

Nº 4

1993

# TROPELIAS



Revista de

Teoría de la Literatura y

Literatura Comparada

Universidad de Zaragoza

# TROPELIAS

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Director  
Túa Blesa

Directores adjuntos  
Luis Beltrán, Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña

Secretaría  
Javier Boix, Carlos González, Javier Járboles y Juan Carlos Pueo

Idea  
Elena Pallarés

Comités de Redacción y Científico

*Miembros de la Universidad de Zaragoza*

Antonio Armisén. José M. Bardavío. Timothy Bozman. Juan Manuel Cacho.  
M. Teresa Cacho. Fidel Corcuera. Gonzalo Corona. M. Pilar Cuartero. Antonio Domínguez.  
Aurora Egido. Ángel Escobar. Gaudioso Giménez. Francisco Hernández. M. Jesús Lacarra.  
M. Carmen Marín. M. Antonia Martín Zorraquino. Félix Monge. Julián Muela.  
Susana Onega. José Miguel Oltra. Rosa Pellicer. José Luis Rodríguez.  
Leonardo Romero. Agustín Sánchez Vidal. José Francisco Val.

*Miembros de otras Universidades*

Francisco Abad (UNED). Emilio Alarcos Llorach (RAE).  
Tomás Albaladejo (U. Autónoma de Madrid). Ann Banfield (U. de California, Berkeley).  
Javier Blasco (U. de Valladolid). M. Carmen Bobes (U. de Oviedo).  
M. Pilar Celma (U. de Valladolid). Ángel Crespo (U. de Mayagüez).  
Francisco J. Díaz de Castro (U. de las Islas Baleares).  
José Domínguez Caparrós (UNED). Antonio García Berrio (U. Complutense).  
Carlos García Gual (U. Complutense). Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC).  
Claudio Guillén (U. Pompeu Fabra). Germán Gullón (U. de Amsterdam).  
José Antonio Hernández (U. de Cádiz). Gregorio Hinojo (U. de Salamanca).  
Jacques Joset (U. de Lieja). Fernando Lázaro Carreter (RAE).  
Ángel López (U. de Valencia). Francisco Martínez (U. de León).  
Félix Martínez Bonati (Columbia University). Walter Mignolo (Duke University).  
Paola Mildonian (U. de Venecia). Isabel Paraíso (U. de Valladolid).  
Elide Pitarello (U. de Venecia). José María Pozuelo (U. de Murcia).  
María Grazia Profeti (U. de Florencia). Susana Reisz (CUNY).  
Emilio Ridruejo (U. de Valladolid). Emilio del Río (U. de La Rioja).  
Antonio Sánchez Trigueros (U. de Granada). Cesare Segre (U. de Pavía).  
Ricardo Senabre (U. de Salamanca). Mihai I. Spărișu (U. de Georgia).  
Jenaro Talens (U. de Valencia). Darío Villanueva (U. de Santiago de Compostela).  
Iris Zavala (U. de Utrecht). Santos Zunzunegui (U. del País Vasco).

## MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO. UNA PROPUESTA DE EXPLICACIÓN

Alfonso Martín Jiménez  
Universidad de La Coruña

El estudio de la problemática de los géneros literarios debe procurar la consolidación de una teoría unificada capaz de explicar los aspectos concernientes a la naturaleza y a la convención de los géneros literarios (Frye, 1968; Jolles, 1972; Hernadi, 1976, 1978; Garrido Gallardo, 1988; Rollin, 1981; Genette, 1979; Pozuelo, 1988a: 69-80; Schaeffer, 1986, 1989; García Berrio, 1989: 438-477; Rodríguez Pequeño, 1991). Dicha teoría, en nuestra opinión, debe conjugar las aportaciones más recientes concernientes al estudio del fenómeno literario, abarcando los ámbitos formal, sintáctico, semántico y pragmático de la comunicación literaria. Jean-Marie Schaeffer hace hincapié en que el variado número de *nombres* que reciben los "géneros" literarios proviene de una consideración que se refiere en cada caso a alguno de estos aspectos, pero no a una sistematización que permita un tratamiento unívoco de los géneros. Así, determinados nombres de géneros se basan en una concepción pragmática, otros en los aspectos de índole semántica o sintáctica, mientras que otros atienden principalmente a los aspectos fonéticos, prosódicos o rítmicos (Schaeffer, 1989). Una teoría unificada de los géneros debe considerar un tratamiento conjunto de las formas genéricas contempladas desde una concepción totalizadora, abarcando todos los aspectos del hecho comunicativo literario.

En este sentido, nos parecen sumamente convenientes los intentos de introducir las aportaciones de las teorías de la comunicación y de los actos de habla (Searle, 1980, 1982) en el estudio de los géneros literarios (van Dijk, 1976: 36-37; Todorov, 1978: 53 y ss.; Schaeffer, 1989: 101-104; Aguiar e Silva, 1990: 397 y ss.), así como juzgamos necesario extender a dicho estudio las contribuciones realizadas por la poética de lo imaginario (Durand, 1971, 1981; Burgos, 1982; García Berrio, 1985, 1987, 1989: 370-479; García Berrio y Hernández, 1985, 1988; Rubio Martín, 1991). En nuestra opinión, las perspectivas que proporciona la poética de lo imaginario sobre la construcción del significado textual pueden ser al-

tamente fructíferas para el análisis de la problemática genérica, y deben ser consideradas para establecer una teoría unificada de los géneros literarios.

