

Miradas y Voces de Fin de Siglo

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA



ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES

Eds.

MIRADAS Y VOCES DE FIN DE SIGLO

**ACTAS DEL VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

(Granada, 15 - 18 de Diciembre de 1998)



Asociación Española de Semiótica

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES

Eds.

En la publicación de estas Actas han colaborado la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada y el Grupo de Investigación de «Teoría de la Literatura y sus aplicaciones» de la Universidad de Granada.

MIRADAS Y VOCES DE FIN DE SIGLO

ACTAS DEL VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

(Granada, 15 - 18 de Diciembre de 1998)

Asociación Española de Semiótica



© Asociación Española de Semiótica.

Edita: Asociación Española de Semiótica.

Grupo Editorial Universitario

Depósito Legal: GR-1.609-2000

ISBN: 84-95276-95-X

Imprime: Lozano Impresores S.L.L.

Ilustración de la cubierta sobre una pintura de Juan Antonio Díaz.

ORGANIZACIÓN TEXTUAL MÉTRICA Y SEMANTIZACIÓN EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL (ASPECTOS GENERALES)

Antonio CHICHARRO CHAMORRO

Universidad de Granada

1. CUESTIONES PRELIMINARES

Si no perdemos de vista que la semiótica viene a ser una estrategia interdisciplinaria para estudiar la producción de sentido, esto es, lo que de lenguaje, sin reduccionismos, hay en toda manifestación de cultura, el estudio de las cuestiones métricas a propósito de la poesía en general o a propósito de cualquiera de sus manifestaciones resulta necesario en el seno de este ámbito cognoscitivo. Cualquier razonamiento o argumento que se exponga supondrá llover sobre mojado si tenemos en cuenta la larga serie de estudios métricos aportados por la semiótica de procedencia eslava -piénsese en la aportación de Lotman, por citar ahora un único ejemplo-, o las reflexiones generales expuestas al respecto por uno de los mejores conocedores españoles de la métrica, José Domínguez Caparrós, en su libro *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, de 1988, al que remito, o en su artículo «Semiótica de la poesía», de 1992.

Por esta razón, y habiendo conocido además en su día que el poeta Antonio Carvajal hablaría de métrica en el congreso -lo hizo justo después de la exposición de la primera versión de esta comunicación- y aprovechando que por aquellos meses previos al desarrollo del Congreso me encontraba inmerso en la elaboración de un estudio más amplio sobre su poesía que tenía la función de abrir plaza a una selección antológica de su obra, que a los pocos meses ha visto la luz con el título de *Una perdida estrella* (1999), me decidí a llevar al espacio de discusión que abría nuestro VIII Congreso una aproximación a la *re metrica* carvajaliana por ser ésta una cuestión fundamental cuyo conocimiento resultaba -resulta- absolutamente necesario a la hora de penetrar en el impresionante universo de su poesía.

Pues bien, puesto que había dado a conocer por primera vez este trabajo en las sesiones de nuestra reunión, aunque luego lo incorporara al conjunto de dicho estudio previo, lo ofrezco hoy a las Actas con la secreta esperanza de que sirva a los conocedores de esta poesía para reconocer el calado de la organización textual métrica carvajaliana, uno de los recursos fundamentales que el poeta emplea para la producción de sentido, y de que sirva al mismo tiempo para estimular la aproximación al hermoso edificio de esta poesía en los lectores que han carecido de esta oportunidad.

2. DE RE METRICA CARVAJALIANA

No sin fundamento, la crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a, entre otros aspectos, su conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica, constitu-

yendo éste uno de los signos más visibles de su originalidad, una seña de identidad poética como solemos decir ahora, en el panorama poético español de las tres últimas décadas en el que ha sobresalido el empleo del versolibrismo. Su dilatada obra habla por sí misma, a la que ahora aludiré. Igualmente, sus estudios al respecto, tal como evidencia la publicación basada en la que fue su tesis doctoral, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, con la original aportación del concepto de rima *en caída*, entre otras, no dejan de señalar en esa dirección.

