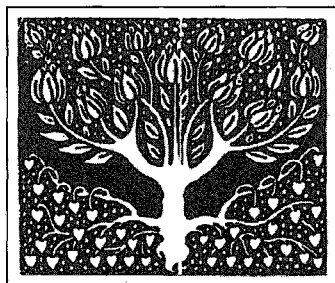


DRACO



5-6

SEPARATA

Alfonso Martín Jiménez

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE CADIZ

1993 - 1994



LA ESTRUCTURA TEMPORAL DE “VIAJE A LA SEMILLA” DE ALEJO CARPENTIER

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de La Coruña

Como ha señalado la crítica, la preocupación por las cuestiones relacionadas con la temporalidad es una constante en la obra de Alejo Carpentier¹. En su primera edición de 1958, *Guerra del tiempo y otros relatos* incluía también “El acoso”, aparecido después como título independiente. En su configuración definitiva, la obra se inicia con tres relatos iniciales que tratan el tema del tiempo (“Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”), e incluye además otros cuentos (“Oficio de tinieblas”, “Los fugitivos”, “Los advertidos” y “El derecho de asilo”). De entre los relatos dedicados al tema de la temporalidad, el “Via-

1. Cfr. E. P. Morcega-González, *La narrativa de Alejo Carpentier: El concepto del tiempo como tema fundamental*, New York, E. Torres, 1975; E. P. Morcega-González, *Alejo Carpentier: Estudios sobre su narrativa*, Madrid, Playor, 1980; E. González, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*, Caracas, Monte Avila, 1978; R. Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, Arte y Literatura, 1985; L. Oscar Velayos Zurdo, *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Universidad, 1990; L. Oscar Velayos Zurdo, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Barcelona, Península, 1985 y P. Ramírez Molas, *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.

je a la semilla² plantea una serie de cuestiones de gran interés para la crítica narratológica actual, debido a las particularidades que presenta su configuración temporal. El relato se caracteriza por su temporalidad invertida, y en el análisis de su significación pueden resultar de gran interés los resultados obtenidos por los estudios sobre la representación del tiempo en los distintos tipos de textos literarios³, y muy especialmente los dedicados al tiempo en la narración⁴. En este sentido, resulta determinante la distinción entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del *discurso* en los textos narrativos⁵, enriquecida con la posterior inclusión del nivel

-
2. Alejo Carpentier, "Viaje a la semilla", en *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 9-25.
 3. A propósito de la expresión del sentimiento del tiempo en los textos líricos, vid. S. Kantor, "El paradigma en el tiempo: el soneto X de Garcilaso", en *Il confronto letterario*, 1, 1, 1984, págs. 3-28; J. A. Hernández Guerrero, "Estudio semántico de la función poética del tiempo", en *Gades*, 8, 1981, págs. 181-195 y M. C. García Tejera, "El tiempo como tema y símbolo poéticos", en *Gades*, 10, 1982, págs. 159-179. En relación a la representación temporal en los textos dramáticos, cfr. M. C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 217-235 y J. L. García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.
 4. Cfr. principalmente M. Baquero Goyanes, "Tiempo y 'tempo' en la novela", en G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 231-242; G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 75-377; G. Genette, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983; C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976; C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, págs. 100-142; M. Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978; V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, págs. 747-750; J. M. Pozuelo Yvanco, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 264-266; S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990; P. Ricoeur, *Temps et récit*, París, Seuil, 3 vols., 1983-85 (vers. esp.: *Tiempo y narración I*, Madrid, Cristiandad, 1987 y *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, 1987); M. C. Bobes Naves, *Teoría General de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 147-195; AA. VV., *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, 1989; M. Vuillemaire, *Grammaire temporelle des récits*, París, Les Éditions du Minuit, 1990 y A. Garrido Domínguez, "El discurso del tiempo en el relato de ficción", en *Revista de Literatura*, LIV, 107, enero-junio 1992, págs. 5-45.
 5. Cfr. T. Todorov, "Las categorías del relato literario", en AA. VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 155-192 y G. Genette, *Figuras III*, cit., págs. 85-87.

referencial⁶, así como las últimas consideraciones a propósito de la distancia temporal entre el narrador y los hechos protagonizados por los personajes⁷.

Por nuestra parte, creemos imprescindible para el análisis de todo relato el establecimiento de un modelo textual capaz de explicar con la mayor precisión posible los distintos niveles textuales y su particular configuración. Dicho modelo consta de los niveles microestructural, macroestructural y referencial. El nivel macroestructural, a su vez, es susceptible de ser dividido en dos secciones: la estructura macrosintáctica de transformación y la estructura macrosintáctica de base, que pueden ser equiparadas al *discurso* y a la *historia* convencionales respectivamente⁸.