En el establecimiento de dicha teoría, parece indispensable efectuar una primera distinción entre los *modos* literarios, considerados como categorías metahistóricas, y los *géneros* literarios, concebidos como categorías históricas (Aguiar e Silva, 1990: 389 y ss.). Para Aguiar e Silva, los modos literarios se sitúan en un nivel jerárquico superior, por encima de las categorías del género y de los textos concretos. En el nivel de la forma de expresión, los modos representan una serie de posibilidades transtemporales de enunciación y de discurso, y vienen refrendados por una larga tradición que, desde Platón, distingue con diferentes variaciones conceptuales y terminológicas (Genette, 1986: 89-159; García Berrio, 1988; Schaeffer, 1989: 7-63) un modo *narrativo*, un modo *lírico* y un modo *dramático*; a su vez, y en el nivel de la forma del contenido, los modos literarios representan configuraciones semántico-pragmáticas que derivan de actitudes substancialmente invariables del hombre ante el universo, ante la vida y ante sí mismo (Aguiar e Silva, 1990: 391).

Los modos literarios, construcciones teóricas elaboradas por la vía hipotética deductiva, se articulan con los textos concretos e individuales por la mediación de los géneros literarios. Dichos géneros están constituidos por códigos que resultan de la correlación de factores técnico-compositivos (fónico-rítmicos, métricos y estilísticos), y por factores semántico-pragmáticos, sujetos a la influencia de las convenciones de la tradición literaria y de las coordenadas socioculturales (Aguiar e Silva, 1990: 390-391). De esta forma, un género se caracteriza por la correlación sistemática de diversos factores: un determinado *modelo de situación comunicativa*, que relaciona el género con un determinado modo literario (narrativo, lírico y dramático); un determinado *modelo de forma del contenido*, constituido por elementos acrónicos de naturaleza pragmática y por elementos semánticos y pragmáticos de índole histórico-social, y un determinado *modelo de forma de la expresión*, resultante de una serie de convenciones estilísticas que regulan las microestructuras del texto y de una serie de convenciones retóricas y técnico-compositivas que configuran las macroestructuras textuales (Aguiar e Silva, 1990: 397-399).

Los modos literarios, por consiguiente, no son simples formas de enunciación, ni resultan de una mera elección enunciativa del autor, sino que se configuran como entidades que participan de la forma de la expresión y de la forma del contenido. La elección de un determinado modo literario no sólo conlleva la decantación por un tipo de enunciación formal, sino que implica además una toma de postura del autor ante sí mismo y ante la alteridad.

El estudio de la constitución imaginaria de las obras de arte verbal que se adecuan a los distintos modos literarios evidencia las diferencias en la construcción simbólico-imaginaria de dichas obras, y refrenda la importancia que la elección de un determinado modo literario desempeña en la construcción de su universo imaginario.

En el análisis de la poética imaginaria de los textos literarios se incluyen los ámbitos de la pragmática imaginaria (encargada del análisis de los universales antropológicos a través de los cuales el autor y el lector se identifican), de la semántica imaginaria (que se ocupa del contenido simbólico imaginario de las obras) y de la sintaxis imaginaria (que estudia la materialización del contenido simbólico en las estructuras formales). En el nivel de la sintaxis imaginaria (Burgos, 1982, García Berrio, 1985, 1987, 1989: 370-438; Rubio Martín, 1991) el estudio de las diferentes formas de concretización de los impulsos simbólicos pone de manifiesto las posibilidades específicas con que cuenta cada texto para expresar su contenido imaginario. A partir del análisis de la sintaxis imaginaria de los diferentes tipos de textos (narrativos, líricos y dramáticos), pretendemos demostrar que la elección de un modo literario concreto determina de manera esencial las posibilidades de representación fantástica del texto, y que la elección de uno de dichos modos, en consecuencia, resulta fundamental para la configuración global de la obra en todos sus ámbitos.

## MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO

En relación con el nivel semántico imaginario, observamos que el volumen simbólico de la obra puede distribuirse en los regímenes imaginarios *diurno*, *nocturno* y *copulativo* (Durand, 1981), que se corresponden, tal como explica García Berrio (1989: 401), con las estructuraciones dinámicas de *conquista*, *repliegue* y *progreso* establecidas por Jean Burgos (1982). Las respuestas del hombre al devenir temporal se resuelven a través de la espacialidad por medio de las estructuraciones de *conquista* en una tendencia a la ocupación espacial como forma de detener el paso del tiempo. Las estructuraciones de *repliegue* propenden a la creación de espacios delimitados al abrigo del tiempo, y las de *progreso* fingen asumir el paso del tiempo para detenerlo, ya sea mediante el recurso al tiempo cíclico o al vectorial, sintiendo el devenir como provechoso (Burgos, 1982: 126-128).

En nuestra opinión, sin embargo, los textos literarios no sólo ofrecen sus respuestas al devenir temporal por medio del recurso a la espacialización, sino que disponen además de los cauces necesarios para expresar directamente la experiencia de la temporalidad. Las posibilidades que el texto narrativo presenta para reflejar dicha experiencia han sido convincentemente expuestas a propósito del texto narrativo por Paul Ricoeur (1983-85), y la necesidad de efectuar un tratamiento conjunto de la espacialidad y la temporalidad adquiere sólida consistencia con la enunciación del concepto bajtiniano del *cronotopo* (Bajtin, 1989).

Así, el régimen *diurno* o las correspondientes estructuraciones dinámicas de *conquista* no sólo se manifiestan en impulsos fantásticos que tienden a la ocupación espacial, sino también al aprovechamiento máximo del tiempo para detener su transcurso por medio de la acción. El régimen *nocturno* o las equivalentes estructuraciones dinámicas de *repliegue* pretenden crear una temporalidad ajena al tiempo real, que se suma a la tendencia al refugio en espacios cerrados. Y el régimen *copulativo*, o las estructuraciones dinámicas de *progreso* se resuelven en impulsos que fingen aceptar las coordenadas reales de orientación espacio-temporal, sintiendo el devenir como provechoso.