Ahora bien, aunque planteada esta excelencia e incluso estudiada con detalle en el caso de algunos de sus libros (Prat, 1983, especialmente), tal vez no se haya insistido lo suficiente en señalar que los conocimientos métricos de Carvajal y su indudable pericia creadora no deben pensarse accesoria o externamente en relación con el conjunto de su obra y global proyecto poéticos. El lector de su obra debe hacer un esfuerzo por evitar todo reduccionismo al respecto que pueda conducirle a formarse un juicio previo o incluso un prejuicio acerca de su producción como una elaboración artificiosa resultado final del pragmatismo de ciertas operativas destrezas técnicas. Máxime si tenemos en cuenta que Antonio Carvajal no sólo es poeta, sino también un infatigable lector, lo que le ha permitido tener conciencia de ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando convenientemente en una dirección los discursos poéticos, lo que subraya otro rasgo sobresaliente de su obra: el fecundo e intenso diálogo que establece con la tradición literaria. Por esta razón, ha afirmado alguna vez que la forma métrica no es resultado de una imposición arbitraria, sino de su conveniencia, poniendo de ejemplo en una ocasión las distintas soluciones métricas empleadas por Lorca, adecuada, y Alberti, inadecuada, en sus respectivos poemas que se ocupan de un mismo asunto, «Llanto por Ignacio Sánchez Megías» y «Verte y no verte» (Carvajal, 1997a). Así pues, para Carvajal, cada poema nace por su forma y con ella, siendo resultado más de una necesidad expresiva que de un capricho (Carvajal, 1997b). En este sentido, la justificación que efectúa de la elección del sexteto, frente a otros modelos estróficos posibles, como la estrofa más adecuada, y del verso endecasílabo, por su capacidad de registros, para desarrollar el poema *Casi una fantasía* no dejan lugar a dudas. Lo elige por su agilidad para contar -téngase presente su radical epicidad- y por ser «pareados que se van alternando con versos que generan un eco, lo que le proporciona mucha más fluidez a la estrofa» (Carvajal entrevistado por Valls, 1995b: 169-170).

En este sentido, los críticos del poeta y los conocedores de su obra no albergan ninguna sombra de duda al respecto. Todo lo contrario. Valgan como botón de muestra algunas valoraciones espigadas al azar. Por ejemplo, José Mercado afirma del aspecto métrico a propósito de *Extravagante jerarquía* lo siguiente:

No obstante me atrevo a afirmar que un aspecto notable consiste en la recuperación de la métrica de la que hace oficio de maestría Antonio Carvajal. Con la vuelta, vuelta revolucionaria y renovadora de la preceptiva clásica, el autor se somete a la dura prueba de la pericia, del dominio del oficio. Lo consigue pues el conocimiento seguro de los resortes que articula el verso lo incita y no se deja llevar por prosaísmos poetizados [...] Una proeza que pone a prueba el portentoso dominio del verso lo manifiesta en la hábil utilización del encabalgamiento. Su verso adquiere una candenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir cálido, ardoroso, casi táctil, por supuesto musical, acreciendo el ritmo» (Mercado, 1996: 15).

Por su parte, Sánchez Ibáñez hace una suerte de síntesis valorativa al respecto que no me resisto a citar: «Se equivocaría quien considerara todo ese entramado [se refiere a su pericia técnica y recursos expresivos] como mera pirotecnia ornamental. Nada tan lejos de la realidad. Carvajal opera por *aemulatio* antes que por simple *imitatio*, estableciendo así un vivificante diálogo con sus modelos y referentes literarios (...), que son básica aunque no exclusivamente los clásicos de lengua castellana, en un sentido lato» (Sánchez Ibáñez, 1996: 42-43).

3. CONCEPTO DE VERSIFICACIÓN

Pero, una vez efectuada esta advertencia y con objeto de allegar medios de comprensión de lo que para nuestro poeta pueda consistir la *re metrica* y su funcionamiento en el proceso y resultado creadores, lo que nos puede facilitar el mejor conocimiento de una de sus claves creadoras básicas, nada mejor que acudir a los razonamientos del propio poeta. En primer lugar, conviene reparar en su concepto de versificación:

Para expresar como poema -escribe- lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hierde y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación» (Carvajal, 1995a: 77-78).

Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Carvajal, 1997b: 29).

4. APROXIMACIÓN A LA ORGANIZACIÓN TEXTUAL MÉTRICA DE SU POESÍA

Efectuadas estas consideraciones de proyección general, es hora de referirnos más concretamente a algunos aspectos particulares desde la perspectiva escogida, teniendo muy presente en todo momento que nuestro poeta prefiere la oralidad del poema a su visualización, aunque en absoluto desprecie esta última como puede comprobar el lector por ejemplo tomando entre sus manos la primera edición de *Casi una fantasía*, y que, para él, el metro es un recurso expresivo fundamental en función de ese principio estético, positiva o negativamente empleado, que es la armonía. En este caso, armonía sonora de los textos. Pues bien, si el verso es una frase musical, el poema resulta una canción. El poeta Carvajal elabora con cuidada paciencia ese elemento distintivo que hace de la poesía un arte autónomo frente a otras prácticas artísticas, aunque mantenga una continuada atracción por el resto de las artes, llevándolas incluso al tamiz de su poesía lírica, verbalizándolas, aunque guste del sincretismo de las artes, tal como puede comprobarse fácilmente con la lectura de los numerosos poemas que dedica a las bellas artes de la música, pintura, arquitectura, escultura y fotografía, presentes en diversos planos en los textos y no sólo en los obvios planos temático y referencial. En este sentido, basta con el claro y contundente ejemplo de su largo y ambicioso poema «triplemente» musical -desde el título a la estructura y disposición internas, pasando por la radical musicalidad de los versos- *Casi una fantasía*, que se ofrece internamente en cinco partes musicales: Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro. Así lo supo ver el malogrado crítico Ignacio Prat en uno de sus artículos sobre el poeta (Prat, 1983: 294-297), sentando el punto de partida de otras aproximaciones críticas a este poema, como la de Pilar Celma quien ha dejado escrito lo siguiente: «La musicalidad no está sólo en la estructuración formal del poema, sino también en el contenido -todo «suen» en el poema- y en la materia expresiva, mediante un ritmo muy logrado y mediante frecuentes repeticiones de todo tipo (aliteraciones, anáfora, paronomasias...)» (Celma, 1995: 464-465). Esto explica la simetría interna de las tres partes últimas del poema, de dieciocho sextetos simétricos cada una, que siguen a los ocho sextetos también endecasilábicos del «Preludio» (v. Prat, *ibidem*).

El empleo de determinadas formas métricas por parte de Carvajal es consecuencia, pues, de concretas necesidades expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética tanto finisecular como áurea. Así, tanto la poesía del ciclo clasicista y barroco como la que inicia la modernidad poética en nuestra lengua a finales del siglo XIX, poesía que Carvajal ha leído fruitivamente -permítaseme la anécdota: suele Carvajal llamar, con inteligente gracia, a Rubén Darío Rubén *Diario*, señalando con ello la conveniencia cotidiana de contacto con su poesía-, le suministran ciertas estructuras rítmicas que actúan como moldes mentales a la hora de dar forma definitiva al magma prepoético de que se nutre el poema. No resulta extraño, pues, el protagonismo que alcanza por ejemplo el uso del soneto, con versos de tan larga andadura modernista como el alejandrino, en su primer libro publicado, *Tigres en el jardín*, algo oportunamente valorado por Elena Martín Vivaldi al a poco de salir el poemario (Martín Vivaldi, 1969), ni extraña tampoco el uso de breves versos libres al comienzo de la parte tercera del libro junto a otras estrofas tradicionales. Esta apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado, es uno de los rasgos más sobresalientes del poeta en toda su producción por esa apertura radical a las necesidades expresivas propias de cada poema. En este sentido, la combinación en un mismo libro de recursos métricos que van

desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres que llegan incluso al ritmo prosístico como en el caso del poema inicial de *Serenata y navaja* (Celma, 1995: 460), constituye uno de los más sobresalientes rasgos del poeta en este sentido, lo que tiene además una explicación por su parte al haber dejado dicho lo siguiente en su «Noticia de los poemas» con que abre la preciosa antología *Ciudades de provincia*:

Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [en *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo» (Carvajal, 1994: 7).

