes lejanos que parecen  
vagas costas del reino de los muertos!  
¡Sombra, humareda, confusión y nieblas!  
¡Acá lo turbio... allá lo indiscernible...  
y entre el humo del tren y las tinieblas,  
aquí una cosa negra, allí otra horrible!

La estrofa IV conjuga, como advierte con viveza Diego (1948: 1063), «fantasmas de la imaginación con visiones fragmentarias del caos nocturno del otro lado de la ventanilla» y nos da «una síntesis anticipadora de vértigos cinematográficos y abismos psicológicos que sin hipérbole podemos calificar de profética». Obviamente Campoamor es aquí un poeta de elocuencia romántica; contempla la noche como algo mágico, muy lejos del observador empírico de la naturaleza, muy lejos del positivismo cientificista. Está muy cerca de ese romanticismo nocturno que pervierte a la sociedad al presentarle «sueños horrorosos» y «delirios» y que trata de impugnar ya en 1837 desde la revista *No me olvidas* (Campoamor 1996: 103-105). La presencia de lo espectral en «El tren expreso» salta a la vista: Constanza posa su mirada distraída en el aire «cual se mira en la noche un sitio oscuro / donde fue una visión desvanecida» (Canto I, estrofa VI). O bien: «¡De la sombra y el fuego al claroscuro / brotaban perspectivas espantosas,

/ y me hacía el efecto de un conjuro / el ver reverberar en cada muro / de la sombra las danzas misteriosas!» (Canto I, estrofa VIII). Incluso, para más abundamiento en ese romanticismo de lo tenebroso y lo lúgubre, el vagón es comparado con una tumba: «¡Del tren expreso la infernal balumba! / ¡La claridad de cueva que salía / del techo de aquel coche que tenía / la forma de la tapa de una tumba!... / ¡La visión triste y bella / del sublime concierto / de todo aquel horrible desconcierto!» (Canto I, estrofa VIII). Nuevamente las impresiones son contradictorias: la visión es triste pero hermosa, el horrible desconcierto constituye en el fondo un sublime concierto. Fascinación y horror condensan la actitud de Campoamor ante el progreso. El desasosiego que crea la velocidad queda puesto de relieve magníficamente en los siguientes versos: «y esa continua sucesión de cosas / que así en el corazón como en la mente / acaban por formar una neblina» (Canto I, estrofa VIII). Andar a tantos kilómetros por hora, como decíamos antes, «causa al alma el mareo del vacío» (Canto II, estrofa II). Así pues a las impresiones de ruido, de calor (el de la locomotora) y frío (el del invierno) que predominan en la noche (Canto I), se suman ahora durante el día (Canto II) las del «ondulante movimiento» y las de «loco desvarío» que trae el vapor en su ciego correr.

Campoamor dosifica diestramente el relato de la «infeliz historia» de amor que acude a su memoria (Canto II, estrofa I) al intercalarla con la fijación de las impresiones que le produce el viaje en tren. Estos intermedios, plagados muchos de ellos de exclamaciones y puntos suspensivos para sugerir la intranquilidad, ralentizan la acción, congelan el tiempo interno del relato. La estrofa VI (Canto II) vuelve sobre las sensaciones de confusión: el tren parece que patina sobre el hielo y en su continuo traqueteo por cumbres, túneles, hondonadas y llanos desorienta al viajero hasta tal punto que «en laberinto tal, cuesta trabajo / creer en la

existencia de la tierra» (Canto II, estrofa V). La estrofa VII presenta de forma muy ajustada la impresión del movimiento, esta vez a la luz del día. Pero de nuevo no se sabe si se vive en la realidad o en el sueño:

Las cosas que miramos  
se vuelven hacia atrás en el instante  
que nosotros pasamos;  
y, conforme va el tren hacia delante,  
parece que desandan lo que andamos;  
y a sus puestos volviéndose, huyen y huyen  
en raudo movimiento  
los postes del telégrafo, clavados  
en fila a los costados del camino;  
y, como gota a gota, fluyen, fluyen,  
uno, dos, tres y cuatro, veinte y ciento,  
y formando confuso y ceniciento  
el humo con la luz un remolino,  
no distinguen los ojos deslumbrados  
si aquello es sueño, tromba o torbellino.

Los ojos se hallan deslumbrados por la velocidad del paisaje, que impide la actitud contemplativa (Litvak 1991). Inesperadamente la inteligencia poética de Campoamor introduce este matiz: ya no es tanto la velocidad del tren, que ahora parece quieto, cuanto la velocidad de las cosas que miramos por la ventanilla y que huyen y huyen volviendo a sus puestos, desandando lo andado. Los postes del telégrafo («uno, dos, tres y cuatro, veinte y ciento») fluyen en dirección contraria a la que avanza el tren expreso: «Nuevas imágenes dinámicas, entre las que no puede faltar la del túnel, nos conducen a una descripción de la fluencia del panorama que

en la relatividad de los móviles se diría que desfila hacia atrás» (Diego, 1948: 1065).

15. Hablábamos de fascinación y de horror, de los sentimientos contradictorios ante el progreso que se esparcen en el poema. El tren sale de París a la voz de mando «por algún héroe de las artes dada» (Canto I, estrofa II). Se trata de un verso aislado en medio de tanta visión negativa o intranquilizadora. Pero es un verso clave porque hay que ponerlo en relación con la estrofa VIII del Canto II. De pronto Campoamor, como si fuera uno de los muchos poetas que en la segunda mitad del XIX dedican sus versos a celebrar el progreso de las ciencias y de la técnica, escribe lo siguiente:

¡Oh mil veces bendita  
la inmensa fuerza de la mente humana  
que así el ramblizo como el monte allana,  
y al mundo echando su nivel, lo mismo  
los picos de las rocas decapita  
que levanta la tierra,  
formando un terraplén sobre un abismo  
que llena con pedazos de una sierra!  
¡Dignas son, vive Dios, estas hazañas,  
no conocidas antes [...]!

¿Qué decir de esto? Campoamor canta los adelantos a los que conducen la fuerza de la mente humana, las innovaciones de la ciencia, compatibles con ese «vive Dios», por supuesto. No en vano el poema está dedicado «al ingeniero de caminos, al célebre escritor Don José Echegaray». Hasta cierto punto con esta bendición del progreso se desvanece la visión amenazante de la velocidad (en la

noche o en el día) forjada anteriormente a lo largo del poema. No es sino otra contradicción inscrita en el texto: el poeta de mentalidad positivista corrige al poeta romántico. El poeta con los pies en el suelo se sobrepone al que pierde pie en la realidad y es presa del desvarío cuando se encuentra a bordo del tren expreso.

La realidad acaba imponiéndose por muy dura que sea, como estaba mandado en el inconsciente ideológico de Campoamor: el viaje termina, el tren llega a su infeliz estación postrera (Canto II, estrofa IX) al igual que llega a su final la vida de la joven francesa (Canto III, estrofa II). Hora por hora el yo poético aguarda un año para volver alegre, de nuevo con su manta de Zamora para taparse del frío, a la estación «que no quiero nombrar, porque no quiero» y le llega la noticia de la muerte de Constancia. La carta de la joven no parece dejar muchas dudas sobre lo poco que debe esperarse del amor humano y lo mucho del amor divino:

Mas tal vez allá arriba nos veremos,  
después de esta existencia pasajera,  
cuando los dos, como en el tren, lleguemos  
de nuestra vida a la estación postrera.  
¡Ya me siento morir!... ¡El cielo os guarde!  
Cuidad, siempre que nazca o muera el día,  
de mirar al lucero de la tarde,  
esa estrella que siempre ha sido mía.  
Pues yo desde ella os estaré mirando;  
y como el bien con la virtud se labra,  
para verme mejor, yo haré rezando  
que Dios de par en par el cielo os abra.  
¡Nunca olvidéis a esta infeliz amante  
que os cita, cuando os deja, para el cielo!  
(Canto III, estrofa II).

Más que su desgracia, el yo poético maldice la pérdida del seso y de la quietud ya recobrados, el robo de albedrío que le ha vuelto a ocasionar este nuevo amor infausto. Campoamor nos da otra vez una pequeña lección moral sobre los desengaños de la realidad, una pequeña lección de escepticismo sobre lo humano. Y sobre todo nos sitúa ante una forma histórica de tratar los sentimientos, la propia de su época, ya sean los sentimientos del amor, de la muerte, de la patria o el sentimiento del progreso. O mejor, los sentimientos del presente, del nuevo mundo y de las nuevas relaciones económicas, sociales e ideológicas que ha traído el siglo XIX. Nada más significativo que ese yo poético volviéndose a París en tren expreso, «sin alma y como inútil mercancía».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo: «Clarín» (1971), «Pequeños poemas (Campoamor)», *Solos de clarín*, Madrid, Alianza, pp. 251-261.
- BAUDELAIRE, Charles (1994), *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* (ed. de Jose Antonio MILLÁN ALBA), Madrid, 2ª ed.
- BAUDELAIRE, Charles (1996), «El pintor de la vida moderna», *Salones y otros escritos sobre arte* (introducción, notas y biografías de Guillermo SOLANA), Madrid, Visor, pp. 349-392.
- BESER, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BONET, Laureano, coord. (1994), «Campoamor, en la memoria», *Ínsula*, 575.
- BORJA, Carmen (1990), «Hacia otra valoración de Campoamor», *Anuari de Filologia*, XIII, 1, pp. 23-35.