Aunque en la realidad de la producción literaria todos los niveles textuales pueden ser activados simultáneamente, resulta posible y provechoso establecer un orden teórico de sucesividad entre los mismos⁹.

-
6. Cfr. J. S. Petöfi, "Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural", en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, págs. 191-213; J. S. Petöfi, "La representación del texto y el léxico como red semántica", en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., págs. 216-242; A. Bonomi, *Le vie del riferimento*, Milán, Bompiani, 1975; U. Eco, "Possible Worlds and Text Pragmatics: "Un drame bien parisien", en *Versus*, 19/20, 1978, págs. 5-72; A. García Berrio y T. Albaladejo Mayordomo, "Estructura composicional. Macroestructuras", en *Estudios de Lingüística*, 1, 1983, págs. 127-180; T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad, 1986, págs. 39-91; T. Albaladejo Mayordomo, "La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*", en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, 1986, págs. 5-18; T. Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, págs. 82 y sigs.; F. Chico Rico, "La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica", en *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 1989, págs. 47-55; T. Albaladejo Mayordomo, "Semántica extensional e intensionalización literaria", en *Epos*, vol. VI, 1990, págs. 303-314 y T. Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
7. Cfr. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, cit., págs. 111-178 y M. C. Bobes Naves Bobes, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, cit., págs. 147 y sigs.
8. A propósito de las categorías de "estructura macrosintáctica de base" y "estructura macrosintáctica de transformación", elaboradas para dar cuenta de las transformaciones textuales, cfr. A. García Berrio y T. Albaladejo Mayordomo, "Estructura composicional. Macroestructuras", cit. y T. Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, cit.
9. Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973; A. García Berrio, "Poética e ideología del discurso clásico", en *Revista de Literatura*, 41, 81, 1979, págs. 5-40; T. Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., págs. 65-66.

Desde este punto de vista, es posible considerar que el autor elige en primer lugar los elementos de su texto en relación a la realidad, que constituyen el conjunto referencial de la obra. Los elementos que van a ser textualizados se organizan como estructura de conjunto referencial¹⁰, que en la concepción de la retórica clásica equivaldría al resultado de la operación de *inventio*. Dichos elementos mantienen una ordenación lógico-cronológica, y son posteriormente intensionalizados¹¹, es decir, incorporados al texto, y concretamente a su estructura macrosintáctica de base (que corresponde al nivel convencional de la *historia*), manteniendo la misma ordenación lógico-cronológica que en el nivel precedente¹².

Posteriormente, dichos elementos experimentan una serie de transformaciones relativas al punto de vista narrativo y a la ordenación temporal en la estructura macrosintáctica de transformación (equivalente al nivel convencional del *discurso*). Estos dos niveles forman la macroestructura textual, que puede entenderse como el resultado de la operación retórica de la *dispositio*. Por último, el resultado del nivel macrosintáctico de transformación es expresado literariamente en la microestructura, que corresponde al resultado de la operación retórica de la *elocutio*¹³. El lector, siguiendo un proceso teórico inverso al efectuado por el productor, obtiene los elementos del conjunto referencial a partir de la microestructura que se le presenta.

Entre los niveles de la estructura macrosintáctica de base y de la estructura macrosintáctica de transformación, por consiguiente, se producen una serie de transformaciones temporales que tienen que ver con la presentación más o menos desordenada de los acontecimientos. Pero en los textos narrativos existe además otra posibilidad de expresar la

10. Cfr. T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., págs. 50-58 y T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., págs. 36-42.

11. A propósito del concepto de "intensionalización", vid. T. Albaladejo Mayordomo, "Semántica extensional e intensionalización literaria", cit.; T. Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., págs. 39-91 y T. Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 39.

12. Como advierte Tomás Albaladejo, el concepto aristotélico de la fábula comprende tanto la "construcción de los hechos" como la "imitación de acción". Estos aspectos pueden relacionarse con la *fábula referencial o extensional* y la *fábula macroestructural, textual o intensional*, correspondientes a los niveles de la estructura del conjunto referencial y de la estructura macrosintáctica de base. Cfr. T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., págs. 36-42.

13. Cfr. T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 39.

experiencia de la temporalidad, que se relaciona con la distancia temporal entre los hechos y el narrador encargado de presentarlos¹⁴. En todos los relatos hay un narrador, que puede identificarse con el autor textual¹⁵, o ser uno de los personajes protagonista o testigo de los acontecimientos¹⁶. En uno y otro caso, puede producirse un distanciamiento entre el momento en el que se sitúa el narrador y el momento en el que se producen los hechos.

