

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

Universalidad y singularidad
de la literatura y el arte.
La imaginación simbólica



2021

UNIVERSALIDAD Y SINGULARIDAD
DE LA LITERATURA Y EL ARTE.
LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Series Maior

23

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

UNIVERSALIDAD Y SINGULARIDAD
DE LA LITERATURA Y EL ARTE.
LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA



2021

COLECCIÓN BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Director de colección

Rafael Núñez Ramos (Universidad de Oviedo)

Comité científico

Serafina García García (Universidad de Oviedo)

Antonio Fernández Insuela (Universidad de Oviedo)

Guillermo Lorenzo González (Universidad de Oviedo)

Manuel Leonetti (Universidad de Alcalá de Henares)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)

José-Luis Mendivil Giró (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Hermsilla Álvarez (Universidad de Córdoba)

La colección Biblioteca de Filología Hispánica de la Universidad de Oviedo está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).



Este libro es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (TRANSLATIO) con Referencia PGC2018-093852-B-I00, del Ministerio de Ciencia e Innovación (Proyectos de I+D+i de Generación de Conocimiento), siendo el organismo ejecutor la Universidad Autónoma de Madrid. La publicación de este libro ha sido financiada por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación–Agencia Estatal de Investigación/Proyecto PGC2018-093852-B-I00.



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:

Alfonso Martín Jiménez. (2021). UNIVERSALIDAD Y SINGULARIDAD DE LA LITERATURA Y EL ARTE. LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA. Ediuno. Ediciones de la Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Ediciones de la Universidad de Oviedo

© El autor

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es
www.publicaciones.uniovi.es

ISBN: 978-84-18324-17-8
DL AS 801-2021

Índice

Presentación	9
--------------------	---

Primera parte. Literatura y otras artes

1. Modelo textual de los géneros literarios	15
2. El carácter universal de la literatura y las artes	47
2.1. Literatura Comparada, Teoría de la Literatura y Estética.....	47
2.1.1. <i>Los conceptos de literatura y arte: orígenes y desarrollo</i>	52
2.1.2. <i>Literariedad, artibilidad, poeticidad y esteticidad</i>	66
2.2. Las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética y su posible compaginación	137
3. Modelo textual de las artes	195
3.1. Creación y recepción de las distintas formas artísticas	196
3.2. Formas artísticas parcialmente literarias	211
3.3. Formas artísticas no literarias	248

Segunda parte. La *Poética de la imaginación* y el análisis de obras literarias y artísticas

4. Fundamentos de la Poética de la imaginación.....	275
4.1. Los regímenes de la imaginación y la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand	277

4.2. El Régimen Diurno	297
4.2.1. «Las caras del tiempo»: símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos	298
4.2.2. «El cetro y la espada»: símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos.....	311
4.3. El Régimen Nocturno	326
4.3.1. Símbolos de la inversión.....	327
4.3.2. Símbolos de la intimidad.....	332
4.4. El Régimen Cíclico	338
4.4.1. Símbolos cíclicos.....	339
4.4.2. Símbolos del progreso	354
5. Análisis del componente simbólico-imaginario de textos literarios...	357
5.1. Textos narrativos: cuentos populares y relato culto	358
5.1.1. «Pulgarcito» (cuento japonés).....	367
5.1.2. «La flor romanial» (rondalla mallorquina)	374
5.1.3. «El muchacho lobo» (cuento de los indios Kiowa de Norteamérica)	397
5.1.4. «La serpiente de la fontana» (cuento árabe de Argelia)....	409
5.1.5. «La resucitada» (1908), de Emilia Pardo Bazán	420
5.2. Textos líricos: <i>Himnos a la noche</i> de Novalis, <i>Las flores del mal</i> de Baudelaire («Elevación», «La cabellera» y «Nieblas y lluvias») y «El ciprés de Silos», de Gerardo Diego ..	437
6. Universalidad y originalidad de las obras artísticas y parcialmente literarias	485
Conclusiones	543
Bibliografía	561