- CALINESCU, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1995), *Poética* (ed. de José Luis GARCÍA MARTÍN), Gijón, Universos.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1996), *Antología poética* (ed. de Víctor MONTOLÍ), Madrid, Cátedra.
- CANO BALLESTA, Juan (1999), *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos.
- CERNUDA, Luis (1957), «Ramón de Campoamor (1817-1901)», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 31-41.
- COSSÍO, José María de (1960), *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe.
- DARÍO, Rubén (1998), «La coronación de Campoamor», *España contemporánea* (prólogo de Sergio RAMÍREZ, epílogo de Miguel GARCÍA-POSADA), Madrid, Alfaguara, pp. 96-105.
- DIEGO, Gerardo (1948), «El ferrocarril en la poesía», *Obras completas. Prosa* (ed. e introducción de José Luis BERNAL), Madrid, Alfaguara, 2000, VIII, pp. 1052-1087.
- GAOS, Vicente (1969), *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 2ª edición corregida y aumentada.
- GAOS, Vicente (1971), «Campoamor, precursor de T. S. Eliot», *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, I, pp. 435-442.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001a), «Moda, modernidad y literatura», en María Isabel MONTOYA (ed.), *II Jornadas Internacionales sobre Moda y Sociedad. Las referencias estéticas de la moda*, Universidad de Granada, 2001, pp. 137-154.

- GARCÍA, Miguel Ángel (2001b), *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación Provincial de Granada (Maillot Amarillo).
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1995), «¿El primer poeta español contemporáneo?», en Campoamor (1995), pp. 9-20.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000), «Las dudas de Don Ramón», en Lombardero (2000), pp. 13-24.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001), *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets.
- GONZÁLEZ, Ángel (1987), «Ramón de Campoamor: una semblanza», *La poesía y sus circunstancias* (ed. y prólogo de José Luis GARCÍA MARTÍN), Barcelona, Seix Barral, 2005, pp. 49-59.
- LITVAK, Lily. (1980), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- LITVAK, Lily (1991), «El camino de hierro. El paisaje y el ferrocarril», *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 181-220.
- LOMBARDERO, Manuel (2000), *Campoamor y su mundo*, Barcelona, Planeta.
- MACHADO, Antonio (1972), *Juan de Mairena* (ed. de José María VALVERDE), Madrid, Castalia.
- MAINER, José Carlos (1969), «Vicente Gaos: *La poética de Campoamor*», *Ínsula*, 274, p. 8.
- MARCO, Joaquín (1963), «*El tren expreso no es un poema realista*», *Revista de Literatura*, XIII, 45-46, pp. 107-117.



- MONTOLÍ, Víctor (1995), *Releer a Campoamor*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1995), «Ramón de Campoamor», *Literatura y cursilería*, Universidad de Valladolid, pp. 115-122.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, ed. (2000), *Poesía española. El siglo XIX*, Barcelona, Crítica.
- PALENQUE, Marta (1990), *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1999), *Ensayos de crítica literaria* (ed. de Laureano BONET), Barcelona, Península, 2ª ed.
- POE, Edgar Allan (2001), «El principio poético», *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Hiperión, pp. 9-54.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001), *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- SEBOLD, R. P. (1994), «Sobre Campoamor y sus lecciones de realidad», *Ínsula*, 575, pp.1, 31-32.
- URRUTIA, Jorge, ed. (1999), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2ª ed.



# FUNCIONAMIENTO E INFLUENCIA DE LA IDEOLOGÍA DEL HUMOR EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Antonio César MORÓN ESPINOSA  
(*Universidad de Granada*)

## 1. CONSTRUCCIÓN DEL HUMORISMO EN ESPAÑA

### 1.1. El término 'humor' y su etimología

Antes de comenzar la exposición de este artículo, conviene establecer las diferencias entre dos conceptos cuyas fronteras a menudo se neutralizan, quedando confundidos en uno solo, lo cual probablemente sea debido a que se considera que ambos producen el mismo efecto: la risa (mas esto no es así). Me estoy refiriendo, por supuesto, a *lo cómico* y *lo humorístico*, que, si bien, en principio, no son del todo contradictorios, sí poseen un significado autónomo. Del concepto de *humor* y sus diferentes articulaciones, tendremos ocasión de hablar a lo largo de la exposición. Por eso, centrémonos someramente en el primero de ellos, advirtiendo antes, eso sí, que la riqueza y trayectoria del mismo es imposible de abarcar en unas cuantas líneas; pero bastará para

el fin propuesto que es, sencillamente, el de destacar la distancia que existe entre ambos términos.

Hubiera sido fascinante que aquellas palabras de Aristóteles cuando dice “[...] de la comedia hablaremos después” (Aristóteles: 144), no quedasen como mera especulación para las investigaciones posteriores en torno a si se perdió o realmente nunca llegó a escribirse el segundo libro de la *Poética*, el cual habría estado dedicado por completo al género aludido, tal y como el primero de ellos está dedicado a la tragedia. Hubiera sido fascinante, digo, por muchas cuestiones de muy diferente índole: el establecimiento por parte del filósofo de unos esquemas teóricos acerca de su producción, del mismo modo que los realiza para la tragedia, hubieran dignificado desde antiguo un género que habitualmente se ha venido considerando como algo menor, de índole popular, destinado a producir risa únicamente, mera parodia y degradación de la sublimidad trágica, en muchos casos. Aristóteles nos hubiera destacado sus partes, sus personajes, el modo de recepción ideal de la misma y posiblemente también su finalidad, porque si la de la tragedia es la purgación de las pasiones a través de la compasión y el temor (catarsis), ¿cuál hubiera sido la finalidad de la comedia o, en caso de ser igualmente la catarsis, cómo se hubiera producido ésta?

Antes de continuar con el hilo expositivo, conviene reflexionar acerca de las escasísimas líneas que del concepto nos han quedado difuminadas dentro del primer libro de la *Poética*:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina.

(Aristóteles: 141).

Si analizamos este párrafo y lo ponemos en relación con otras ideas lanzadas en la citada obra del filósofo, podemos concluir que: la comedia imita las acciones inferiores de los hombres que pueden ser realizadas por cualquiera, desde un campesino, a un dios o a un rey, porque lo que imita no es una persona, sino una acción, y en esa imitación se tiende a degradar, hasta transportar a los personajes al mundo de la denominada ‘inferioridad’, que no es otra cosa que el mundo contrario a la tragedia, el de las acciones no sublimes. A partir de ahí, veremos que a lo largo de la Historia el concepto cobra multitud de términos distintos que responden a diferentes sociedades y referidos a tipos de espectáculos formalmente diversos; así hablaremos de farsas, entremeses, sainetes, tragicomedia, comedia nueva, comedia española..., por ceñirnos solamente al ámbito español.

Sin embargo, el término humorismo y su concepto son propiamente una creación del siglo XX. En concreto, Joan Corominas sitúa su fecha de aparición en 1914. Anteriormente el término del que deriva, humor, no tenía la significación que posee hoy día.

Su procedencia etimológica es por supuesto de base latina: *umor-umoris* (relacionado con *umidus* ‘mojado’) y significaba ‘líquido de cualquier clase’, entre ellos, los diferentes líquidos del cuerpo, que se acaban denominando *humores*. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII este término pertenecía al campo léxico de la Medicina y se consideraba que era el desorden de estos humores los causantes de la enfermedad (de ahí que la intención de las sangrías fuera la de purificar o aliviar los humores del cuerpo para alejar el malestar). Y si el desorden de los mismos era cosa de enfermedad, resulta muy sencillo explicarse, a través de un lógico desplazamiento semántico por asociación de ideas, que hacia 1600 el término pase a denominar el genio o la condición, que se creía causado por sus jugos vitales; y de ahí en 1734 se fecha la apari-

ción de los términos bien o mal humorado, que no viene más que a hacer referencia al orden o desorden en los humores, aunque ya se acerca más a una cuestión de carácter que a una cuestión médica, una vez que esta ciencia ha avanzado despojándose de las prácticas que unas creencias casi fanáticas provocaban.

En nuestro idioma nos encontramos con una incómoda polisemia que puede llevarnos en muchos casos a confusión, sobre todo con respecto a la etimología. No ocurre así en otras lenguas, como por ejemplo el francés, que separa muy certeramente l'humeur ('el carácter') de l'humour ('el humor', tal y como lo entendemos nosotros en cuanto al humorismo).

## **1.2. Creación y legitimación del concepto de humorismo en España**

### *1.2.1. El proyecto orteguiano*

Una vez hecha esta pequeña aclaración acerca del origen del término y sus diversas variaciones de significado a través de la Historia del idioma y de la sociedad, vamos a centrarnos en analizar cómo se construye en España el concepto de humorismo y cómo funciona de manera especial en el teatro, de modo que se llegará a establecer una escisión radical entre el teatro de humor y el demás teatro que provoca la risa y que se califica como *cómico*.

La construcción de este concepto se realiza a partir de los años 20 y para ello nos encontramos con dos figuras fundamentales que van a funcionar como ideólogos de forma más directa uno y de manera un tanto más indirecta pero completamente presente, el otro: ellos son José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. El grupo de autores dramáticos sobre los que van a influir principalmente serán los creadores del humor escénico, y

los conocemos como La Otra Generación del 27 (López Rubio, 2003), cuyos miembros redujo José López Rubio en su discurso de entrada en la Academia en el año 1983 a cinco dramaturgos: Antonio de Lara ‘Tono’, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y él mismo.

La influencia que Ortega desempeñó alrededor de toda la cultura española de los años 20 y 30 con su ensayo *La deshumanización del Arte*, fue tremenda. Toda la legitimación sobre la poesía pura que predicaban los poetas del 27, responde a este programa estético que, por supuesto, era también un programa social y político de construcción de una clase de élite que fuera capaz de llevar las riendas del país para realizar definitivamente esa revolución industrial que en España (a diferencia de nuestros vecinos Francia e Inglaterra, sobre todo, que ya se habían incorporado completamente a la Modernidad), aún no se había producido. La poesía pura no es más que el alejamiento de las masas de ese proyecto social, alejamiento que comienza efectivamente por la cultura: “A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden” (Ortega y Gasset: 355) decía Ortega en el citado ensayo<sup>1</sup>.

La deshumanización en el Arte no significa más que el aniquilamiento de la emoción que contagia toda la obra artística y no deja presenciarla en estado puro. La liberación de esa emoción requiere de una profunda educación intelectual y cultural para aprender a ver el arte desde un prisma totalmente limpio, inmaculado, que permitiría decidir acerca de la calidad del mismo

---

<sup>1</sup> Ni que decir tiene que todo este proyecto orteguiano de modernización de España se vio truncado por la Guerra y el posterior gobierno franquista.

sin ninguna implicación exterior, con lo que se supone que esa evaluación podrá ser máximamente objetiva.