La temporalidad de la narración se articula por lo tanto en torno a dos ejes temporales, el de la ordenación de los sucesos en los distintos niveles textuales y el de la distancia entre el narrador (presente en todos los niveles del texto) y los acontecimientos que presenta. La manipulación de estos ejes produce una semiotización del tiempo del relato¹⁷; esto es, la configuración temporal de cada relato adquiere una significación concreta que colabora a crear el sentido de cada obra.

En este sentido, el análisis de "Viaje a la semilla" requiere una primera matización. En el relato se narra la vida de don Marcial, Marqués de Capellanías, con la particularidad de que la narración parte del día de su muerte y avanza hacia el momento de su gestación. Es preciso determinar en primer lugar si el tiempo mantiene un sentido inverso en el universo del relato o si se trata de una simple alteración del orden cronológico de los elementos efectuada por el narrador.

Los dos ejes temporales a los que nos hemos referido, el de la ordenación de los acontecimientos y el de la distancia entre tales acontecimientos y el narrador, aparecen en la narración íntimamente relacionados. Es precisamente la existencia de un narrador la que permite el salto

14. Cfr. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, cit., págs. 157-178 y M. C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, cit., págs. 155-156.

15. Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría da Literatura*, cit., pág. 227.

16. A propósito de las categorías del narrador "yo-protagonista" y "yo-testigo", vid. el clásico estudio de N. Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", en P. Stevick (ed.), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967, págs. 108-138. Con respecto a la focalización, que corresponde al punto de vista elegido por el narrador para presentar las informaciones, cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., págs. 244-248.

17. Cfr. M. C. Bobes Naves, *Teoría General de la novela. Semiología de "La Regenta"*, cit., pág. 150; M. C. Bobes Naves, "La valeur sémiotique du temps dans le récit", en *Kodikas-kode. Ars Semioticae*, vol. 7, 1-2, 1984, págs. 107-120 y J. M. Pozuelo Yvancos, "Tiempo del relato y representación subjetiva (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar)", en AA. VV., *Le temps du récit*, cit., págs. 169-184, pág. 172.

de un momento a otro de los sucesos y la presentación en el orden que convenga a la significación del relato. El narrador, valiéndose de su distanciamiento con respecto a los hechos, puede apreciarlos en su globalidad y presentarlos en el orden que considere oportuno. Esta posibilidad no existe en el teatro, por lo que su capacidad de alteración temporal se ve disminuida en relación con la narración¹⁸.

En "Viaje a la semilla", con todo, no se produce una simple alteración de los acontecimientos por parte del narrador. No se trata tan sólo de que don Marcial haya vivido su vida y el narrador la presente al revés, comenzando por la muerte y avanzando hacia el nacimiento. Por el contrario, don Marcial vuelve a vivir su vida hacia atrás después de muerto, por lo que el narrador respeta en lo esencial el orden de los acontecimientos de la historia. Los hechos ocurren en el universo del relato tal y como los presenta el narrador.

Si "Viaje a la semilla" se limitara a una reordenación de los acontecimientos por parte del narrador, eligiendo en su presentación un orden contrario al de su sucesión cronológica, el relato podría considerarse verosímil, ya que se ajustaría a las normas de la realidad, y sólo se alteraría la presentación de los hechos. A este respecto, la teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada hasta alcanzar una definición de la ficcionalidad que recoge las aportaciones de la poética tradicional y las adecúa al entendimiento moderno. Según dicha teoría, los mundos que aparecen en los textos narrativos se rigen por tres posibles modelos de mundo: el de lo verdadero, que es aquel cuyas normas son las de la realidad efectiva; el ficcional verosímil, que sin reflejar las reglas de la realidad se basa en reglas acordes a ella, y el ficcional no verosímil, que transgrede las reglas de la realidad¹⁹. El relato de Carpentier que nos ocupa podría considerarse ficcional verosímil si lo que en él se produjera fuese una simple alteración de los elementos entre los niveles de la estructura macrosintáctica de base y la de transformación. Sin embargo, no ocurre tal cosa, ya que los elementos del relato presentan en la estructura macrosintáctica de base (y por lo tanto en el conjunto referencial) la misma ordenación, en lo esencial, que en la estructura macrosin-

18. Cfr. M. C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit., pág. 219.

19. Cfr. T. Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., págs. 74-87 y T. Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., págs. 52-63.

táctica de transformación. Es decir, el narrador presenta los hechos tal y como ocurren en la realidad del universo del relato, que debe ser considerado por lo tanto como ficcional no verosímil.