En el intento de crear una teoría unificada de los géneros literarios, creemos muy conveniente además considerar las aportaciones efectuadas por la teoría de los mundos posibles (Petöfi, 1979a; Vaina, 1977; Eco, 1978; Doležel, 1979, 1985, 1985a, 1989; Albaladejo, 1986, 1986a). Dicha teoría considera que el mundo desplegado en el texto está constituido por el conjunto de los mundos de los personajes que forman parte de él. Cada mundo de personaje se compone de un submundo articulario, o submundo real efectivo, que consta de una serie de proposiciones lógicas con los correspondientes valores de afirmación o negación relativas a los hechos realmente ocurridos a los personajes, y de una serie abierta de submundos no articularios que recogen los procesos mentales de los personajes (submundos deseado, conocido, imaginado, temido...). Las proposiciones que conforman dichos submundos tienen una ordenación lógico-cronológica en el nivel de la fábula, y pueden presentarse con una disposición diferente en el sujeto (Albaladejo, 1986: 70 y ss.).

Creemos, además, que resulta fundamental considerar la existencia de un mundo del agente intratextual encargado de presentar los estados de cosas o sucesos. Dicho agente intratextual, en el que el autor extratextual, biográfico, delega sus funciones, es el narrador de los textos narrativos, el que podríamos llamar *dramatizador* de los textos dramáticos, y el que, siguiendo la terminología de Lázaro Carreter (1987: 85), denominamos *poeta* en los textos líricos.

Al unificar las aportaciones de la poética de lo imaginario y de la teoría de los mundos posibles, observamos que, desde un punto de vista teórico, el volumen imaginario de las obras literarias se incorpora a la estructura de conjunto referencial (García Berrio y Albaladejo, 1983; Albaladejo, 1986, 1986a), distribuyéndose en el sistema de mundos de que se compone. De esta forma, los impulsos imaginarios, relacionados con la semántica imaginaria de la narración, se asientan sobre los mundos de los personajes y del agente o agentes intratextuales, relacionados desde un punto de vista semiótico con la semántica extensional de las

obras de arte verbal. Los modos de enunciación establecen la posición primaria del autor con respecto al sistema de mundos (Petöfi, 1979, 1979a, 1979b; Vaina, 1977; Eco, 1978; Albaladejo, 1986, 1986a) contenido en su obra. La elección del modo lírico, en el que prevalece la propia experiencia del poeta, del modo dramático, en la que se cede el protagonismo a los personajes, o del modo narrativo, en la que el mundo del narrador puede ser tan importante como el de los personajes, es, por tanto, un aspecto decisivo en la configuración imaginaria de la obra. Los modos son, pues, la primera y esencial decisión del autor para expresar en el texto su postura ante sí mismo y ante la alteridad.

En opinión de García Berrio, la dialéctica antropológica entre la indagación subjetiva del yo íntimo y la exploración de la alteridad es la base de la división natural que se establece entre la *diégesis* sintomático-expresiva de la lírica y la *mimesis* representativo-comunicativa, siendo la *lírica* y el *drama* las formas puras de expresión discursiva de esa oposición. El *epos* y su modalidad moderna de la narración novelesca representan la síntesis y el compromiso de las dos formas puras (García Berrio, 1989: 451-452).

A la hora de expresar la consciencia antropológica de sí mismo y de la alteridad, el autor puede expresar su intimidad adecuando sus impulsos imaginarios al modo de representación lírico, de forma que dichos impulsos se incorporen sobre todo al mundo del poeta de los textos líricos; puede elegir la incursión en la alteridad mediante el modo de representación dramático, alojando sus impulsos imaginarios en los mundos de los personajes de los textos dramáticos, o puede elegir una síntesis entre el *yo* y lo *otro* a través del modo de representación narrativo, de forma que los impulsos imaginarios se repartan indistintamente entre el mundo del narrador y los mundos de los personajes del relato. Los modos de representación son determinantes a la hora de establecer la configuración imaginaria de la obra, pues no sólo suponen una primera actitud del autor ante sí mismo y el universo, sino que van a condicionar además las formas de adecuación del volumen simbólico a las arquitecturas materiales de cada tipo de obra, ya que cada clase de texto, en función de su estructura característica, cuenta con unas posibilidades específicas de adecuación de los impulsos fantásticos a su composición espacio-temporal.

En el intento de unificar la teoría de los mundos posibles y las aportaciones de la poética de lo imaginario, consideramos necesario dilucidar la relación entre la variedad de mundos y submundos y los impulsos imaginarios. En el análisis de diferentes textos narrativos, hemos observado que el régimen diurno de dichos textos, proclive a la acción y al interés que suscita, tiende a la expresión de los submundos reales efectivos de los personajes. Así ocurre, por ejemplo, en la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuando se describen las maniobras efectuadas por el cacique para acrecentar su poder. El régimen nocturno es proclive a la subjetividad temporal propia de los submundos no articularios, cuya exposición detenida permite crear una temporalidad ajena al tiempo real. Es lo que ocurre en *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, con la descripción minuciosa de las vacilaciones de todo un pueblo para impedir el asesinato de Santiago Nasar. Y el régimen copulativo mantiene un equilibrio sin decantarse decididamente por el desarrollo de la acción o la expresión de la subjetividad, como ocurre en *Pedro Páramo* en relación con los intentos del protagonista de conseguir el amor de Susana San Juan, o en *Crónica de una muerte anunciada* a propósito de la historia amorosa entre Bayardo San Román y Ángela Vicario, en las que la exposición del sentimiento personal, alojado en los submundos no articularios, se combina con la descripción de los acontecimientos de los submundos reales efectivos que desembocan en la frustración o en la consumación de la pasión.