Pues bien, esa deshumanización orteguiana que desemboca en la construcción de una poesía pura del lado de los poetas, en el terreno dramático desemboca en la construcción del *teatro de humor* que vendría a ser algo totalmente incontaminado tanto en su forma (el texto dramático) como en el efecto producido (la sonrisa, frente a la carcajada del teatro cómico anterior).

La idea es la de romper con todo y presentar en escena un mundo y unas situaciones que lleguen a ser lo más arreferenciales posible, sin remitir a nada exterior, ni a la realidad presente, ni a la Historia, ni a la cultura. Incluso si se utiliza como base alguna figura fundamental del teatro anterior, como hace Jardiel con el mito de don Juan para el personaje de Sergio en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, se hace depurando todo su tipismo hasta conseguir unos planteamientos acerca del personaje y situaciones de juego dramático que lo transforma en otra cosa, alejado ya tanto del don Juan tradicional como del paródico. Así el dramaturgo tan sólo se apodera para crear su personaje del tópico de la ‘seducción’ del mito, pero lo manipula de tal forma que ya no está parodiando ni imitando, sino cincelandó y despojando la contaminación cultural de unos códigos para, una vez alcanzada su esencia, jugar con ella y construir un nuevo paradigma.

En este sentido resulta muy sintomática esta cita del autor, que rápidamente debemos de contrastar, porque es casi una paráfrasis, con uno de los párrafos más elocuentes de Ortega en el citado ensayo<sup>2</sup>. Así, dice Jardiel: “El verdadero revolucionario del arte

---

<sup>2</sup> Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido,



no lucha por destruir lo viejo, sino que lucha por construir lo nuevo, consciente de que, en cuanto actúa lo nuevo, lo viejo queda automáticamente destruido” (Ruiz Ramón: 273).

### 1.2.2. *La teoría estética de Ramón Gómez de la Serna en torno al humorismo*

Gómez de la Serna es el gran teórico español del humorismo. En su ensayo de 1930 titulado *Gravedad e importancia del humorismo* podemos apreciar toda la influencia orteguiana de la que nos venimos haciendo eco con respecto a este tema, porque además supone la base fundamental de su aportación más decisiva a la Historia de la Literatura: la *greguería*, que él mismo definía como *metáfora+humor*. La influencia de este autor en el panorama intelectual de los años 20 desde la tertulia del madrileño Café del Pombo, es innegable. Pero detengámonos en su ensayo que resulta muy esclarecedor para esto que andamos denominando ‘construcción del humorismo’. Intentemos exponer su tesis fundamental para definir certeramente qué es el humor. Para ello, resulta muy interesante comenzar por despojar al concepto de todo aquello que no es y con lo que se mezcla habitualmente. Analicemos un párrafo como éste:

Frente al humorismo [...] está el amarguismo. El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo

---

que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexo [se refiere a lo que denomina broma dadaísta], o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo “natural”, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime (Ortega y Gasset: 366).

dominen su creación [...] El amarguismo hace doloroso al humorismo y antipático [...] Hay que rechazar toda forma del amarguismo y denunciarlo como tal, pues se disfraza de humorismo en sus réplicas, en su desagradabilidad, en su fondo aguafiestas (Gómez de la Serna: 208).

Si relacionamos esta cita con las tesis orteguianas, veremos que está muy en consonancia con el ideal de pureza, porque es cierto que el *amarguismo* procede de una conjunción de circunstancias externas que acaban por alterar el estado anímico y que como única salida inmediata provoca la protesta antipática, la queja, el lamento, es decir, que la implicación sentimental con lo de afuera afecta y contamina cualquier visión pura de la obra de arte así como cualquier producción en estado puro de la misma. No así, si continuamos con la cita: “En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste que los contempla a los dos” (Gómez de la Serna: 209), el sentimiento de tristeza; porque éste es mucho más elevado y nace del interior del ser humano sin estar relacionado necesariamente con lo de afuera, con lo cual se convierte en algo depurado, fruto de la reflexión inteligente. Esa tristeza no produciría lágrimas, sino melancolía, deseo de algo y de nada a la vez, sería un estado de indeterminación sentimental que solamente puede analizarse y destacarse, como hemos dicho, a través de la inteligencia. Por eso la tristeza está presente en el humorismo.

A continuación, Gómez de la Serna desentraña uno por uno los elementos que forman parte del concepto y rechaza otros que se confunden con él. Forman parte del mismo: lo grotesco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético, “un grano de especia épico-burlesca” y “elementos inclasificables de incongruencia pura” (Gómez de la Serna: 210).

Si nos fijamos bien, todos estos elementos poseen en común el alejamiento consciente, la escisión de lo humano. Lo grotesco es considerado como un grado excelso en el que lo humano se vuelve imponente (Gómez de la Serna: 210), es decir, algo así como una elevación o un descenso (no importa qué, porque lo que es verdaderamente definitivo es el deseo de no permanencia) del mundo real, en donde se anulan las circunstancias espacio-temporales que impregnan de sentimiento el arte; y lo bufo lo considera como “lo grotesco en calzoncillos” (Gómez de la Serna: 210), algo así como desnudo, descarnado, incluso radiografiado, es decir, lo grotesco reducido a su esquema, antes de ser construido en toda su magnificencia. Para hablar del sarcasmo, hace alusión a su primera etimología, ‘mordedura’, y sería, de todos los demás, el elemento más cercano a la realidad, a la que se acercaría de manera intermitente y rapidísima, para herirla muy levemente; por eso dice que “debe estar mezclado de socarronería que debe rebajar el exceso del mordiente” (Gómez de la Serna: 210). (Como podemos apreciar, el interés por el distanciamiento es evidente). De lo patético dice que “debe perder su color en la mezcla, pero debe estar dentro de ella” (Gómez de la Serna: 210), es decir, que debe aportar al arte algo así como una pasión sin sentimiento de la misma: volvemos a la idea anterior del esquema, debe aparecer algo de sentimiento pero completamente depurado, como destacábamos antes con la tristeza. Con la idea del “grano de especia épico-burlesca”, volvemos a lo mismo de antes con el sarcasmo: una dosis mínima de parodia del mundo real y cultural, una dosis mínima de comicidad.

Lo que se pretende en definitiva es una depuración de la risa en sonrisa y que ésta no se relacione con nada, que empiece y acabe en sí misma: “El humorismo acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros, se satisface en sus escenas” (Gómez de la

Serna: 211). Para acabar de definirlo propiamente, destaca Gómez de la Serna los ingredientes de los que el humorismo carece:

Como se ve, quedan fuera del humorismo las sustancias con que se le imita: el chiste, que es el humorismo que se arrastra; el retruécano, que es una cosa mecánica; la tomadura de pelo, que es una cosa de barrio bajo; el choteo, que es una cosa chulescomatónica, y la burla, que no cree en lo que dice y que cuenta con lo ridículo, impiedad de que carece el humorismo (Gómez de la Serna: 210).

Esta última idea de lo ridículo como ‘impiedad’, me parece muy sintomática de todo lo que venimos hablando, porque esa impiedad se puede traducir en bajeza moral y en maldad incluso, que podemos encontrar en el teatro cómico y en la parodia. El humorismo estaría por encima de todo ello, por encima del mundo real y sentiría desprecio por todo lo que se sitúa debajo de su *torre de marfil*<sup>3</sup>. En este turrieburnismo procedente del Modernismo, consiste la adaptación de lo cómico anterior al humor y se convierte en punto fundamental para su legitimación. En definitiva, podríamos concluir diciendo que el humorismo es una trasgresión (elaborada por una clase burguesa que por primera vez en España, tiene conciencia de tal) por desprecio de lo que anteriormente provocaba risa al pueblo llano, al vulgo, a la masa; pero también, y sobre todo, al espectador burgués del teatro astracanesco. Si nos fijamos bien, en esta cita está enumerando

---

<sup>3</sup> En el año 1943, Gómez de la Serna escribe un ensayo titulado precisamente “La Torre de Marfil”.

punto por punto los ingredientes de su receta para hacer reír. A lo que estamos asistiendo es a un reclamo por parte de la clase intelectual (de ahí saldría la élite orteguiana) de nuevas fórmulas con las que enunciar y percibir la risa. Y se sitúa y se concibe como una de las vanguardias que sucedieron en esos años: como la vanguardia del humor<sup>4</sup>.

La no implicación de este teatro con la realidad circundante, sería aprovechada íntimamente desde el franquismo, porque no molestaba, no había nada que censurar, porque no se refería a nada. En medio de una España devastada por la Guerra en los años 40 y 50, triunfan algunas de estas obras, de una construcción dramática perfecta, cuyo mundo escénico nada tiene que ver con el noventa por ciento de la población. Es por esto que ha sido acusado en muchas ocasiones de teatro de la derecha (Monleón, 1971), cuando en principio no tendría que ser ni una cosa ni otra, 'sino todo lo contrario', como reza uno de los títulos más famosos de este teatro.

### **1.3. El elemento del absurdo y de lo inverosímil en el humorismo español**

De todos los elementos que destacábamos arriba como constituyentes del humor, he querido retrasar el comentario del último de ellos hasta este momento en que tenemos una visión teórica casi completa de lo que es y significa el humorismo, porque a mi entender es este último elemento el verdaderamente definitorio de su carácter y que inaugura antes que en ningún otro país de

---

<sup>4</sup> El humorismo sería un cisne sonriendo; lo cómico un mono chirriando carcajadas mientras salta y gira sobre sí mismo, desde esta lógica que venimos exponiendo.