En efecto, el cuento comienza en un tiempo que sigue las coordenadas de la realidad, cuando los obreros se disponen a demoler la casa del Marqués una vez que ha muerto y sus bienes han sido subastados. Dicho tiempo es semejante al de la realidad, y como él, avanza hacia adelante, desarrollándose en el apartado I del cuento. Al comienzo del apartado II, sin embargo, ocurre un hecho mágico, inverosímil: el negro viejo realiza una serie de extraños gestos, a la vez que voltea su cayado, y el sentido del tiempo repentinamente se invierte, de forma que avanzará hacia atrás siguiendo la vida de don Marcial hasta llegar al momento de su gestación (que supondrá paradójicamente el de su muerte en el universo invertido del relato). Tras la narración de la vida de don Marcial el tiempo vuelve a adquirir su sentido inicial: los obreros vuelven al trabajo en el apartado último del relato.

El tiempo invertido es consustancial al nuevo universo que se crea tras el encantamiento, en el que existen incluso costumbres establecidas: "La marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad" (*op. cit.*, pág. 14). Los hechos que se suceden en el tiempo invertido cobran una nueva significación: "Y hubo un gran sarao, en el salon de música, el día que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal y que los registros y escribanías con sus polillas, se borraban de su mundo" (pág. 15). El narrador juega así irónicamente con la significación que tienen determinados hechos convencionales de la vida corriente y el nuevo sentido que adquieren en el mundo invertido, a partir del momento coincidente en que en uno y otro caso tienen lugar. Esta presentación irónica de los sucesos no se debe a que el narrador los presente de manera inversa a como se producen, sino a que los acontecimientos que se suceden en un tiempo invertido poseen de hecho una significación contraria a los que se desarrollan en el tiempo normal. No se trata de una simple exposición de los sucesos en un orden de sucesión contrario al de la realidad, sino de la creación de un universo ficticio en el que los hechos ocurren tal y como son presentados, adquiriendo en dicho universo su propia significación. El lector advierte el sentido diferente de los hechos en el mundo al revés que se le presenta, y los confronta con la significación que pose-

en en la realidad. La ironía y la sorpresa provienen por lo tanto del contraste entre dos realidades distintas.

Estas dos realidades forman parte del relato, ya que en la estructura de conjunto referencial aparece de manera implícita la vida del protagonista desde su nacimiento hasta su muerte. Una vez ocurrido el óbito, el encantamiento mágico del negro viejo provoca una inversión temporal que hace vivir al protagonista una nueva vida en sentido inverso. En el relato sólo se nos presenta esta segunda vida hacia atrás del protagonista, pero a partir de ella podemos deducir fácilmente su vida originaria tal como transcurrió en el sentido del tiempo de la realidad. Por lo tanto, a la aparente estructura lineal del tiempo invertido del relato subyace una estructura temporal de dos dimensiones contrapuestas: podemos deducir la vida originaria del protagonista y asistimos al momento en que esa misma vida se retrae posteriormente hacia su inicio y desaparece. La significación que de ello se desprende es angustiosa, pues se presenta la vida del Marqués como un intento inútil de expansión que vuelve sobre sí misma hasta la nada.

La estructura de conjunto referencial de cualquier relato, por lo tanto, recoge todos aquellos sucesos implícitos que puedan deducirse de los elementos explícitos, y es necesario tener en cuenta ambos para una correcta interpretación de su significación. En el conjunto referencial del "Viaje a la semilla" aparece la vida de don Marcial en sus dos sentidos temporales, pero en el relato sólo se presenta de manera explícita el segundo de dichos sentidos, que va desde la muerte del protagonista hasta su fecundación. Al autor sólo le interesa presentar este proceso, aunque el primero pueda deducirse de él. La originalidad del relato depende en gran medida de esta elección (la trama perdería gran parte de su interés si se presentaran los hechos en su sentido natural), pero la exposición de una vida en sentido inverso proporciona además todo su significado al relato.

Al narrar la vida de un personaje con la ordenación cronológica propia de los elementos del conjunto referencial, cabe la incertidumbre sobre el momento de su muerte, que puede incluso no llegar a producirse. Ciertamente, el autor puede adelantar el desenlace final evitando el mantenimiento de la intriga, activando un mecanismo correspondiente al nivel de la estructura macrosintáctica de transformación. Pero el autor puede decidir exponer los hechos manteniendo su ordenación cronológica, con lo que el relato puede presentar en su desarrollo lineal un grado

de incertidumbre sobre el desenlace que contribuye en gran medida a dotarlo de interés y a configurar su significado artístico²⁰. Esta posibilidad de exposición cronológica de los acontecimientos, presente en tantas narraciones, es precisamente la utilizada en el relato que nos ocupa. Pero si la presentación cronológica de los hechos mantiene la contingencia de los sucesos en aquellos relatos que presentan un tiempo similar al de la realidad, el tiempo del protagonista de "Viaje a la semilla" aparece fatalmente determinado. No sabemos cuando va a morir el protagonista de un relato que transcurre en un tiempo real, pero si el personaje vive al revés, su vida está inevitablemente condenada a finalizar en el momento de la fecundación. El propio título del relato²¹ incide en una realidad que se va comprendiendo en el proceso de lectura. El tiempo invertido intensifica así extraordinariamente el carácter finito de la existencia.