Cada clase de texto literario, sin embargo, posee unas características propias de expresión imaginaria. Las posibilidades del texto lírico para materializar el volumen imaginario por medio de la representación espacial han sido convenientemente explicadas por Antonio García Berrio (1985, 1987, 1989: 327-477). En términos generales, los textos líricos presen-

## MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO

tan menores posibilidades de expresión imaginaria por medio del componente temporal que los textos narrativos, ya que las características de éstos permiten un juego de transformaciones del orden de los sucesos y una distancia temporal entre el narrador y los personajes que el poema sólo puede desarrollar de forma muy limitada. En el texto lírico prevalece el mundo del propio poeta, con lo que en él disminuye la importancia que la relación entre el agente intratextual y los personajes tiene en el relato. Al no desarrollar como lo hace la narración los mundos de los personajes, el texto lírico tampoco posee una gran capacidad de expresión imaginaria por medio de la transformación del orden de los acontecimientos. Todo ello determina que en el texto lírico sean especialmente importantes las formas de representación espacial del sentimiento imaginario. Esto no quiere decir que el poema carezca de posibilidades de representación imaginaria por medio del componente temporal (los sonetos X –“¡Oh, dulces prendas, por mi mal halladas...”– o XXIII –“En tanto que de rosa y azucena...”– de Garcilaso son claros ejemplos de la capacidad de representación simbólico-temporal del propio mundo del poeta), pero sí que cuenta con menores posibilidades en este sentido que el texto narrativo.

El texto dramático, por su parte, se centra en la temporalidad de los personajes, y el escaso desarrollo del mundo del dramatizador impide que se cree una distancia temporal entre éste y los personajes equivalente a la que se produce en el texto narrativo. Esto limita con respecto a la narración las posibilidades de expresión imaginaria a través del componente temporal del texto teatral, aunque tiene evidentemente sus propios mecanismos para expresar la temporalidad. Dicha limitación, sin embargo, se ve compensada por la gran importancia que en el texto dramático cobra la representación imaginaria por medio de la espacialidad, observable en el texto escrito y más evidente aún en el espectáculo representado.

Las tres clases de textos considerados, en fin, son capaces de expresar el volumen imaginario por medio de la representación temporal y espacial. Las formas espaciales de expresión imaginaria son importantes también en el relato (García Berrio, 1989: 429-438). Con todo, cada tipo de textos presenta una serie de posibilidades distinta en uno y otro sentido. Por lo que concierne al aspecto temporal, es el texto narrativo el que mayor capacidad posee para representar la experiencia de la temporalidad en su totalidad (Ricoeur, 1983-85), ya que en él tiene cabida el tiempo de los personajes y se establece además una distancia temporal entre éstos y el narrador. El texto lírico tiende a limitarse a la temporalidad del propio poeta, y el texto dramático a la de los personajes, por lo que en ambos tipos de textos cobra una especial relevancia, aunque con diferencias, el aspecto simbólico de la representación espacial. Ésta, por último, tiene también una gran importancia en el relato, como advirtiera Bajtin con la enunciación del concepto de *cronotopo* (Bajtin, 1989).

El volumen simbólico de la obra, esencial en la constitución de su significado, se incorpora de manera diferente a los mundos que forman parte de la misma dependiendo de su naturaleza genérica y, más concretamente, de su modo característico. La importancia de la elección inicial de un determinado modo, que se relaciona con el ámbito de la pragmática y de la semántica imaginaria, resulta más evidente al analizar el ámbito de la sintaxis imaginaria, ya que cada modo presenta unas peculiaridades propias para materializar los impulsos fantásticos a través de sus estructuras materiales concretas.

Una vez distribuidos los impulsos fantásticos en el sistema de mundos del conjunto referencial, y siempre desde una perspectiva teórica, se produce lo que Tomás Albaladejo denomina proceso de *intensionalización* (Albaladejo, 1986, 1986a, 1990), por medio del cual el sistema de mundos del conjunto referencial se incorpora a la estructura macrosintáctica de base, pasando a formar parte del texto literario, en relación con el ámbito de la semántica intensional. El sistema de mundos mantiene una ordenación lógico-cronológica en este nivel (que se corresponde con el nivel tradicional de la fábula), y experimenta una serie de transformaciones relacionadas con el punto de vista narrativo y con la temporalidad en el nivel de

la estructura macrosintáctica de transformación (equivalente al nivel tradicional del sujeto). Las transformaciones que se producen en este último nivel están estrechamente relacionadas con la materialización en las estructuras verbales de los contenidos simbólicos de la obra.