Europa una corriente que debe mucho a estas consideraciones que estamos exponiendo, aunque ideológicamente sea completamente diferente: el absurdo. La cita que veíamos de Gómez de la Serna, dice exactamente: “mezclando al todo elementos inclasificables de incongruencia pura”; la cual se puede interpretar desde dos polos distintos, pero no excluyentes, sino que más bien se interseman-tizan de manera que no podrían llegar a explicarse, en el caso español, el uno sin la convergencia del otro: estos dos polos son *el absurdo* y *lo inverosímil*, que serían el reflejo de los máximos exponentes de este grupo: Miguel Mihura y Jardiel Poncela.

Esta idea de la incongruencia, de lo ilógico y su exposición, debe su manifestación principalmente al movimiento Surrealista, que había legitimado a partir del ensayo freudiano *Los sueños* toda una nueva dimensión creativa: el mundo del subconsciente, cuyos parámetros de funcionamiento nos enseñaba Freud que no respondían ni se podían analizar a través de la lógica lingüística ni del positivismo científico, siendo esta la base fundamental del psicoanálisis.

El elemento de lo incongruente situacional y lingüístico se gesta en nuestro teatro como una de las claves básicas de su humor; y esto es totalmente coherente con todo el panorama del que hemos venido dando cuenta, pues genera una distancia que se puede convertir en sistemática de la realidad; supone esa otra cosa que no es ni lo ridículo ni lo cómico del teatro anterior.

Enrique Jardiel Poncela destacaba que “el humorismo es asociar elementos precisamente disociados”: éste es el mecanismo de los sueños, según Freud.

La premisa inicial de Jardiel fue siempre la de construir una escena que él denominaba de lo ‘inverosímil’, que no es ni más ni menos que un remedo de todo esto que venimos diciendo:

¡Qué asco oír la palabra ‘verosímil’ aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro?[...] Lo que [dentro del edificio teatral] ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro [...] ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico [...] La risa renovada [...] fue el proyecto que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene [...] Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad. Y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba lleno de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética (Ruiz Ramón: 271).

Considero que la cita es claramente definitoria de todo lo que hemos venido argumentando hasta ahora. Los títulos mismos de la obra de Jardiel sirven como exponente máximo de esta voluntad renovadora y de la incidencia del absurdo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada, Un marido de ida y vuelta, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Los habitantes de la casa deshabitada...*, y mi preferido, *Como más me gustan las rubias con patatas*.

Lo inverosímil se convierte en una forma de evasión y elusión de la realidad circundante; y es muy interesante observar cómo uno de los caminos fundamentales para ello se va a tomar del cine negro hollywoodiense de los años 30 y 40<sup>6</sup>. Es, por tanto, una complicación concatenada del argumento situacional y del espacio escénico que se enmarca, alimentándose de una inventiva de recursos extraños a la tradición española, aprendidos directamente del cine, muy influido a su vez por toda la literatura de tradición anglosajona de detectives y de misterio: pócmias raras de efectos rarísimos, asesinatos inexplicables sin pies ni cabeza, inventores chiflados, etc... Sería, además, uno de los estratos fundamentales que compondrían lo absurdo, en tanto que lo absurdo comienza extrañando el pacto de verosimilitud que se establecía con el público en el teatro anterior; lo absurdo es uno de los juguetes con los que lo inverosímil se divierte, cuando la complicación argumental ha llegado a un punto aparentemente irreversible. Aquí estaría el punto de confluencia entre ambos conceptos, la manera de explicar el uno apoyándose en el otro. Lo importante es tener en cuenta que los dos suponen una fuga de la realidad, dentro del teatro de vanguardia que hacían estos humoristas.

Una vez expuestas estas dos lecturas de los planteamientos ramonianos del humorismo, y en consonancia con el proyecto de Ortega y la construcción poética de los autores más conocidos

---

<sup>6</sup> Habría que recordar que todo este grupo (a excepción de Mihura) trabajaron dentro de la industria cinematográfica norteamericana de los primeros años, a consecuencia de la invención del cine sonoro en el año 1928: Hollywood veía que con la llegada de esta innovación, podía decaer el peso de su industria, y es por ello, que antes de la elaboración del doblaje, lo que se hacía era rodar las mismas películas completas con equipos diferentes de diferentes países. Y como guionistas españoles fueron contratados todos estos dramaturgos.



(Lorca, Aleixandre, Guillén, Salinas...), habría que concluir diciendo que el elemento del absurdo sigue de forma más directa todo el universo conceptual y teórico del que hemos hablado hasta ahora, porque sería evidentemente más experimentalista, más vanguardista, que lo inverosímil, que lo que hace es una nueva construcción a partir de elementos conocidos, a los que transgrede y transforma, como ya habíamos visto que ocurría con Jardiel. Lo inverosímil sería ingenioso; pero lo absurdo es imaginativo. Es por esto, por lo que considero que, de todas las obras de los humoristas del 27, la obra inaugural que sigue de manera más estricta y esquemática (y que dentro de esta lógica cabría denominar de más pura en la medida de respeto y exposición de todos los planteamientos del humorismo hispánico) es sin duda alguna *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura<sup>7</sup>. Resulta tan novedosa que siempre quedará ahí la polémica de si con ella se inicia a nivel europeo el denominado posteriormente Teatro del Absurdo, o no, con casi dos décadas de antelación con respecto al mismo. Es un tema un tanto complicado de resolver desde el punto de vista de la Filología. Mas desde el punto de vista de la Teoría Literaria considero que es algo más fácil, si tenemos en cuenta que, aún habiendo muchos elementos teóricos análogos entre esta obra y las del Absurdo de un Beckett o un Ionesco, la cosa es que los condicionamientos ideológicos que mueven a unos y otros son totalmente diferentes y eso no podemos obviarlo, ya que el absurdo europeo nace del fracaso profundo y de la desconfianza en el proyecto Ilustrado que ha degenerado en el régimen nacional-socialista y en el des-

---

<sup>7</sup> Esta obra fue escrita en el año 1932, pero no fue estrenada hasta veinte años después, porque era tan rompedora en todos los sentidos que ningún empresario confiaba en ella. Lo que sí es seguro es que todo el círculo de Mihura la conocía, de modo que sí podemos hablar de influencias de éste en todos los demás.

encadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. De manera que el absurdo europeo que inaugura Beckett con *Esperando a Godot*, conlleva un índice de *amarguismo* en su contaminación con lo real, tan insistente y tan potente, que impediría ponerlo en paralelo con las tesis fundacionales del humorismo hispánico. El Absurdo europeo pretendía demostrar el fracaso del mundo occidental en todos sus aspectos y principalmente en el comunicativo. El humorismo de Mihura no se plantearía ningún cometido exterior a la escena misma y a la estética perseguida.

La trayectoria que protagoniza el humorismo en nuestro país es verdaderamente interesante, sobre todo a partir de un hecho crucial como fue la Guerra Civil que evidentemente no podía dejar indiferente a nadie. Todo el proyecto de pureza que se venía construyendo desde la década anterior, salta por los aires y toda aquella frescura inicial del humor se transforma automáticamente, ante los ojos de la crítica posterior (desde los años 70 especialmente) en elusión de la realidad y colaboración con el Régimen. Pero por otra parte también es cierto que la riqueza técnica que todas las aportaciones teóricas y prácticas acerca del humor habían introducido en el panorama cultural literario (a través de revistas como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, o la más conocida de todas, *La Codorniz*), influirán de una manera decisiva en la creación de los autores dramáticos, y en la exigencia y expectación del público, que llegará hasta nuestros días.

## 2. EL HUMOR Y LO CÓMICO A PARTIR DE 1939

### 2.1. El panorama teatral tras la guerra

Tras la guerra se plantea en torno al teatro una situación penosa en cuanto a su temática se refiere, y es la pérdida absoluta de

libertad para plantear situaciones dramáticas en el escenario, que exige irremediamente una disociación obligada con el mundo real. Es por esto que se impone un teatro que “no te hace pensar absolutamente en nada y, sin embargo, te entretiene” (Monleón: 23). El público de ahora es el de los vencedores de la contienda, a quienes lo único que les importa es obviar durante un par de horas la difícil situación exterior; me imagino que unos, los menos, para olvidar el sabor amargo de su mala conciencia; y otros, los más, eufóricos realmente y orgullosos de su “hazaña”, lo único que desean son obras que estén en consonancia con su estado de ánimo.

Por consiguiente, el teatro que más influye en esta época es el del chiste rápido y fácil, el que busca la carcajada continua, en definitiva, el teatro cómico, habilidoso de un Muñoz Seca, que además, gozaba del prestigio añadido de ser una gloria nacional, un mártir de la causa, al que habían fusilado ‘los rojos’. De estos años, en los que el teatro destaca especialmente por la ínfima calidad de sus producciones, con ideas y chistes más que manidos, y situaciones de una ramplonería desbordante, cabría citar sobre todo a un autor como Torrado, que marcó todo un estilo dentro de este tipo de obras, con títulos como *El famoso Carballeira*, *La dama de las perlas*, *Chiruca*; pero también cabría destacar otros autores como José de Lucio, Emilio Sanz, Ramos y Castro, López Marín, Suárez de Deza, Antonio y Enrique Paso... y un largo etcétera de nombres que hoy día permanecen más que en el olvido. Algunos títulos: *¡Que le ahorquen a usted!*, *Severino fue al casino*, *Me matas con tu cariño*, *Soy el rata primero*, *Lady amarilla*, *Moneda al aire*, *Sencillamente...* Mientras tanto, seguían en activo y con gran éxito los Álvarez Quintero, con un teatro folklorista y ligero, muy acomodaticio como estamos viendo, a este momento histórico y cultural. Estos conviven con el teatro

de humor que se había venido gestando en la práctica durante los años 30. En el 43 se estrena *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono.

Las continuas imprecaciones de críticos como Marqueríe o Eduardo Haro Tecglen, que evaluaban la calidad técnica de las comedias con disparos muy certeros, junto con la aparición de una revista como *La Codorniz* dirigida por Miguel Mihura, sentaron las bases para que el teatro de humor de este otro grupo del 27, formara parte de la cartelera madrileña de esos años y sobre todo de los cincuenta. Éste era un teatro de mayor calidad en estos primeros años del Régimen, tanto en su construcción técnica y dramática como en su anclaje intelectual, que el teatro cómico, astracanesco; pero, en general, todos estos dramaturgos tuvieron que ir haciendo poco a poco concesiones a un público que no acababa de aceptar o de entender esa búsqueda de la inverosimilitud constante, rozando el absurdo, que por principio estético, como autores, se planteaban.