La vida invertida del protagonista se enmarca además en un corto periodo del tiempo en su sentido real²². Tras la muerte del protagonista, los obreros comienzan la demolición de la casa. Esa misma noche el viejo produce el encantamiento que invierte el sentido del tiempo, que se encamina ahora hacia la fecundación del protagonista y a la metamorfosis de todos los elementos de la casa hasta alcanzar su condición primera (los metales vuelven al interior de las minas, la madera pasa a formar parte de los árboles, etc.). Los obreros se encuentran a la mañana siguiente con que la casa ha desaparecido, quedando en su lugar un yermo. Por lo tanto, el proceso en el que se desarrolla en sentido inverso la vida del protagonista transcurre en el corto espacio de una noche del tiempo real. Las dos realidades, la del tiempo real y la del tiempo invertido, presentan así una naturaleza muy diferente. Si la primera se desarrolla a través de los años de la vida del Marqués, la segunda posee una

20. A propósito de la importancia del desenlace de los acontecimientos y de la elección de un final determinado, cfr. F. Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983. En relación a la exigencia de un final en el texto literario, vid. J. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, y M. C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, cit., págs. 13-14.

21. Con respecto a la importancia del título y de otros elementos *paratextuales*, cfr. G. Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987 y M. Martínez Arnauld, "Semántica del título en la narrativa breve de R. Pérez de Ayala, en *Monteagudo*, 71, 1980, págs. 23-29.

22. Sobre el precepto de la unidad de tiempo y su frecuente asunción en la narrativa del siglo XX, cfr. D. Villanueva, "La unidad del tiempo en la novela", en AA. VV., *Le temps du récit*, cit., págs. 127-145. La originalidad del "Viaje a la semilla" proviene del desarrollo de la acción en un corto espacio de tiempo, en el que cabe sin embargo toda una vida.

duración específica ajena al tiempo de la realidad y enmarcable en el transcurso de una sola noche de éste. La vida originaria del Marqués se extiende como la de cualquier hombre a lo largo de los años, pero se retrae tras su muerte en un corto lapsus hasta fundirse en la nada. Se logra así crear un efecto simbólico de doble significación. Por un lado, la nueva vida invertida puede sentirse como una nueva posibilidad de existencia que palió los efectos de la muerte originaria, desandando un camino cada vez menos frustrante que conduce a la marcada sensualidad de los estadios infantiles y a la desintegración placentera en el vacío. Pero, por otro lado, el desenlace necesariamente determinado en el que desemboca el viaje al origen del protagonista, así como la escasa duración en que se produce el suceso (sólo advertida al final del relato), sugiere el desasosiego resultante del final inevitable y la negación retrospectiva de la vida. El personaje se ve abocado así a una realidad más angustiada aún que la de la propia muerte, como es la situación de inexistencia en la que ni siquiera es posible la vida y su final. Pues aunque el relato intente imponer la lógica de un tiempo invertido, en la que el personaje goza de una segunda posibilidad de vivir, no es posible abstraerse completamente a la lógica de la realidad: el resultado final del proceso sitúa al protagonista en un estado de lastimosa inexistencia que niega toda posibilidad vital.

Los sucesos se desarrollan además en un espacio determinado, el ocupado por la mansión del Marqués de Capellanías y sus alrededores. No sólo el Marqués viaja hacia el origen, sino también la casa y su inmediato entorno. El relato presenta así un *cronotopo*²³ ficcional, caracterizado por la inversión temporal que se produce en un espacio determinado. Con el concepto de *cronotopo*, Mijaíl Bajtin ha incidido en la necesidad de considerar conjuntamente el estudio del tiempo y del espacio como dimensiones esenciales en las que se desarrolla el universo de las obras narrativas. En "El viaje a la semilla", la inversión temporal de los acontecimientos se produce en un lugar determinado que se presenta como una dimensión ajena a la realidad. Los obreros encargados de la demolición de la casa no perciben la existencia de un tiempo invertido, y tampoco entienden la significación de las huellas espaciales producidas