La sintaxis imaginaria se encarga de estudiar los mecanismos de proyección que dotan a los impulsos fantásticos de sus formas lingüísticas concretas de expresión (García Berrio, 1985: 260-295). Los mecanismos de proyección relacionados con las formas de orientación espacial han sido suficientemente examinados por García Berrio a propósito de los textos líricos (García Berrio, 1985, 1989: 405-429), por lo que nos limitaremos en adelante al análisis de las formas de orientación temporal. A este respecto, pueden resultar muy útiles los abundantes estudios realizados sobre la temporalidad en la narración (Ortega y Gasset, 1974; Baquero Goyanes, 1963, 1974, 1974a, 1975, 1975a; Pouillon, 1946; Mendilov, 1975; Genette, 1972, 1983; Todorov, 1976; Segre, 1976; Villanueva, 1977; Bobes Naves, 1985: 147-185; Ricoeur, 1983-85; Yllera, 1986; Aguiar e Silva, 1990: 745-758; Pozuelo Yvancos, 1988a: 264-266), para aplicar sus conclusiones, en la medida de lo posible, a los restantes textos literarios. De dichos estudios se desprende la existencia de dos ejes temporales en torno a los cuales se articula el relato: el de la posición del narrador con respecto a los hechos que narra y el de la ordenación que el narrador elige para presentar los hechos. La manipulación de estos dos ejes temporales permite establecer una serie de sugerencias simbólicas que remiten a los impulsos imaginarios que están en su origen. Hemos observado que cada régimen imaginario o estructuración dinámica es proclive a unas formas específicas de representar la temporalidad, y que existe un cierto grado de flexibilidad en la adecuación entre las formas materiales concretas y los impulsos fantásticos, ya que la responsabilidad de expresarlos se reparte entre los dos ejes temporales.

Con respecto a los textos narrativos, y en lo que concierne al primero de los ejes temporales, el de la distancia entre el narrador y los hechos, resulta fundamental la consideración de un aspecto estrechamente ligado a la temporalidad, el correspondiente a la instancia de la voz narradora. El uso del pasado es una tendencia natural en los textos narrativos (Weinrich, 1974; Hamburger, 1977; Villaume, 1983, 1990), y su presencia no otorga por ello un carácter determinado, inamovible, a los hechos que se presentan. Al utilizar los tiempos pretéritos, la narración presenta los acontecimientos *como si* hubieran ocurrido en un mundo ficcional (Ricoeur, 1984). Por lo tanto, el carácter determinado o contingente de los acontecimientos viene dado por otros factores ligados a la situación narradora. Si el narrador es externo a la fábula (narrador heterodiegético, en terminología de Genette), los hechos se presentan de manera contingente, mientras que si se trata de un narrador homodiegético (Genette, 1972) que forma parte de la fábula, los acontecimientos aparecen determinados temporalmente, como pertenecientes a su pasado inamovible. El régimen diurno o las estructuraciones dinámicas de conquista, que tienden a resaltar la acción y el interés que suscita, son proclives a la contingencia temporal que sugiere un narrador heterodiegético; el régimen nocturno o las estructuraciones dinámicas de repliegue, tendentes a la creación de espacios cerrados al abrigo del tiempo, se adecuan perfectamente a la determinación temporal que supone la existencia de un narrador homodiegético, y el carácter ambivalente del régimen copulativo o las estructuraciones dinámicas de progreso, que aceptan el devenir para trascenderlo, permiten la expresión de la temporalidad en su contingencia por medio de un narrador heterodiegético, y admiten la presencia de un narrador homodiegético en relación con los temas del aprendizaje, de los que se espera sacar provecho. Con respecto al segundo de los ejes temporales, el del orden en la presentación de los sucesos, hemos observado que el régimen diurno tiende a la expresión de una temporalidad cronológica y entrecortada que resalta los momentos más importantes de la acción; el régimen nocturno es proclive a la subjetividad temporal y a la creación de una temporalidad acronológica ajena al tiempo real, mientras que el régimen copulativo prefiere una temporalidad continua y cronológica, tal como corresponde a la aceptación del devenir que le es inherente. Cada relato particular sopesa y conjuga las posibilidades



## MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO

de sugerencia simbólica de estos dos ejes temporales en la constitución de su configuración imaginaria.

Aunque las formas de expresión del volumen imaginario a través de la estructura material del relato no son extensibles por completo a los textos líricos y dramáticos, pueden ayudarnos a entender la configuración temporal específica de dichos textos. En los textos líricos (Kantor, 1984; Pujante, 1988) resulta fundamental la temporalidad del propio mundo del poeta, y a través de dicho mundo se articula principalmente su contenido imaginario. Sin embargo, a través del propio mundo del poeta pueden presentarse algunos acontecimientos o hechos del pasado, por lo que se establece en dicho mundo un eje temporal que cumple en el poema, aunque con menor intensidad, las funciones del primer eje temporal que hemos establecido en el relato. Esto es, el poeta adopta una distancia con respecto a los hechos que presenta de su propio mundo, como ocurre, por ejemplo, en el poema X de Garcilaso, en el que el descubrimiento de las "dulces prendas" provoca el recuerdo de los acontecimientos del pasado, con respecto a los cuales el poeta se sitúa, lógicamente, en posterioridad. El texto lírico, por otra parte, puede presentar algún tipo de alteración del orden cronológico de los elementos del mundo del poeta, como ocurre en el relato con respecto al segundo eje temporal, el de la presentación de los hechos que protagonizan los personajes. Sus posibilidades en este sentido, con todo, son claramente menores que las que presentan los textos narrativos. Por ello, al analizar el componente temporal imaginario de los textos líricos —su componente espacial ya ha sido examinado (García Berrio, 1985, 1987, 1989: 327-429)— es conveniente valorar sobre todo las posibilidades de sugerencia simbólica del eje correspondiente a la posición del poeta con respecto a los hechos que expresa. Si la tendencia al uso del pasado es casi consustancial al texto narrativo, y por ello el carácter determinado o contingente de los sucesos se relaciona con la existencia de un narrador homodiegético o heterodiegético, en el texto lírico la contingencia y la determinación dependen principalmente de la posición del poeta con respecto a lo que expresa. El uso del pasado, que en el poema supone una libre elección, resalta el carácter determinado de los hechos, acorde con la temporalidad cerrada del régimen nocturno, mientras que el uso del presente coloca al poeta en una simultaneidad con lo que expresa que sugiere la contingencia inherente al régimen diurno. El uso del futuro como expresión de la determinación de lo que inevitablemente ha de venir (como la vejez, o la muerte) se relaciona también con la temporalidad cerrada del régimen nocturno, y el régimen copulativo puede expresarse por el recurso a una temporalidad que busca en el pasado, en el presente y en el futuro aquello que hay de provechoso.