## **2.2. Dramaturgos del humorismo español**

### *2.2.1. Jardiel Poncela: el fracaso de lo inverosímil*

Paradigmático resulta el caso de los autores más sobresalientes del grupo: Jardiel y Mihura. Cada uno de ellos optó por un camino diferente que se debía a la actitud del público hacia su obra: el Jardiel que había arrasado en sus primeras obras, murió fracasado e incomprensido por un público que no admitió su humor desbordante y agresivo, en el sentido de que ponía a prueba continuamente la competencia intelectual del espectador en cuanto a la dinamicidad exagerada de las situaciones escénicas y las ‘rarezas’ de sus personajes. Ejemplifica muy bien esto que vengo

diciendo, el argumento de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, en donde una familia que va a cobrar una herencia a 60 años vista, toma unas extrañas sales proporcionadas por un sabio que los convertirán en inmortales y en eternamente jóvenes; pero, una vez aburridos de la eternidad, ingieren un antídoto regresivo del efecto, por el que irán decreciendo años hasta morir, siendo bebés de nuevo. El juego dramático más interesante se plantea al relacionar a los hijos y los nietos con unos abuelos más jóvenes que ellos, que llegan tarde a casa, bebidos y que les quitan dinero a escondidas; lo más curioso es ver cómo un marido se enamora de la abuela de su mujer que se ha convertido en una muchacha veinteañera.

Otro caso interesante es la situación que se establece en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, en la que no es que el autor se esté riendo del mito de don Juan, sino del sentimentalismo fácil que de éste se desprende, y para ello juega a que el público se identifique y rechace constantemente a un personaje que en su indefinición misma se hace diferente a cualquier parodia del mito. En definitiva, con lo que juega es con los sentimientos del público en su recepción dramática, que puede llegar a marearse al no comprender si tiene que reír o llorar, estremecerse, compadecerse o rechazar, amar u odiar al personaje. Ésta es la esencia del teatro de lo inverosímil, y lo que llevó sin duda alguna a su desconexión con el público, que exigía fórmulas mucho más sencillas y no experimentos.

### 2.2.2. Miguel Mihura: del absurdo al escapismo poético

Mihura sin embargo supo acertar y pasar de su inicial *Tres sombreros de copa* a, por ejemplo *Ninette y un señor de Murcia*, en donde el autor se impregna de todo el teatro poético cuyas bases habría que rastrear en la obra de Alejandro Casona. En efecto, lo

poético suponía también una huída de la realidad, como podíamos encontrar en el humor. Pero la huída que el teatro poético proponía, dejaba claramente el rastro de la amargura ocasionada por la guerra, cierto tono de insatisfacción y de fracaso ante la imposibilidad del proyecto pedagógico y político que se había venido planteando por parte de Ortega desde los años 20, y sobre todo con la República. El carácter experimentalista, de vanguardia, que habían buscado en los planteamientos del humor como arte puro los autores de este grupo, no se pudo llevar a cabo después de la contienda, y hubo que disfrazarlo con tintes que impedirán la introspección escénica del mismo. Como dice Monleón:

El éxito de público del teatro ‘de humor’, una vez suavizada su potencia agresiva y colocadas las poéticas comillas, prueba hasta qué punto el resultado respondía a un sentimiento compartido por la burguesía, la cual agradecía que se le escamotease, con cierta inteligencia y buen gusto, la realidad. El escamoteo, inmovilizado el país, aislado de Europa y con los recuerdos de la guerra civil latentes, era más necesario que nunca (Monleón: 83).

Lo cierto es que la trayectoria de Mihura es muy particular, ya que alterna períodos de gran éxito con otros de auténtico silencio; y siempre, si no incomprendido, al menos considerado un autor extraño.

Si tuviéramos que utilizar un adjetivo para calificar la totalidad de sus obras y la base de su humor y su poesía, diríamos, sin ninguna duda, que Miguel Mihura hace un teatro melancólico. Pero es que ese ambiente está muy en consonancia con lo que había aprendido en su juventud, a partir de las teorías de Gómez de la Serna. Basten estas declaraciones que realiza en 1972, acerca

de sí mismo, y que en definitiva, están definiendo perfectamente la estética de su obra:

Amargado, en absoluto. Triste, siempre, no he sido muy alegre yo. De vuelta de todo, desde luego, pero lo estoy hace mucho tiempo [...] Me encuentro un poco solo, solo por lo que me rodea, que no me gusta (MIHURA: 26).

Resulta casi paradójico que un autor de teatro que se considera para hacer reír, diga que es un hombre triste. Mas hay que afirmar que ese es el sentimiento del humor más puro, el de la sonrisa y luego, por implicación sentimental, la tristeza. El humor rebaja y hace reflexiva la risa de la comedia; así como el drama rebaja y hace reflexiva la tensión de la tragedia. Podríamos establecer la siguiente regla: lo que el drama es a la tragedia, es el humor a la comedia. De manera que, tanto el uno como el otro, solamente podrían ser explicados una vez que la burguesía entra en la escena de la Historia, dado que lo que ellos hacen, es traer a primer término el realismo<sup>8</sup> al teatro, mediante el cual se eleva a la categoría de protagonista de la obra, lo que Aristóteles había llamado ‘hombres inferiores’, es decir, vulgares, no dioses ni héroes, normales, en definitiva; con lo cual, la aparición de gente cotidiana ya no tendría que provocar la risa inminente, sino que las acciones que de ellos se imitan pueden hacer llorar (drama) o reír (humor); pero si hacen reír, siempre acompañadas de ese sustrato de tristeza del que hemos venido hablando, que se va a

---

<sup>8</sup> Al realismo se llegará a partir de una evolución y transformación del elemento del antropocentrismo que había aparecido en el siglo XVI, con los teóricos del Humanismo.

convertir, a su vez, en el punto esencial de conexión con un tipo de humor al que aludiremos más tarde.

Por todo ello, no resulta nada extraño que en Mihura ejerciera una gran influencia el teatro poético de Casona, dada la sensación de melancolía que aparecía desde sus primeras obras<sup>9</sup>.

### 2.3. Alfonso Paso y la Comedia Patriótica

De esa ‘suavización’ del humor, que aparecía en una de las citas anteriores, surge la denominada comedia patriótica de Alfonso Paso, el gran autor dramático y más prolífico del Régimen. En su producción se conjuga la más depurada técnica benaventina (con sus ambientes de alta comedia, salones burgueses, clases diferentes que simpatizan a través de la ternura y la idea de un proyecto muy claro de legitimación de la nueva idea de España). De entre todas, una de las más famosas es *Las que tienen que servir*, una comedia cargada de antiamericanismo, por todo lo que esto simboliza para la sociedad de la época: la idea de Democracia a costa de la pérdida de las costumbres nacionales (la religiosidad, la unidad familiar, la honra...), para caer en el libertinaje más absoluto y por supuesto en el pecado. Una de las protagonistas es una criada que se deja seducir por las ideas ‘revolucionarias’ de su amo norteamericano, reprochando a su castizo novio cosas como que no friega los platos, etc..., y al final se produce un intento de violación contra ella por parte del americano. El tema, como dice Monleón: “acaba siendo un elogio de la servidumbre. Esta vez el conflicto no sólo ha sido eludido, sino que se le ha dado la vuelta” (Monleón: 110). La idea es tan sencilla como patriotería: ‘estamos

---

<sup>9</sup> Este sentido de la melancolía no lo vamos a encontrar en Jardiel.



bien como estamos', cerrando los ojos al mundo, y tapando las miserias evidentes de la España de aquellos años 50 y 60<sup>10</sup>.

Este autor venía de hacer un teatro más realista y crítico del tono de Buero Vallejo, pero sucumbió ante lo que se denominó 'idea del pacto', que no era más que una forma de excusar su arrepentimiento como dramaturgo por someterse a las exigencias del Régimen, diciendo que lo importante para realizarse como tal, era la depuración en la construcción técnica, y la diversión del público mediante la presentación entretenida del proyecto político nacional, ofreciendo alguna que otra obra más crítica en medio de las comerciales porque así tendría más aceptación y mejor paso por la censura<sup>11</sup>.

## 2.4. La revista

En este punto cabe detenernos unos instantes para fijarnos en un género considerado menor, y casi siempre excluido de los manuales de teatro por ser un espectáculo híbrido, en donde se alternan lo musical y lo dramático a través de una mínima línea de acción, cargada con argumentos intrascendentes, de enredos picarescos aderezados de un marcado tono erótico que impregna

---

<sup>10</sup> Todo el cine de Mariano Ozores con los López Vázquez, Alfredo Landa (y el "landismo"), Gracita Morales, etc... traduce perfectamente este proyecto ideológico del momento.

<sup>11</sup> Por supuesto, a lo que esto le llevó fue a derrochar su talento en ganar dinero y ser el favorito del público y de la dictadura, pero no a innovar ni técnica ni estéticamente en nada, tal y como estaban haciendo por la misma época los denominados *realistas*, de entre los cuales, el que más cabe citar por su originalísima aportación en orden a su personal estética y temática es sin duda el granadino José Martín Recuerda.

todo el espectáculo, y que está única y exclusivamente consagrado al lucimiento de su personaje más característico: la *vedette*. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la revista.

La influencia fundamental del género, se extiende a lo largo de los años 40,50,60, y su gran éxito en parte es debido a la represión sexual que se había impuesto bajo la dictadura de Franco, en donde todo era pecado; y ni que decir tiene que el público de este tipo de espectáculos era mayoritariamente masculino, el cual iba a satisfacer la vista ante unas mujeres “indecentes” y exuberantes, ante las que se descargaba durante un par de horas la frustración del deseo sexual que tanto se empeñaron en mutilar durante los cuarenta años de dictadura, la Iglesia (bajo el yugo del temor de Dios) y el Gobierno, que tanto amparó los dictámenes eclesiásticos (aunque realmente nunca censuró este espectáculo, porque era una vía de escape a la fuerte represión moral que se ejercía en todos los ámbitos de la vida pública).