23. A propósito de la noción del cronotopo, o "conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura", cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 237 y sigs.

por dicho fenómeno. Cuando los obreros llegan por la mañana al lugar de la demolición encuentran "el trabajo acabado" (pág. 25). La casa y su entorno han seguido el mismo viaje que el Marqués hacia la inexistencia, y donde antes se erguía una mansión señorial aparece un yermo desahabitado. El "Viaje a la semilla" se presenta como un suceso enmarcable en un cronotopo ajeno a las coordenadas espaciotemporales de la realidad, y la dimensión espacial colabora así con la temporal para crear la sensación final de inexistencia del protagonista: no sólo él se diluye en la nada, sino que su propio entorno desaparece borrando las huellas de su paso por el mundo y eliminando de esta forma la posibilidad de su recuerdo.

La poética de lo imaginario ha incidido en el estudio del componente simbólico de las obras literarias²⁴, analizando la forma en que los impulsos imaginarios de carácter preverbal se incorporan a las estructuras lingüísticas del discurso literario²⁵. La existencia de una serie de universales antropológicos²⁶, comunes al productor y al receptor, posibilitan en última instancia la identificación entre ambos. En la base de la comunicación literaria se encuentra una serie de arquetipos universales de proyección pragmática que se manifiestan a través de la configuración semántica y sintáctica de los textos concretos. El receptor no se identifica tanto con los contenidos concretos de una obra determinada como con los universales antropológicos que están en el origen de dicha obra y que la misma sugiere. Así, creemos que a los ámbitos ya establecidos de la semántica imaginaria²⁷ (encargada del estudio de la configuración sim-

24. Cfr. G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1986, 2ª ed.; G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981; J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982; A. García Berrio, *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, 1985; A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 327-477; A. García Berrio, "Qué es lo que la poesía es?", en *Lingüística española actual*, IX, 2, Homenaje al Profesor Julio Fernández Sevilla, 1987, págs. 177-188.

25. Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, cit., págs. 257 y sigs. y A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., págs. 375-406.

26. A propósito de los arquetipos y de la idea del inconsciente colectivo, C. G. Jung, *Types psychologiques*, Ginebra, Gorg, 1950; C. G. Jung, *Lo inconsciente*, Buenos Aires, Losada, 1955 y C. G. Jung, *Los complejos y lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1966. En relación a la universalidad como propiedad del valor poético, cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., págs. 438-477.

27. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., pág. 425.

bólica de los distintos regímenes de la imaginación²⁸), y de la sintaxis imaginaria (dedicada al análisis de la forma en la que los impulsos imaginarios adquieren consistencia lingüística²⁹), hay que añadir el de la pragmática imaginaria, que debe encargarse del estudio de los arquetipos universales comunes al productor y al receptor y a través de los cuales ambos se identifican.

Los universales antropológicos se resuelven en una serie de impulsos fantásticos que adquieren una determinada configuración semántico-imaginaria. Por lo que respecta al texto narrativo, y en relación con la sintaxis imaginaria, creemos que la arquitectura temporal del relato es la base material lingüística en la que se sustentan los impulsos temporales de carácter imaginario. La poética de la imaginación ha estudiado suficientemente la manera en que los impulsos imaginarios de carácter preverbal adquieren en el interior de los textos poéticos una configuración espacial. Las distintas tendencias simbólicas se concretan en el poema mediante esquemas de orientación espacial, que tienden a la ascensión o al descenso, al retraimiento o a la expansión..., de forma que el poeta expresa sus sentimientos mediante determinadas representaciones espaciales sustentadas por construcciones lingüísticas³⁰. Pero creemos que el texto narrativo posee además las características necesarias para poder representar la experiencia directa de la temporalidad.

En el ámbito de la semántica imaginaria, los impulsos fantásticos se incorporan al texto distribuyéndose en sus contenidos concretos. Gilbert Durand considera que las respuestas ante la angustia del devenir temporal pueden encuadrarse en dos grandes regímenes imaginarios: el *diurno* y el *nocturno*. Éste puede subdividirse además en las dominantes *digestiva* y *copulativa*³¹. Jean Burgos establece una serie paralela de *estructuraciones dinámicas*, correspondientes en lo esencial a los regímenes de Durand: estructuraciones dinámicas de *conquista* (equivalentes al régimen *diurno*), que buscan la respuesta al paso del tiempo mediante el recurso a la dominación del espacio; de *repliegue* (equiva-

28. Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit.

29. Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, cit., págs. 255-398 y A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., págs. 405 y sigs.

30. Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, cit., págs. 255-398 y A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., págs. 405-406.

31. Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit.

lentes al régimen *nocturno*), que buscan la creación de espacios al abrigo del tiempo, y de *progreso* (equivalentes al régimen *copulativo*), que fingien aceptar el paso del tiempo aprovechando lo que éste tiene de provechoso³².

Pero en nuestra opinión, el régimen *diurno* de la narración no sólo tiende a la ocupación del espacio, sino también al aprovechamiento máximo del tiempo por medio de la acción incesante; el régimen *nocturno* busca las defensas al devenir no sólo en la procura de espacios al abrigo del tiempo, sino también mediante la creación de una temporalidad ajena al tiempo real, mientras que el régimen *copulativo* acepta tal cual son las coordenadas espaciotemporales aprovechando lo que el devenir tiene de fructífero.

La significación imaginaria del relato depende en gran medida, a nuestro juicio, del carácter contingente o determinado de los hechos, así como de su exposición más o menos detallada y de su ordenación. En relación con la sintaxis imaginaria, la configuración temporal del relato se articula en torno a los dos ejes temporales de la ordenación de los hechos y de la distancia entre el narrador y los acontecimientos. Mediante la posición que adquiere el narrador con respecto a los hechos puede otorgar a los mismos un carácter más o menos contingente o determinado. Así, un narrador que forma parte de la historia y cuenta su propio pasado presenta los hechos como inamovibles, mientras que un narrador externo a la fábula resalta el carácter contingente de los sucesos, de forma que el lector parece asistir al desarrollo de los mismos en el momento en que se producen. La ordenación de los acontecimientos puede también colaborar a prestarles un carácter determinado, si se anticipa el desenlace, o favorecer la contingencia manteniendo la sucesividad cronológica. Por ello la estructura material del relato posee una capacidad de sugerencia simbólica que contribuye decisivamente a establecer su configuración imaginaria.

En efecto, la presentación ordenada y puntual de los hechos más destacados por parte de un narrador externo a la fábula favorece la acción característica del régimen *diurno*. La exposición desordenada de

32. Cfr. J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, cit. Vid. además A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., págs. 400-404.

33. Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., pág. 299.

los hechos o la incidencia en la subjetividad de los personajes tiende a crear una temporalidad ajena al tiempo real característica del régimen *nocturno*, que puede ser además acentuada por el carácter determinado que otorga a los sucesos la presencia de un narrador que forme parte de la fábula y cuente su propio pasado. La sucesividad cronológica puede favorecer también la instalación progresiva en el espacio nocturno, ya sea como ámbito favorable o como espacio atormentado. Por último, el régimen *copulativo* tiende a la presentación cronológica y continuada de los hechos, admitiendo la contingencia de un narrador exterior o la determinación de un narrador interior que expone lo provechoso de su pasado. Con todo, la relación entre las estructuras temporales y los impulsos imaginarios que en ellas se sustentan se caracteriza por su flexibilidad, pues cada relato particular puede utilizar de distinta manera las posibilidades de sugerencia simbólica de cada uno de los dos ejes temporales y adecuarlos a su constitución.

En el origen de todo relato hay, pues, una serie de universales antropológicos que se concretan en una trama particular y adquieren una determinada arquitectura espacio-temporal, de forma que los elementos relacionados con cada uno de los tres ámbitos (pragmático, semántico y sintáctico imaginarios) contribuyen a dotar al relato de su significación simbólica. Al relacionar dichos ámbitos con el modelo textual propuesto, entendemos que los universales antropológicos, correspondientes al ámbito de la pragmática imaginaria, son anteriores al mismo, y posibilitan la identificación del productor y el receptor en el exterior del texto a partir de las sugerencias que dicho texto produce. Los arquetipos antropológicos se concretan en impulsos fantásticos preverbales, encuadrables en los regímenes *diurno*, *nocturno* o *copulativo* que conforman el ámbito de la semántica imaginaria, y se incorporan a la estructura de conjunto referencial distribuyéndose en sus contenidos semántico-extensionales. Una vez que éstos son intensionalizados, los contenidos semántico-intensionales mantienen la misma configuración en el nivel macrosintáctico de base, y experimentan una serie de transformaciones en el nivel macrosintáctico de transformación, adquiriendo una determinada capacidad de sugerencia simbólica relacionada con el ámbito de la sintaxis imaginaria.