Los textos dramáticos, por su parte, poseen unas características estructurales diferentes, y cuentan, por lo tanto, con otras posibilidades para expresar su componente imaginario. El escaso desarrollo del agente intratextual que es el dramatizador anula las posibilidades de relación temporal entre su mundo y el de los personajes, de manera que el juego de perspectivas temporales se produce sobre todo en relación a los mundos de estos últimos. En este sentido, los textos dramáticos cuentan con menores posibilidades de expresión temporal que los textos narrativos, en los que resultan muy importante las relaciones temporales que se establecen entre el narrador y los personajes (Bobes Naves, 1987: 221; 1988: 29-34; García Barrientos, 1991). El dramatizador de los textos dramáticos se encarga de expresar las acotaciones y de estructurar el mundo de la obra, eligiendo en cada momento qué personaje va a hablar. De él depende, por lo tanto, la estructuración de la obra, pero su mundo apenas se desarrolla en relación con los mundos de los personajes al situarse en el mismo presente convencional en el que se desarrolla la obra. Por lo tanto, no existe en los textos dramáticos una relación temporal entre el dramatizador y los personajes de la misma intensidad que la que existe en los textos narrativos entre el narrador y los personajes, en relación con el primer eje temporal que hemos considerado.

Con respecto al segundo eje temporal, el de la ordenación de los acontecimientos, el dramatizador de los textos dramáticos juega un papel semejante al del narrador de los textos

narrativos, ya que en teoría es posible presentar los hechos en el orden que mejor convenga. Sin embargo, las alteraciones del orden temporal se producen con mucha menor frecuencia en los textos dramáticos, debido principalmente a la duración de la obra y a la falta de perspectivas entre el dramaturgo y los personajes (ya que en los textos dramáticos no existe un narrador que pueda trasladar con facilidad la atención a otro momento temporal, advirtiéndolo al lector del cambio).

La temporalidad de las obras dramáticas, con todo, no tiene por qué reducirse al tiempo que dura la representación, y de hecho hay muchas obras que no respetan la célebre unidad aristotélica del tiempo del teatro, que tantas polémicas ocasionara entre los tratadistas barrocos y neoclásicos. Independientemente de las normas preceptivas de época y del intervalo de tiempo en el que transcurre la acción, a lo largo de ella se pueden hacer referencias al pasado y al futuro de los hechos que se representan, abarcando una temporalidad más amplia. El hecho de que los textos narrativos y los textos dramáticos desarrollen su acción en el tiempo permite especificar una serie de consideraciones comparativas entre sus niveles textuales. En ambos tipos de textos existe un agente intratextual que organiza los acontecimientos, si bien el mundo del narrador puede adquirir un desarrollo mucho más amplio que el del dramaturgo. El narrador adopta una posición de anterioridad, simultaneidad o posterioridad con respecto a los hechos que presenta, mientras que el dramaturgo se mantiene siempre en un presente que coincide con el presente convencional de los personajes, lo que produce que su significación temporal quede neutralizada. El narrador puede formar parte o no de la historia, y el dramaturgo no forma parte de ella. Si los personajes del relato pueden referirse a su propio pasado, esta posibilidad resulta esencial en los textos dramáticos, ya que el habla de los personajes es el principal medio de expresión. Así, cuando un personaje dramático se refiere a su pasado, su presente o su futuro, puede adoptar un papel equivalente al del narrador homodiegético del relato, ya que se crea un doble eje temporal, en cierta forma semejante al que se produce en los textos narrativos: el personaje dramático se sitúa en una posición de anterioridad, simultaneidad o posterioridad con respecto a los acontecimientos que expone, y puede además elegir el orden que desee para presentarlos. El personaje cumple así en parte, aunque con menor intensidad, las funciones del narrador de los textos narrativos.

Con respecto a la adecuación del componente imaginario de los textos dramáticos a sus estructuras materiales, es necesario considerar el grado de determinación o de contingencia de los sucesos presentados. Los textos dramáticos se desarrollan en el presente convencional de la representación, y no tienen una tendencia a la presentación de los hechos en pasado, como ocurre con los textos narrativos. Por lo tanto, si se presta atención sobre todo al presente de la acción, se resalta la libertad de culminación de los acontecimientos, mientras que si se tiende a expresar el pasado de los personajes se acentúa su carácter determinado. El régimen diurno, que tiende a la ocupación espacial y al aprovechamiento del tiempo, es proclive al desarrollo incesante de la acción y al interés que suscita, manteniendo la contingencia de los sucesos mediante la presentación de los submundos reales efectivos de los personajes. Por ello, la expresión de dicho régimen en las obras dramáticas, en lo que concierne a la sintaxis imaginaria, se realiza mediante el uso del presente para mostrar los acontecimientos de manera que parezcan producirse ante nosotros. El régimen nocturno de las obras dramáticas se relaciona principalmente con el poder evocador de la memoria de los personajes, capaz de representar un pasado inamovible acorde con el carácter de reclusión espacial que caracteriza a dicho régimen. La atemporalidad nocturna puede lograrse, además, por medio de la expresión insistente de los submundos no articuladores de los personajes, que recogen sus procesos mentales, creando una temporalidad ajena al devenir real. El régimen copulativo, que no intenta intensificar las formas que sirven para eludir el paso del tiempo, sino que busca en el paso del tiempo lo que tiene de provechoso, es proclive, en relación con la sintaxis imaginaria, a la expresión de las distintas formas de la experiencia temporal y a los beneficios que produce su sucesividad.

## MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO

Cuando los personajes de los textos dramáticos evocan su pasado, se produce, además, una alteración temporal equiparable, aunque de distinta naturaleza, a la que puede ocurrir en los textos narrativos con respecto al segundo eje temporal de la ordenación de los hechos. Si, como advirtiera Gérard Genette, el narrador del relato puede presentar una situación temporal con respecto a lo que cuenta y carecer de temporalidad propia (Genette, 1972), el personaje dramático posee siempre un presente que se desarrolla a lo largo de la ficción, con respecto al cual se produce un cierto tipo de alteración al evocar los sucesos del pasado. La alteración del orden de presentación de los sucesos se relaciona estrechamente con la tendencia del régimen nocturno a crear una temporalidad al margen de la temporalidad real; el mantenimiento de la acción cronológica y discontinua favorece la contingencia que es necesaria para la expresión característica del régimen diurno, y el régimen copulativo se refleja en una temporalidad continua y sucesiva afín al devenir real.

Cada tipo de texto literario, en suma, presenta una serie de particularidades en la adecuación entre los impulsos fantásticos y las estructuras materiales. Si bien todos los tipos de textos pueden representar, como hemos observado, los tres regímenes de la imaginación, las diferentes formas de expresión de cada uno de ellos repercuten necesariamente en la elección del modo literario. Cada modo presenta distintas formas de adecuación del volumen imaginario a las formas de representación espaciales o temporales. El modo narrativo facilita la expresión de la temporalidad en mayor medida que el texto dramático y que el texto lírico, siendo, en compensación, muy importante la espacialidad como forma de representar los sentimientos del poeta y como organización escénica en el contorno en el que se desenvuelven los mundos de los personajes dramáticos. La elección del modo por parte del autor viene determinada por una forma precisa de expresar la consciencia de sí mismo, de la alteridad o de uno y otro ámbito, y repercute necesariamente en la construcción del significado imaginario de las obras, debido a que su contenido simbólico se materializa en las estructuras lingüísticas concretas del texto, y éstas presentan diferentes posibilidades de adecuación de los impulsos fantásticos en relación con su estructura material.

### Referencias bibliográficas

- 1990 AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8.ª ed.
- 1986 ALBALADEJO MAYORDOMO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- 1986a — “La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El conde Lucanor*”, en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, pp. 5-18.
- 1990 — “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, en *Epos*, VI, pp. 303-314.
- 1989 BAJTIN, M., *Teórica y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- 1963 BAQUERO GOYANES, M., *Perspectiva y contraste*, Madrid, Gredos.
- 1974 — “Tiempo y ‘tempo’ en la novela”, en G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, cit., pp. 231-242.
- 1974a — *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 2.ª ed.
- 1975 — *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 2.ª ed.
- 1975a — *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 3.ª ed.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

- 1985 BOBES NAVES, M. C., *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos.
- 1987 — *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- 1988 — *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.
- 1982 BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil.
- 1976 DIJK, T. A. VAN (ed.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam-Oxford-New York, North-Holland.
- 1979 DOLEŽEL, L., "Extensional and Intensional Narrative Worlds", en *Poetics*, 8, 1-2, pp. 193-211.
- 1985 — "Pour une typologie des mondes fictionnels", en H. Parret y H. G. Ruprecht (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, cit., pp. 7-21.
- 1985a — "La construction de mondes fictionnels à la Kafka", en *Littérature*, 57, pp. 80-92.
- 1971 DURAND, G., *Le décor mythique de la "Chartreuse de Parme"*, París, Corti.
- 1981 — *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- 1978 ECO, U., "Possible worlds and Text Pragmatics: 'Un dramma bien parisien'", en *Versus*, 17, pp. 5-72 (incluido en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1979).
- 1986 FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum.
- 1991 GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C.
- 1985 GARCÍA BERRIO, A., *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- 1987 — "¿Qué es lo que la poesía es?", en *Lingüística española actual*, IX, 2, Homenaje al profesor Julio Fernández Sevilla, pp. 177-188.
- 1988 — *Introducción a la poética clasicista*, Madrid, Taurus.
- 1989 — *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- 1983 GARCÍA BERRIO, A., Y ALBALADEJO MAYORDOMO, T., "Estructura macrocomposicional. Macroestructuras", en *Estudios de Lingüística*, 1, pp. 127-180.
- 1985 GARCÍA BERRIO, A., y HERNÁNDEZ, M. T., "Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria", en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 3, pp. 47-85.
- 1988 — *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- 1987 GARRIDO GALLARDO, M. A. y otros autores, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.
- 1972 GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil.
- 1979 — *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- 1983 — *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- 1974 GULLÓN, G., y GULLÓN, A. (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus.
- 1968 HAMBURGER, K., *Logique des genres littéraires*, París, Seuil.