Presentación

En un trabajo anterior, titulado *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional* (Martín, 2015), propuse un modelo textual de los géneros literarios capaz de incluir todas las formas literarias existentes e imaginables, el cual incluía tres categorías básicas: el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* y una tercera categoría resultante de su mezcla. Y en el epílogo de dicho trabajo escribía lo siguiente:

Como trataremos de mostrar en una futura investigación, las categorías del modelo del texto literario propuesto (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*) resultan de utilidad para explicar la naturaleza de los distintos géneros artísticos, y puede servir de base para establecer algunas similitudes y diferencias entre la literatura y las demás manifestaciones artísticas, así como para fundamentar la universalidad de las artes (Martín, 2015: 306).

Emprendo este trabajo para completar la investigación anunciada en el epílogo de ese libro. Aunque la literatura se ha considerado en ocasiones como una de las artes, en este libro estableceré una distin-

ción entre el ámbito de la literatura y el de las otras artes, de manera que las aportaciones relativas al primero puedan servir para entender mejor el segundo.

Este libro se divide en dos partes. La primera estará dedicada a analizar la relación entre la literatura y otras artes, así como entre las teorías teórico-literarias y las teorías estéticas, que han tratado de explicar, respectivamente, la naturaleza de los textos literarios y de las obras artísticas.

El primer capítulo de esta primera parte está destinado a recordar de forma sintética los fundamentos del modelo textual de los géneros literarios y su propia constitución, su relación con la teoría de los mundos posibles y su utilidad para desarrollar y explicar gráficamente una teoría complementaria de los mundos imposibles.

El segundo capítulo se dedica a comentar el carácter universal de la literatura y las artes y a la estrecha relación que existe entre una y otras. Para ello, se recuerda que la Literatura Comparada ha puesto de manifiesto esa relación y ha dedicado una parte fundamental de sus investigaciones al estudio de la literatura en relación con otras formas artísticas; se analizan los puntos en común de las teorías literarias y de las teorías estéticas; se realiza una aproximación a uno de los temas más complejos de la teoría literaria y de la estética, como es el de explicar en qué podría basarse la «poeticidad» o el valor estético que alcanzan o que se otorga a determinadas obras literarias o artísticas, y se trata de formular una teoría que compagine las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estético-literaria: la primera, que se remonta a las teorías estéticas de Hume, considera que los objetos literarios y artísticos tienen en sí mismos algo que los hace atractivos; la segunda, derivada de la estética de Kant, propone que corresponde a la subjetividad del receptor otorgar un valor estético a los objetos.

El tercer capítulo está dedicado a analizar hasta qué punto el modelo del texto literario y las categorías que incluye podrían ser de utilidad para establecer un modelo equivalente de las distintas artes, explicando las particularidades de cada una de ellas. Se presta atención a la importancia que tiene la competencia de los autores y de los receptores a la hora de crear y de consumir determinadas formas artísticas (pues no todos los autores son competentes para crear todos los tipos de obras artísticas, ni todos los receptores están preparados para comprenderlos). Se analiza también el componente lingüístico-literario de algunas formas parcialmente literarias (como la canción, el cómic o el cine) y su relación con el componente artístico con el que se combinan, para acabar reflexionando sobre las particularidades de las formas artísticas que no poseen un componente literario en relación con el modelo textual de las artes.

La segunda parte del libro está dedicada a valorar la utilidad de una determinada metodología analítica, la denominada *Poética del imaginario* o *Poética de la imaginación*, cuyos orígenes se remontan a la obra de Gaston Bachelard y Gilbert Durand.

Tras explicar someramente los fundamentos de dicha corriente analítica en el capítulo cuarto, en el capítulo quinto se tratan de aplicar sus presupuestos al análisis de algunos textos literarios, dado que su naturaleza lingüística es especialmente proclive al examen de su composición simbólica. Para ello, se eligen algunas obras literarias breves (cuyos textos completos se incluyen para que sean accesibles al lector). Y en el capítulo sexto se valora hasta qué punto las conclusiones obtenidas en el análisis de los textos literarios son extrapolables a otros textos artísticos de naturaleza parcialmente lingüística o no lingüística.