Toda esta problemática sociológica bajo la cual estoy explicando el gran éxito de la revista en nuestro país, se puede observar y comprender perfectamente en una de las obras magistrales de José Martín Recuerda, como es *Las salvajes en Puente San Gil*, donde cuenta precisamente la historia de la llegada de una compañía de revista a un pueblo, con la consiguiente revolución que se arma en todos los sectores representativos de la España de aquel momento, ante la presencia de estas mujeres.

Ya hemos dicho que la *vedette* era el personaje más conocido de cualquier revista. Su presencia en el escenario era casi omnímoda: actuaba en los números dramáticos; cantaba y bailaba en las piezas musicales. Muchas son las vedettes que se recuerdan de estos años, de entre las cuales la más famosa de todas es sin duda Celia Gámez. Pero podemos citar muchos más nombres; ahí están: Carmen de Lirio, Alicia Tomás, Ethel Rojo, Tania Doris o Licia Calderón.

Junto a ellas, y como contrapunto de su exhuberancia, aparecía otro personaje fundamental de este género: el *cómico*, quien representaba al hombre corriente de la época, al espectador mismo (que en su imaginario trataba de acercarse también a esa mujer imposible, casi prohibida y censurada por la rígida moral sexual del Régimen); en ese intento de contacto con la vedette, el cómico hacía mil piruetas de enredos y desenredos, que acompañaba de chistes de índole sexual con los que se destacaba, mediante retruécanos ingeniosos, las gracias de la vedette, que hacía el papel de chica ingenua y sentimental que no se entera aparentemente de nada.

De entre el repertorio de cómicos más famosos, podemos destacar a Quique Camoiras, Juanito Navarro, Antonio Casal, Ángel de Andrés, Cassen, Luis Cuenca o Zori, Santos y Codeso.

## 2.5. Categoría estética universal del humor / humorismo español

### 2.5.1. El cine: Rafael Azcona y Luis García Berlanga

Todavía no hemos hablado nada del género cinematográfico, dado que este artículo tiene como tema fundamental el género dramático; pero considero que si en algún punto del mismo hay que hacer unas mínimas referencias en cuanto a la influencia del humor en el cine, es en este momento (años 50), porque es cuando encontramos las mejores aportaciones, refiriéndonos en particular a ese tándem de lujo que fueron Azcona y Berlanga colaborando en títulos tan influyentes como *Plácido*, *El verdugo*...<sup>12</sup> El humor codornicesco y en concreto de Mihura había influido mucho en

---

<sup>12</sup> En *Bienvenido Mister Marshall* la colaboración fue con Bardem y Mihura.

ambos; pero, no vamos a encontrar en sus películas esa pureza de la que hemos hablado anteriormente (en referencia a los años 20 y 30), fundamentalmente por un factor crucial como fue la intromisión de la guerra y la más dramática posguerra, en la vida de una sociedad y una cultura que casi ni se la esperaba. Así que es interesantísimo fijarse en cómo se conjuga en estas obras la más amarga crítica social con técnicas procedentes del humor, un humor mucho más en la línea del concepto universal pirandelliano, quien lo define como un adentrarse, a través de la reflexión, en el por qué de la existencia de la situación cómica que previamente conviene haber detectado, con lo cual, en definitiva, de lo que nos habla es de una implicación sentimental que ocurre en lo humorístico, mientras que en lo cómico se permanece totalmente ajeno a esa implicación. Darse cuenta de que José Isbert por su aspecto físico no representa para nada el imaginario que en nuestras mentes tenemos de 'verdugo', resulta cómico, y de hecho así se inicia esta película de Berlanga. Pero descubrir que ese hombre mayor y cansado es verdugo porque tiene una hija a su cargo todavía, y que la tiene a su cargo porque nadie se quiere casar con ella, precisamente porque espanta a los pretendientes el trabajo del padre, y que viven casi en la miseria y que todo el mundo los mira con desprecio, cuando a esa situación les ha llevado casi que un destino fatal (subliminalmente la Guerra), ahí, en toda esa implicación que se genera a través de la reflexión en torno a las peripecias de estos personajes, reside lo humorístico.

La diferencia entre ambos tipos de humor estribaría fundamentalmente en que uno sería un a priori estético, mientras que el otro, estaría constituido en base a una vanguardia estética, y legitimado sociopolíticamente, por un grupo particular. Si tuviéramos que establecer otra diferencia más en consonancia con lo estético, diríamos que el humorismo español nunca es amargo, ni

crítico, porque siempre estará presente una voluntad constructiva de ir hacia delante, de un entusiasmo aunque sea mínimo. Con esto terminó, como ya hemos dicho, la Guerra. La película aludida de Berlanga, tiene un tono y un final muy crudos, muy amargos y muy críticos con la realidad circundante. Y esto precisamente viene a ser la característica estética del humorismo universal.

### 2.5.2. *La tradición española del humorismo universal*

¿Es totalmente nueva esta dimensión de lo humorístico con respecto al mundo literario y cultural hispánico, que se explota y se explora en los guiones de Azcona y Berlanga? Por supuesto que no. Ya habíamos encontrado este tipo de humor en un teatro anterior que se denominó comedia grotesca, y cuyo máximo representante e inaugurador del género fue Carlos Arniches con su gran obra *La señorita de Trevélez* (estrenada en 1914), que influirá decisivamente (en cuanto a la aplicación de este humor, del que venimos hablando ahora, a sus personajes y argumentos anteriores), en el Valle Inclán de *Luces de Bohemia*, *Divinas Palabras* y *Martes de Carnaval*.

Cuando iniciábamos esta exposición aludiendo a que si se hubiera conservado la segunda parte de la *Poética* todo sería más fácil, era con toda la intención del mundo, pensando sobre todo en la llegada de este momento. Ya que por un lado, vemos que encontramos un tipo de humor que pudiéramos llamar puro (para referirnos a todo el planteamiento ideológico que lo acompaña) y por otro, aquel, de planteamientos más europeos, como el que acabamos de ver. Y en muchas cuestiones son distintos, como ya hemos expuesto.

Con todo, lo que hay que plantearse es que tanto uno (que es una creación decisiva y rabiosamente española, que sólo podemos

encontrar en los autores españoles de una generación, de una época y de un grupo, en su estado más depurado), como otro (que siendo una categoría estética universal, se incardina dentro de nuestra tradición de manera decisiva, la cual le otorga literariamente, una aportación fundamental y personalísima, como es el esperpento), ejercerán una influencia muy importante, y se arrastrarán sus huellas hasta nuestros días, por lo que debemos de reconocer la voz decisiva de todos estos autores para nuestra escena. Aunque hay que afirmar que, desafortunadamente, Valle Inclán estuvo ausente de los escenarios durante la posguerra, y no se volvió a rescatar para el gran público hasta los años 70, prácticamente. De este modo, ha sido el humorismo hispánico<sup>13</sup> el que ha ejercido más influencia, en lo que se refiere al teatro de humor, bajo la Dictadura. En el siguiente punto, nos centraremos por ello en la influencia del máximo exponente de este humorismo hispánico, que es Miguel Mihura, en el teatro posterior.

En donde ambas corrientes coincidirán (aparte de en torno al sentimiento de la tristeza, que destacábamos en uno de los puntos anteriores), es en la idea de que son diferentes a lo cómico, y esa diferencia viene cifrada por la reflexión como mediadora. Lo cómico es más instantáneo y antropológico, más corporal; mientras que lo humorístico requiere de la inteligencia y de la cultura para apreciarlo. Por eso podemos leer entre ellos, y haciendo una diferencia mucho más teatral, una dicotomía no implicación / implicación con el personaje, por comprensión inteligente del mismo.

---

<sup>13</sup> Y por otro lado la tradición cómica astracanesca.

### 2.5.3. *Fernando Arrabal: confluencia de varias estéticas*

Un autor fascinante —diametralmente censurado durante el franquismo—, por lo que representa en cuanto a la conjunción en su teatro de varias corrientes: por un lado el absurdo europeo, por otro el humor crítico de tipo pirandelliano (del que hablábamos hace un momento), y por otro el absurdo hispánico, sobre todo influido por Mihura, es Fernando Arrabal. Su obra y su nombre se encasillan habitualmente entre el mejor repertorio de producciones del Teatro del Absurdo, pero considero que la influencia de lo más característico del humor codornicesco o de *La Ametralladora* (no olvidemos que ésta era una revista de humor para hacer reír a los soldados en las trincheras) es innegable, sobre todo en su primera obra. Así en *Pic-nic* la situación que se nos plantea es la de una familia que decide ir a pasar un día de campo en medio de una trinchera de la guerra, para celebrar el cumpleaños de su hijo que allí se encuentra. El humor surge sobre todo del choque que se produce entre cotidianidad y desastre más absoluto, que por supuesto lleva a la reflexión crítica de por qué se ha llegado a esa situación.

## 2.6. **La influencia del humorismo español: la potencialidad de Miguel Mihura**

### 2.6.1. *Tip y Coll y el diálogo humorístico*

Una influencia más acendrada de Mihura, por el tono mucho más ahistórico y menos crítico, potenciando más lo absurdo que lo grotesco o satírico, han sido los monólogos de Miguel Gila y los diálogos de Tip y Coll. Quizás junto con Mihura hayan sido los grandes puristas del humor más español, y cabe añadir que es con

ellos con quien verdaderamente se produce la popularización masiva del mismo, debido a sus frecuentes apariciones en televisión.