En consecuencia, no extraña la variedad métrica de libros como *Siesta en el mirador*, una constante en su obra, coexistiendo el cultivo de silvas, setenas, sextinas, cuartetos, tercetos, romances heroicos, etc. junto a versos libres y versículos y otros modelos estróficos como las décimas, además de otros por él ensayados e incluso autoanalizados y autocriticados (v. Carvajal, 1995b: *passim*). Tampoco extraña que esta actitud creadora de radical apertura le conduzca a romper muchas veces las inercias rítmicas de un poema con la inclusión de algún verso con acentuaciones irregulares o que la misma afecte al uso de la lengua en los niveles morfosintáctico y léxico-semántico. La conciencia que el poeta posee de las radicales posibilidades expresivas de estos recursos métricos se puede comprobar no sólo en las citas transcritas, sino también en su artículo «Imagen de la luz», homenaje a Elena Martín Vivaldi, en el que el poeta explica el proceso de elaboración de un poema acróstico (Carvajal, 1997c), así como en el siguiente breve poema «Octava de consonancias en caída», en el que experimenta con las posibilidades expresivas de las rimas asonante y consonante en caída, según este criterio métrico no se cuenta la sílaba tónica para la rima sino la postónica y la final, perteneciente a *De un capricho celeste*, que dedica a Ángel Crespo:

*Desdeñan los halagos de la rima
-sordos de corazón- quienes los ópalos
del verbo no perciben: timbres, óptima
caricia de la idea, vagos sándalos
en cuyos humos se adormece última
rosa de la creación: Sus tenues halos
ángeles crespos son del labio herido,
toque en el alma, bálsamo al sentido.*

Con estas formas métricas, esto es, con estas formas de organización textual que acaban, como afirmaba Lotman (v. Chicharro, 1997), semantizándose, Antonio Carvajal ha recorrido un largo camino expresivo de sonidos, de significativos silencios y, en definitiva, para decirlo con él, de perplejidades que probablemente constituya el más fecundo camino métrico recorrido por la poesía española de la segunda mitad de siglo, un camino felizmente inconcluso que en el tramo iniciado por *Testimonio de invierno* (1990) y seguido por *Silvestra*