MODOS, GÉNEROS Y COMPONENTE TEMPORAL IMAGINARIO

- 1976 HERNADI, P., "Literary theory: A compass for critics", en *Critical Inquiry*, III, pp. 369-383.
- 1978 — *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch.
- 1972 JOLLES, A., *Formes simples*, París, Seuil.
- 1984 KANTOR, S., "El paradigma en el tiempo: el soneto X de Garcilaso", en *Il confronto letterario*, I, pp. 3-28.
- 1987 LÁZARO CARRETER, F., "El poema lírico como signo", en M. A. Garrido Gallardo y otros autores, *La crisis de la literariedad*, cit., pp. 79-97.
- 1972 MENDILOW, A. A., *Time and the novel*, New York, Humanities Press.
- 1966 ORTEGA Y GASSET, J., *Idea del teatro*, en *Obras completas*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1966, vol II, pp. 349-350.
- 1974 — *Ideas sobre la novela*, en G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, cit., pp. 42-63.
- 1985 PARRET, H. Y RUPRECHT, H. G., (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas. Aims and Prospects of Semiotics to honor A. J. Greimas*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins B. B.
- 1979 PETÖFI, J. S., "Una teoría formal semiótica como teoría integrada del lenguaje natural", en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 127-145.
- 1979a — "Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo", en: J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 147-189.
- 1979b — "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., pp. 215-242.
- 1979 PETÖFI, J. S., y GARCÍA BERRIO, A., *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- 1946 POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard.
- 1988 POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- 1988a — "Teoría de los géneros y poética normativa", en J. M. Pozuelo Yvancos, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, pp. 69-80.
- 1988 PUJANTE SÁNCHEZ, J. D., *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia.
- 1991 RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón, Júcar.
- 1981 ROLLIN, B. E., "Nature, Convention and Genre Theory", en *Poetics*, 10, pp. 127-143.
- 1983 RICOEUR, P., *Temps et récit I*, París, Seuil.
- 1984 — *Temps et récit II*, París, Seuil.
- 1985 — *Temps et récit III*, París, Seuil.
- 1991 RUBIO MARTÍN, M., *Estructuras imaginarias en la poesía*, Gijón, Júcar.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

- 1986 SCHAEFFER, J. M., "Du texte au genre", en VV.AA., *Théorie des genres*, cit., pp. 179-205.
- 1989 — *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil.
- 1980 SEARLE, J. R., *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- 1982 — "Taxonomie des actes illocutoires", en *Sens et Expression*, París, Editions de Minuit.
- 1985 SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- 1976 TODOROV, T., "Las categorías del relato literario", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, cit., pp. 155-192.
- 1978 — *Les genres du discours*, París, Seuil.
- 1977 VAINA, L., "Introduction: les 'mondes possibles' du texte", en *Versus*, 17, pp. 3-11.
- 1977 VILLANUEVA, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello.
- 1983 VILLAUME, M., "Grammaire temporelle des récits de fiction", en *Semantikos*, VII/1, pp. 62-76.
- 1990 — *Grammaire temporelle des récits*, París. Les éditions de Minuit.
- 1976 VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- 1986 VV.AA., *Théorie des genres*, París, Seuil.
- 1986a VV.AA., *Investigaciones semióticas*, Madrid, C.S.I.C.
- 1974 WEINRICH, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.
- 1986 YLLERA, A., "Tiempo y novela", en: VV.AA., *Investigaciones semióticas I*, cit., pp. 573-593.

## ÍNDICE

Javier Aparicio Maydeu. <i>Del espectáculo de la religiosidad barroca (notas sobre propaganda fide y halago a los sentidos en la comedia religiosa de Calderón)</i> .....	5
Javier Blasco. <i>Tropelía o novela: Notas cervantinas sobre el “que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana”</i> .....	15
María Luisa Burguera Nadal. <i>La semantización figural como configurador del personaje dramático en un caso de transgresión: Las Comedias bárbaras de Valle-Inclán</i> .....	59
Francisco Chico Rico. <i>El New Criticism y la enseñanza de la Retórica</i> .....	73
Jacques Fontanille. <i>Le schéma de la peur: Phobie, angoisse et abjection dans Voyage au bout de la nuit de Céline</i> .....	85
Teresa Garbí. <i>¿Es Teresa de Rosa Chacel una novela feminista?</i> .....	101
Carlos García Gual. <i>Tres gazapillos borgianos de tema odiseico</i> .....	117
Luis F. Guillén. <i>Clitemnestra y su sombra. El carácter femenino en el teatro de Esquilo</i> .....	123
Alfonso Martín Jiménez. <i>Modos, géneros y componente temporal imaginario. Una propuesta de explicación</i> .....	139
Guido Paduano. <i>Lo studio della letteratura europea</i> .....	151
Pablo Pérez Rubiö. <i>Jerry Lewis: Lenguaje y comicidad del cuerpo</i> .....	161
Ascensión Rivas Hernández. <i>Un soneto de Quevedo y sus variantes</i> .....	181
David Vilaseca. <i>Placeres de la autoescisión: La abyección y el masoquismo en La vida secreta de Salvador Dalí</i> .....	193
Santos Zunzunegui. <i>Los ojos en casa</i> .....	211
Resúmenes / Resumés / Abstracts .....	223

**TROPELJA.** s.f. Aceleración confusa y desordenada. Atropellamiento o violencia en las acciones. Hecho violento y contrario a las leyes. Vejación, atropello. Arte mágica que muda las apariencias de las cosas. Engaño, embaucamiento.

Javier APARICIO MAYDEU

Javier BLASCO

María Luisa BURGUERA RADAL

Francisco CHICO RICO

Jacques FONTARILLE

Teresa GARBÍ

Carlos GARCÍA GUAL

Luis F. GUILLÉN

Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ

Guido PADUANO

Pablo PÉREZ RUBIO

Ascensión RIVAS HERRÁNDEZ

David VILASECA

y Santos ZURZUREGUI



Ministerio de Educación y Ciencia



Banco  
Zaragozano



GOBIERNO  
DE ARAGON

Departamento de Educación  
y Cultura