Todo ello permitirá comprobar si las distintas obras literarias y artísticas tienen un sustento antropológico común que determine el

carácter a la vez universal y singular de las manifestaciones literarias y artísticas, y, por lo tanto, las limitaciones y las posibilidades que determina nuestra propia naturaleza humana para crearlas, en la sospecha de que es el carácter universal de esas obras lo que permite que los receptores de las más variadas épocas y culturas puedan identificarse con ellas, mientras que su naturaleza singular colabora en gran medida a que resulten atractivas y valiosas.

Los textos literarios que se analizan en el capítulo quinto de este libro corresponden a una selección de algunos de los que he propuesto como ejercicio analítico durante años en mis asignaturas de licenciatura, doctorado o máster relacionadas con la *Poética de la imaginación*. Los alumnos y alumnas que han cursado esas asignaturas han colaborado en el resultado de los análisis que aquí presento: si en un primer momento yo mismo me encargaba de proponer y analizar los textos, posteriormente les pedía que los examinaran en las clases, para poner en común nuestras conclusiones, y las alumnas y los alumnos percibían muchos aspectos que a mí me habían pasado inadvertidos, y que iban enriqueciendo de forma colectiva los análisis. Asimismo, la corrección de sus trabajos sobre los tipos de obras más diversas (poemas, relatos, novelas, obras dramáticas, canciones, cómics, novelas gráficas, películas...) no solo me ha hecho disfrutar enormemente, sino que me ha permitido corroborar la eficacia analítica de los presupuestos de la *Poética de la imaginación*, ya que su aplicación permitía evidenciar la universalidad y la originalidad de las obras analizadas, ayudando a entenderlas mejor. Por eso, dedico este libro, con mi mayor agradecimiento, a todos los alumnos y alumnas que han asistido a mis clases de *Poética de la imaginación*.

Valladolid, 7 de diciembre de 2020

PRIMERA PARTE.

LITERATURA Y OTRAS ARTES

I.

Modelo textual de los géneros literarios

En este capítulo recordaré brevemente mi propuesta de un modelo textual de los géneros literarios, realizada en varios trabajos anteriores.¹ Como explicaba en ellos, a partir de los años 60 del siglo xx se afianzó la idea, entre una buena parte de las corrientes de la teoría literaria, de que la literatura es identificable con la ficción (Martínez Bonati, 1960, 1992; Gabriel, 1975: 28; Searle, 1975; Ohmann, 1987: 33; Levin, 1987: 71-72; Pozuelo, 1988: 91, 1993; Schmidt, 1990: 213; Aguiar, 1990: 223), de manera que todos los textos literarios, con independencia del género al que pertenezcan, serían ficcionales. A mi modo de ver, se trata de un planteamiento erróneo, que he tratado de contrarrestar, exponiendo que no todos los géneros literarios son siempre y necesariamente ficcionales, sino que hay obras y géneros literarios que no lo son, por lo que no se puede identificar la literatura con la ficción. Para ello, y como punto de partida, he desarrollado un

¹ Resumiré algunas propuestas realizadas en mi libro *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional* (Martín, 2015), que fueron recogidas en mi artículo «A Theory of Impossible Worlds (*Metalepsis*)» (Martín, 2015a), en el que me baso para desarrollar una parte de los contenidos de este capítulo.

modelo del texto literario general capaz de integrar todos los géneros literarios existentes o imaginables. Dicho modelo permite desarrollar una teoría conjunta de los géneros literarios y de la ficcionalidad, mostrando que hay tipos de literatura ficcional o no ficcional, y que incluso un mismo género, como la poesía lírica, puede adoptar formas ficcionales o no ficcionales.