de *sextinas* (1992), continuado ejemplo de magistral dominio en el manejo expresivo de esta no fácil estrofa, *Miradas sobre el agua* (1993), con renovado protagonismo del soneto, *Raso milena y perla* (1996) y *Alma región luciente* (1997), parece abrirse a un ancho horizonte creador de libertad métrica coincidente con la aparición de una mayor gravedad y sobriedad poéticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVAJAL, Antonio (1968). *Tigres en el jardín*. Madrid-Barcelona: Ciencia Nueva, col. El Bardo.
- ____ (1973). *Serenata y navaja*. Barcelona: Saturno, El Bardo.
- ____ (1975). *Casi una fantasí*, Granada: Universidad de Granada, col. Silene.
- ____ (1979). *Siesta en el mirador*. San Sebastián-Bilbao: Ediciones Vascas, 1979, col. Ancia.
- ____ (1983). *Extravagante jerarquía (1968-1981)*. Epílogo de Ignacio Prat. Madrid: Hiperión.
- ____ (1988). *De un capricho celeste*. Notas de Carlos Villarreal. Madrid: Hiperión.
- ____ (1990). *Testimonio de invierno*. Madrid: Hiperión.
- ____ (1992). *Silvestra de sextinas*. Madrid: Hiperión, Los Cuadernos de la Librería Hiperión.
- ____ (1993). *Miradas sobre el agua*. Madrid: Hiperión.
- ____ (1994). *Ciudades de provincia*. Jaén: Diputación Provincial.,
- ____ (1995a). *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura.
- ____ (1995b). «Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal» [Entrevista], por Fernando Valls. *Turia*, núm. 34, 163-188.
- ____ (1996). *Raso milena y perla*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- ____ (1997a). «Entrevista a Antonio Carvajal, poeta», por Juan Vellido. *Artes y Letras. Suplemento de Cultura de Ideal*, Granada, 8 de marzo, p. 3.
- ____ (1997b). «Conversación con Antonio Carvajal» [Juan Carlos Fernández Serrato]. *Asi Roithamer*, núm. 5, noviembre, 45-47.
- ____ (1997c). «Imagen de la luz», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, 79.
- ____ (1997d). *Alma región luciente*. Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas y viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi. Madrid: Hiperión.,
- ____ (1999). *Una perdida estrella*. Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid: Hiperión.
- CELMA, María Pilar (1995). «Antonio Carvajal». En *Mundo abreviado (Lectura de poetas españoles contemporáneos)*. María Pilar Celma (coord.). Valladolid: Ámbito Ediciones, 455-475.
- CHICHARRO, Antonio (1997). «Organización textual y comportamiento receptor: Aspectos de la teoría semiótica de Lotman en la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt». En *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*. Manuel Cáceres (ed.). Valencia: Ediciones Episteme, 111-123.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988). *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid: UNED.
- ____ (1992). «Semiótica de la poesía». En *Introducción a la Semiótica*. Antonio Sánchez Trigueros y José R. Valles Calatrava (eds.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 73-96.
- MARTÍN VIVALDI, Elena (1969). «*Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal». *Árbol de fuego*, Caracas, enero, 26.

- MERCADO, José (1996). «Informe extravagante para una *Extravagante jerarquía*». *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 12-15.
- PRAT, Ignacio (1983). «Epílogo». En *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*. Antonio Carvajal. Madrid: Hiperión, 291-307.
- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel (1996). «El texto y sus escolios: Bibliografía de Antonio Carvajal». *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 40-45.

Claudio CIFUENTES ALDUNATE
Universidad de Odesa, Ucrania

... hoy crisis histórica cuando el cambio de mundo
que se produce consiste en que el mundo o sistema
de convenciones de la generación anterior ascende
a un estado vital en que el hombre se queda sin
aquellas convenciones, por tanto, sin mundo.

Ortega y Gasset

Primero que nada voy a comenzar citando la reflexión de Albrecht Wellmer en su excelente ensayo «Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad»:

El concepto de postmodernidad o posmodernismo se ha convertido en uno de los conceptos más opalescentes de las discusiones de teoría social, artística y literaria de la última década. La palabra «post» forma parte de una red de conceptos y formas de pensamiento: «postfalsas», «sociedad post-industrial», post-estructuralismo, post-empirismo, post-racionalismo, en los que al parecer trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, poco claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo - la muerte de la razón - parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico, el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización greco-occidental (Wellmer 1985).

El título que inaugura esta reflexión podría escandalizar a algunos para los costumbres y «postmodernistas»: son conceptos tan antiguos que se excluirían mutuamente, por lo cual hablar de la época postmoderna en la novela española contemporánea sería entrar en una reflexión paradójica, tanto más si se piensa que la época es un concepto bastante ligado al concepto de razón. Sin embargo yo quisiera tomar el término «ética» en uno de sus sentidos más latos, aunque no por ello banal, y que se orienta hacia su étimo «Eti», que significa costumbre. «Por ello se ha definido la ética como la doctrina de las costumbres», dice Ferrater Mora (1983: 377) Es que la ética, en la novela actual, está presente por su significativa ausencia: cuando no es la piedra de choque contra la cual se cristalizan las acciones conscientes de los sujetos racionalizados, es la escritura como acción, a nivel de enunciación, que se encarga de hacer presente esta ruptura con la costumbre de una cierta responsabilidad de la escritura. (Verdant, sentido común o una especie de racionalidad responsable).

Lo que me mueve a esta reflexión es un conjunto de situaciones culturales que incluyen