El humor de estos últimos era totalmente disparatado, tanto verbalmente como en las situaciones que proponían. La diferencia fundamental con Gila era que éste contaba una historia mientras que ellos anulaban el hilo argumental para dar cabida al gag momentáneo y efímero, y se centraban fundamentalmente en la hilaridad conseguida a través de la redundancia (por medio de la cual deshacían el automatismo cotidiano), y el sinsentido onomatopéyico que acompañaba sus acciones. Un ejemplo clásico y sintomático de esto que acabamos de decir es el *sketch* del vaso de agua, donde desmenuzaban paso a paso la acción de llenar un vaso de agua vertiendo ésta desde una jarra, explicando Coll de forma teórico-práctica cuáles son los procedimientos a seguir, y lo que se debe y no se debe de hacer, mientras Tip traducía todas las frases no al francés, sino a una llamativa fonética francesa aplicada al léxico español.

Ellos iniciaron toda una saga de humoristas, que los imitaban únicamente en la idea formal de ser un dúo, porque la creación espectacular de estos era de una calidad intelectual y cultural tan elevada, que suponía una muy difícil continuación. Son grupos que han hecho de la parodia y de la imitación burlesca buscando la carcajada, su mayor fuente de creación cómico-humorística. Me estoy refiriendo a: Martes y Trece (quienes utilizaron ciertos aspectos del chiste paronomásico y onomatopéyico aprendido de Tip y Coll, pero nunca llegaron a igualar su genio), Los Morancos (que han explotado el chiste socarrón y fácil a partir de una caricaturización del andalucismo, muy del tipo de los Álvarez Quintero), El Dúo Sacapuntas (que utilizó sobre todo la estética visual de ser un hombre muy alto al lado de uno muy bajo y el recurso del enfado y bofetada), Cruz y Raya (muy influenciados por Martes



y Trece, pero con una dosis más fina de ironía que a mi parecer resta inmediatez a la carcajada), y Los Hermanos Calatrava (un dúo basado en el chiste facilón de tipo erótico y tono grosero, y en las muecas continuas de uno de sus componentes).

Todos, a mi parecer, a excepción de Martes y Trece, están muy por debajo de la calidad de Tip y Coll; mucho más cerca de la astracanada cómica que del fino humorismo de los del 27.

Pero quisiera destacar aquí a un grupo en el que sí veo una linealidad mucho más directa que los conecta con Tip y Coll, a la vez que adoptan recursos procedentes del *clown* más depurado (de hecho en sus primeras actuaciones siempre iban vestidos de negro con tirantes, uno rojos y otro azules, y llevaban puesta una nariz de payaso): son Faemino y Cansado, únicos depositarios hoy día del *sketch* de lo absurdo, y en los que sigue vigente ese recurso de la redundancia muy marcado, sobre todo a partir del juego de la vocalización extraña del idioma.

Todos estos grupos han realizado giras teatrales desde los años 80 y han constituido uno de los baluartes para la presencia y difusión del *sketch* cómico.

### 2.6.2. Miguel Gila y el monólogo humorístico

Las fórmulas de Gila se emplearon fundamentalmente en dos personajes: uno, el soldado, que convertía en cotidiano y absurdo no el desastre de la guerra, sino el aparato logístico de la misma. Me imagino que todos recordamos aquellas llamadas de teléfono donde preguntaba: “¿Es el enemigo?... Que se ponga”<sup>14</sup>, para con-

---

<sup>14</sup> “Que los submarinos que nos vendieron están defectuosos porque los echamos al agua y flotan... ¡Ah!, que son barcos... ¡vaya!, con lo que nos ha costado hundir-

tar alguna de tantas y tantas historias con las que acercó estas propuestas que hemos estado analizando sobre el humor español, a toda la sociedad. A veces no representaba ningún personaje o se representaba a él mismo contando historias de su familia, y desplegaba su humor absurdo describiendo acciones mediante asociaciones inesperadas e ilógicas; como por ejemplo cuando decía: “yo vine al mundo un día que mi madre no estaba, así que nací solo”. El otro personaje que le funcionó muy bien, fue el del cateto que exageraba acerca de lo bruta que era la gente de su pueblo, y él mismo<sup>15</sup>.

Gila además fue el gran introductor del monólogo de humor. Hoy día, este tipo de monólogos gozan de una gran salud, debido principalmente a un programa que se inició en Canal +, pero que luego pasó a Tele 5 (con lo que se popularizó aún más), como fue *El Club de la Comedia* (que sintomáticamente realizó un homenaje a Gila donde todos sus colaboradores habituales ensayaban un monólogo del genio). La idea fundamental de este programa era la de dar una oportunidad a gente joven y poco conocida, aunque finalmente se convirtieran en asiduos del programa verdaderos veteranos como

---

los”, o, “que la metralleta no funciona y lo que hemos hecho es darle una escopeta a un tartamudo”, o, “¿cuántos van a venir?...Uf, son muchos y no tenemos balas para tantos... bueno, nosotros las tiramos y ustedes se las reparten”...

<sup>15</sup> De todas ellas recuerdo aquella historia fantástica sobre las bromas pesadas que se gastaban entre sus vecinos, donde contaba más o menos esto: “la gente de mi pueblo es muy bromista. Un día al Mariano le dijimos: «anda, súbete a esos cables de la luz a tender la ropa para que se airee mejor!»; y cuando agarró el cable se electrocutó y se carbonizó... Unas risas: hasta el padre decía: «me habéis matao un hijo, pero lo que me he reído...». Luego la madre ya era otra cosa, muy pesada, diciendo en el entierro que si cómo éramos, que si por nuestra culpa se había muerto su hijo... ¡Señora, si usted no sabe aceptar una broma, pues váyase del pueblo!”.

Anabel Alonso, Verónica Forqué, Nancho Novo, y, sobre todo, el mejor dotado de todos ellos para este tipo de exposición dramática, y más reconocido por el público: Quique San Francisco.

La idea general del programa era la adaptación a España de un tipo de monólogo que venía funcionando muy bien y con bastante tradición en la sociedad norteamericana, de manera que en esto se separarían de Gila, aunque todos lo reconozcan como el gran maestro, el que cultivó el género durante cuarenta años. Las características del monólogo humorístico moderno son: hablar de situaciones cotidianas, siempre dentro de un ambiente urbano, referidas a la relación con el jefe, los amigos, la familia... haciendo un poco de sátira muy *light* e ingenua de la política nacional.

De El Club de la Comedia salieron varios de los espectáculos de humor de más éxito en estos últimos años, como fueron *5 hombres. com*, y todos los derivados: *5 mujeres. com*, y algunas más de este tipo; es decir, la idea ha sido la de llevar el monólogo cotidiano centrado en grupos sociales amplios al teatro, para tratar temas desde el machismo, el feminismo, la homosexualidad... Pero después también ha sido innumerable la cantidad de bares, pequeños pubs con capacidad para no más de 200 personas, en los que han actuado en gira por toda España, los actores de este programa, con lo cual se ha generado un tipo de cultura del humorismo urbano, de referentes muy inmediatos, muy efímero, que trivializa los problemas cotidianos con una sonrisa, y que no tiene más fin que arrancar esa sonrisa; es divertido y permite un mínimo de sarcasmo crítico que no molesta al poder: por ejemplo, así sucedía cuando ocurrió la catástrofe del Prestige o la invasión de Irak con el apoyo del gobierno español de entonces: se hacían cantidad de chistes y de gracias que sólo quedaban ahí. Era una buena manera para el poder de permitir el desahogo momentáneo a través de la risa y olvidarse de los problemas sociales para

acordarse solamente de los propios. Es un humor prefabricado y enlatado para triunfar en un momento de latencia política y social, en una sociedad democrática en donde el único problema real se convierte en el problema individual de cada ciudadano que nunca se cuestiona el ejercicio de poder con visos de cambio alguno<sup>16</sup>.

## **2.7. El teatro cómico y de humor más actual**

Pero no quisiera finalizar sin hacer referencia a los grupos de teatro cómico y de humor más actuales, y a los autores más destacados del mismo, dentro del panorama nacional, desde los años 80. Después de un período (años 60 y 70) en el que el teatro recibe una fuerte influencia del grupo de los denominados *realistas* (Buero Vallejo, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez, etc.), parece que el teatro cómico se retrotrae y sólo queda vivo el género de la revista (que procedía de los años 40 y 50; pensemos para este momento en una actriz como Lina Morgan), algunas películas del destape, algunos *shows* televisivos, pero poco más. A partir de los 80, el panorama cambia algo en el sentido de que el entusiasmo y el optimismo traídos por la incipiente democracia, y todos los cambios sociales de la Transición, se intentan conjugar con el realismo, creando una nueva estética en la que se analiza la realidad y sus problemas de manera divertida y despojada de dramatismo, y para ello es

---

<sup>16</sup> El ejemplo más claro de esto que digo está en el despabilamiento social que produjeron los atentados del 11 de Marzo, en donde una sociedad al completo se rebela contra algo para cambiar algo, olvidándose de sus problemas cotidianos y centrándose en el interés social.

muy efectivo el ingrediente cómico. Definitivamente lo humorístico desaparece del panorama y las caídas simpáticas a través del enredo situacional es lo que mueve este tipo de comedias, por otro lado escritas magistralmente. De entre todas ellas, la que más alcance social ha tenido, quizás gracias al cine, ha sido *Bajarse al Moro* de José Luis Alonso de Santos, que nos sitúa en un nuevo Madrid, con sus personajes metidos en el mundo de la drogadicción que se relacionan de forma amena con la policía, y nadie es ni bueno ni malo, ni se pretende la creación de un análisis psicológico o social profundo; no es ni más ni menos que el establecimiento de un nuevo costumbrismo, de un nuevo tipismo social muy influenciado por lo que fue la estética y la ideología de *la movida*.

Por otro lado quisiera destacar al grupo catalán Tricycle, artífices también de la situación cómica pero a través del mimo, con lo que consiguen una gran originalidad en la manera de contar el mínimo argumento de sus *gags* situacionales. De mucha resonancia en todos nuestros teatros fue el espectáculo *Slastic*, basado en una visión paródica de las posibles situaciones que se podrían plantear en las Olimpiadas de Barcelona del año 1992.