Como hemos advertido, cada relato puede conjugar de distinta manera sus posibilidades de insinuación simbólica, dependiendo de su configuración característica. En "El viaje a la semilla", los acontecimientos son expuestos por un narrador externo a la historia (heterodiegético,

en terminología de Genette³⁹), pues la lógica del relato no permite otra posibilidad. Los hechos, además, son presentados cronológicamente, características ambas que suelen propiciar la libertad de culminación de los sucesos. Sin embargo, la contingencia queda completamente anulada en el relato debido a la temporalidad invertida que lo caracteriza, pues ésta por sí misma requiere necesariamente la determinación inevitable de los sucesos, que forzosamente han de culminar con la disolución en la nada del protagonista. La sucesividad cronológica opera así favoreciendo la determinación de unos acontecimientos que se encaminan decididamente hacia un final inevitable.

Por otra parte, el viaje invertido del protagonista transcurre en el corto espacio de una noche, por lo que el núcleo esencial del relato presenta una temporalidad ajena al tiempo de la realidad característica del régimen *nocturno*. Significativamente, los acontecimientos transcurren de noche, en un espacio cerrado y en un tiempo limitado que sugiere claramente la brevedad de la vida. Pero el lector no se percata hasta el final del relato del corto periodo de tiempo en el que transcurren los hechos, que son presentados resaltando su carácter placentero a medida que se acercan a los estadios infantiles del protagonista. De esta manera, se desarrolla sucesivamente el régimen *nocturno* en sus dos modalidades de ámbito favorable y de espacio amenazado, produciéndose entre ellos un violento contraste: cuando se alcanzan los momentos de máxima satisfacción infantil, que parecen desarrollarse en una duración similar a la de la realidad, deviene repentinamente la inevitable disolución nocturna, a la vez que se evidencia la brevedad del proceso. El hecho de que en el relato esta "muerte" del protagonista suceda en el momento de su nacimiento, que es el más distante a la muerte en el tiempo de la realidad, resalta la crudeza de un acontecimiento en parte inesperado.

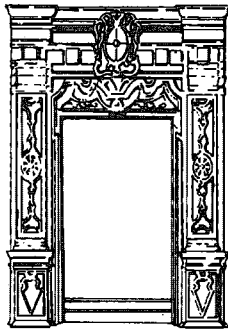
La temporalidad invertida del relato consigue crear de esta forma una doble significación de signo contrapuesto. El viaje nocturno tras la muerte del protagonista se presenta como una posibilidad fantástica de vivir una nueva vida cada vez más placentera, pero la ilusión así creada contrasta contundentemente con la última realidad: la situación de inexistencia a la que llega el protagonista tras un breve proceso vital.

Como ya hemos indicado, la comunicación feliz entre el autor y los lectores se basa en última instancia en la existencia de una serie de universales antropológicos que están en la base de la creación y a los que el texto remite. La obra posee una significación concreta derivada de

los contenidos semánticos que presenta, pero se refiere además en un nivel más general a actitudes fundamentales y universales del hombre ante la vida. La identificación entre el autor y los lectores se basa en gran parte en la capacidad de la obra para referirse a una serie de arquetipos universales y enfocarlos desde un punto de vista determinado. La trama narrativa sugiere en última instancia una determinada toma de posición frente a problemas especiales y generales del hombre ante la existencia, comunes al autor y al lector y a través de los cuales ambos se identifican. Los universales antropológicos a los que las obras concretas remiten se enmarcan por ello en el ámbito de la gramática imaginaria.

En este sentido, el "Viaje a la semilla" incide en el proceso concreto que lleva a su protagonista hacia la inexistencia, exponiendo sucintamente la vida del Marqués de Capellanías y los momentos felices de su infancia para contraponerlos al angustioso instante final de su disolución, pero sugiere además que el fin del protagonista es en un sentido más amplio el de cualquier otro ser humano. De esta forma, la construcción fantástica del relato ofrece una visión general que resalta insistentemente la crudeza de la muerte, al contrastarla con los momentos más felices de la vida, al condensar extraordinariamente la duración de la existencia y al inventar un nuevo tipo de desenlace que niega más que la propia muerte toda posibilidad vital.

La significación imaginaria de los textos narrativos se ve además acentuada por la capacidad de sugerencia simbólica de las estructuras materiales en las que se basa su temporalidad. La arquitectura temporal del "Viaje a la semilla" contribuye decisivamente al logro de su significación simbólica. La sucesividad temporal favorece la instalación placentera en el ámbito cada vez más favorable de la infancia, pero asegura a la vez el desenlace inevitable. El corto periodo de tiempo en el que se desarrollan los hechos, sólo percibido repentinamente al final del relato, denuncia contundentemente la fugacidad inadvertida de la vida. La estructura temporal del "Viaje a la semilla" sugiere así al lector la posibilidad de recuperar los momentos más placenteros de la existencia, pero le anuncia en contraste su brevedad resaltando la inminencia del final ineludible.



SERVICIO-DE-PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD-DE-CADIZ

1995