También nos encontramos desde los años 60 con un originalísimo grupo bastante crítico y mordaz con todos los regímenes políticos que se han cruzado a su alrededor, tanto el franquismo, como la democracia y en especial el nacionalismo catalán. Estos únicos y verdaderos anarquistas del mundo del teatro se llaman *Els Joglars*, y es un grupo que empezó trabajando con el mimo y acabó incorporando la palabra para herir punzantemente allí donde ponen su inteligente mirada. Su director, Albert Boadella, es sin duda hoy día uno de los grandes nombres dentro del teatro español. Una de sus últimas obras fue precisamente *Ubu President*, donde juegan a realizar una parodia grotesca, recurso muy utilizado

en sus espectáculos, de toda la clase dirigente política de entonces, centrado en la figura de Jordi Puyol, a quien transforman en una especie de fante, remedo del Ubú de Jarry.

Y por supuesto seguimos teniendo en nuestros teatros parodias en el tratamiento sobre todo de nuestro teatro clásico español, en un afán por recuperarlo para el gran público. De entre todas las agrupaciones merecen especial mención Micomicón, que está especializada en las puestas en escena del teatro de Lope; fruto de ello son *La dama boba* o *Castrucho*, con las que a través del distanciamiento, para el que utilizan recursos musicales del cabaret, las historias paralelas a la que sucede en la escena dejando al descubierto los camerinos, la exageración en la enunciación, la utilización de medios cinematográficos, etc..., lo que consiguen es hacer reír y pasar un rato agradable con unas obras que hoy día serían soportables solamente para un público muy cultivado, que curiosamente, es quien detesta en muchas ocasiones estos experimentos escénicos tachándolos de impuros y de no respeto al maestro, cuando estoy seguro de que Lope, que era un gran conocedor del teatro como espectáculo, sería el primero en reírse con ellos.

## **CONCLUSIONES: EL HUMOR Y LO CÓMICO EN LA SOCIEDAD ACTUAL**

Considero que tras la exposición realizada, ha quedado claro que la risa es algo que funciona en cualquier sociedad y en cualquier época, porque es terapéutica, fundamentalmente. Pero también es cierto que sirve en muchas ocasiones como instrumento de poder, para aliviar la tensión provocada por una realidad circundante incómoda para una gran parte de la sociedad. Así el fascismo franquista —que como todo el movimiento fascista se apoyó en la

legitimación de multitud de símbolos, autores, obras, estéticas..., que nada tenían que ver, en principio, con sus propuestas—, observó en los procedimientos del humorismo, un estupendo acicate con el que controlar a la población más intelectual, impidiendo —por ejemplo— la agitación de ideas revolucionarias.

Más tarde, en los años posteriores al Régimen, comprobamos que el humor sigue utilizándose con un estilo muy someramente crítico con el mundo que nos rodea. Podríamos llegar a la conclusión de que ha existido y existe en España esto que hemos denominado desde el título mismo de este artículo como *ideología del humor*, que estaría centrada en la elusión de la realidad o en su crítica amable, y que se ha mantenido hasta el momento actual. Y ésta ha sido la práctica generalizada del humor en nuestro país —al menos del humor que hemos tildado de teoría radicalmente española, aquella que nacía bajo los presupuestos ideológicos de Ortega y Gasset—, a excepción de algunos autores como Valle Inclán, Fernando Arrabal, Azcona y Berlanga o Albert Boadella.

La risa no tiene por qué ser algo con lo que pasar un rato agradable y ya está. Pero sorprende que actualmente se potencia una ideología del humor que tiende, al igual que tendía aquella del franquismo, a hacer olvidar las miserias que se contemplan cada día, sin establecer ningún tipo de crítica. Y esto no creo que suceda solamente en España, pues basta contemplar cualquier comedia del cine más reciente que nos llega de los EE.UU., para apreciar esa huída de posturas comprometedoras con el poder establecido.

Es por esto que podríamos afirmar que el interés por este tipo de ideología del humor, no sucede solamente en España, sino que se produce en otras épocas y en otras sociedades. Y este momento de globalización, de estado de bienestar, de mundo occidentaliza-

do, en definitiva, favorece la realidad de ese interés, que llega a convertirse finalmente en un modo casi de (auto)censura; con lo cual, debemos plantearnos lo siguiente: ¿somos realmente libres?, ¿podemos expresar libremente lo que pensamos en un mundo basado en la libertad (de expresión)? ¿Existe un intento, generado desde los instrumentos de poder, que nos invita a no pensar en un tipo de humor corrosivo como el que por ejemplo practicaran en su momento Beckett o Valle Inclán? Si esto es así, ¿por qué?; y sobre todo, ¿por qué no cambiarlo?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1988), *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid, Gredos.
- AMORÓS, Andrés, GARCÍA LORENZO, Luciano, MONLEÓN, José *et alii* (1977), *Teatro español actual*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.
- ARNICHES, Carlos (1993), *El amigo Melquíades. La señorita de Trevélez* (edición de Manuel Seco), Madrid, Espasa Calpe.
- BERGSON, Henri (1986), *La risa*, Méjico, Porrúa.
- BRUGUERA NADAL, María Luisa y FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds.) (1998), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana, Universitat Jaime I.
- CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis (1985), *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos.
- CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (coords.) (1998), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Madrid, Fundación Pedro Muñoz Seca-Universidad de Cádiz.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979), *La parodia dramática en la Literatura Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.



- FREUD, Sigmund (1994), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2003), *Obras Selectas. Teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ RUBIO, José (2003), *La otra generación del 27. Discurso y cartas* (edición, introducción y notas de José María Torrijos), Madrid, CDT.
- MIHURA, Miguel (1995), *Tres sombreros de copa* (edición de Jorge Rodríguez Padrón), Madrid, Cátedra.
- MONLEÓN, José (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.
- MUÑOZ SECA, Pedro (1987), *La venganza de don Mendo* (Prólogo de Alfonso Ussía), Madrid, Espasa Calpe.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2000), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1965) *La deshumanización del arte*, en *Obras Completas. Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2000), *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco (1995), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999), *De Jardiel a Muñoz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos.

## SOCIOCRITICISM

### *Colaboraciones*

La revista publica artículos y notas —teóricos, metateóricos y aplicados— que ya empleen la perspectiva sociocrítica o bien centren su atención en la dimensión social de todo producto cultural, si bien prevalece el interés por los textos literarios dada su densidad semántica. También cuenta con una sección de reseñas.

*Sociocriticism* acepta el envío de originales tanto en español, francés e inglés, las lenguas oficiales de la revista, que, una vez informados por dos lectores especializados designados por la dirección, podrán ser publicados en la misma.

Podrán enviarse a las siguientes direcciones:

Dr. Antonio Chicharro Chamorro  
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja  
E-18071 GRANADA (España)

achichar@ugr.es

### *Normas de presentación*

1. Los textos de los artículos, a espacio y medio, en Times New Roman 12 cpi (34 líneas por página), constarán de un mínimo de 15 páginas y un máximo de 25, si bien el Consejo de Redacción podrá encargar artículos de mayor extensión en ocasionales números monográficos. Las notas constarán de un mínimo de 8 páginas y un máximo de 14. Las reseñas, 5 páginas como máximo.
2. Todos ellos incluirán una carátula en la que se indique el nombre del autor o autores, título, entidad a la que pertenece y dirección.
3. En página aparte se incluirá un resumen de un máximo de 150 palabras y una lista de 3 a 6 palabras clave (términos o sintagmas de dos o tres palabras). Dicho resumen y palabras clave se presentarán en las tres lenguas oficiales de la revista, puesto que se incluirán las tres versiones en las hojas finales del número correspondiente.
4. Las notas, en cuerpo 10, irán todas a pie de página. Éstas se han de reservar para comentarios, aclaraciones y excursos del texto principal y no como lugar de referencia bibliográfica.
5. La bibliografía debe ir en lista única al final del trabajo.
6. Las llamadas a nota se indicarán mediante números volados y sin paréntesis:<sup>1</sup>. Los signos de puntuación se pondrán detrás de las notas.
7. Cada uno de los párrafos deberá ir precedido de un sangrado de un salto, salvo el inicial de cada epígrafe del texto.

8. En el caso de que el trabajo se presente dividido en epígrafes, la presentación y/o numeración de éstos se organizará del siguiente modo:

**1. NEGRITAS MAYÚSCULAS**

**1. 1. Negritas minúsculas**

1. 1. 1. *Cursiva*

1. 1. 1. Redonda

9. Siempre que se desee destacar un término en el texto, dicho término aparecerá en *cursiva* y nunca subrayado ni en negrita. Asimismo las voces extranjeras y abreviaturas latinas irán siempre en *cursiva*.
10. Las citas, que pueden ser de resumen o textuales, han de llevar su referencia exacta. Las citas de resumen se distanciarán lo máximo posible en la expresión del texto original, manteniendo fielmente su sentido. Las citas textuales cortas, de no más de dos renglones, irán entrecuadradas y dispuestas en el cuerpo del texto sin una especial separación. Las citas textuales largas, de tres o más renglones, irán entrecuadradas y resaltadas en el texto con una sangría izquierda de un salto. En el caso de omisión de una parte del texto citado se indicará mediante tres puntos entre corchetes y nunca entre paréntesis: [...].
11. El sistema de cita bibliográfica en el interior del texto se hará como sigue, según las distintas posibilidades:
- Apellido del autor, año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995: 27) o (Cros, 1995: 27).
  - Apellido del autor, año, orden en letra dentro del año si coinciden varias publicaciones en ese año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995a: 36-38) o (Cros, 1995a: 36-38).
  - En el caso de que la referencia de páginas fuera múltiple: Cros (1995: 27-29, 31-39) o (Cros, 1995: 27-29, 31-39).
  - Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma: (Cros, 1995: 27-29; Bajtin, 1979: 36-38).
12. La bibliografía citada irá por orden alfabético e internamente cronológico —en el caso de varias entradas de un mismo autor— en una lista única final, precedida del epígrafe **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.



*Editorial Universidad de Granada*



ISSN: 0985-5939