Por otra parte, he tratado de ampliar la teoría de los mundos posibles con una teoría complementaria de los mundos imposibles, capaz de explicar los casos en los que se produce una ruptura de la lógica ficcional (por ejemplo, cuando el autor empírico entra en contacto de forma imposible con sus personajes ficcionales), fenómeno al que Gérard Genette (2006) se refiere con la denominación de *metalepsis*. Estos casos no pueden explicarse como la simple creación de un universo ficcional inverosímil, contemplada por la teoría de los mundos posibles, por lo que se hace imprescindible proponer una teoría de los mundos imposibles que dé cuenta de ellos. Por último, sirviéndome del modelo textual propuesto, he tratado de explicar y de representar gráficamente los mecanismos que se ponen en juego cuando se crean universos literarios imposibles, debido a que entran en contacto algunas instancias o partes del texto literario que, en buena lógica, deberían ser autónomas e independientes.

La teoría contemporánea sobre los géneros literarios ha establecido una clara distinción entre los géneros teóricos o naturales y los géneros históricos (Todorov, 1972: 22-23; Guillén, 1985: 163; García y Huerta, 1992). Los géneros naturales, también denominados *modos* (Hernadi, 1972: 156-157; Genette, 1986; Aguiar, 1990: 339-401), constituyen categorías genéricas básicas e inalterables, y los géneros históricos son formas concretas que se inscriben y evolucionan en el tiempo, teniendo vigencia en una etapa determinada de la historia

(como la novela picaresca, las comedias de capa y espada o la novela de ciencia-ficción). Los géneros históricos son potencialmente ilimitados, mientras que los géneros naturales se suelen reducir a tres categorías, relacionadas generalmente con la poesía, el drama y la narración.²

Como es bien sabido, la primera tentativa de realizar una clasificación de los géneros naturales aparece en el libro III de la *República* de Platón, el cual se basó en los modos de enunciación para establecer un sistema genérico que contemplaba tres posibilidades, atendiendo a quién habla en las obras literarias: o habla el poeta, o hablan los personajes, o hablan el poeta y los personajes (Platón, 1988: 160-163). La ventaja de esta clasificación reside en su carácter intemporal e integrador, pues no solo es capaz de dar cuenta de las formas literarias de la época de Platón, sino que puede englobar cualquier forma de expresión literaria de cualquier etapa histórica, e incluso otros tipos de obras imaginables que aún no se hayan producido. Pero sus limitaciones son también evidentes, pues determinar la responsabilidad de la enunciación no es suficiente para explicar completamente la naturaleza de las obras literarias, ya que un mismo modo de enunciación puede ser utilizado por obras que en otros aspectos son muy diferentes (por ejemplo, en el modo de enunciación en el que habla el poeta pueden incluirse formas genéricas tan dispares como la poesía lírica, el ensayo o los relatos en los que no se cede la voz a los personajes, y lo mismo ocurre con las otros modos de enunciación, en los que caben géneros diversos). Basándose en la clasificación de Platón, Hegel (1986) quiso establecer un sistema genérico que mantuviera sus ventajas y se cimen-

2 No obstante, algunos autores las aumentan a cuatro, incluyendo un modo o género temático (Hernadi, 1972), didáctico-ensayístico (García y Huerta, 1992: 147, 218-230), ensayístico (Aullón de Haro, 1984, 1987, 1987a, 1987b, 1992) o argumentativo (Arenas, 1997: 17-47). Käte Hamburger (1977) las redujo a dos: el modo lírico y el ficcional.

tara en criterios de contenido más reveladores, formulando un sistema tripartito sustentado en la confrontación entre una tesis caracterizada por la objetividad (épica), una antítesis de naturaleza subjetiva (lírica) y una síntesis a la vez objetiva y subjetiva (drama) (Abrams, 1975: 415-425; Genette, 1986: 120-124; Aguiar, 1990: 361). Sin embargo, la clasificación de Hegel resulta inadecuada para explicar todas las formas de expresión literaria, pues no incluye algunas formas literarias que se han consolidado en la actualidad (como los llamados géneros ensayístico-argumentativos), ni puede aclarar la verdadera naturaleza de otras formas literarias complejas.

A mi modo de ver, es posible establecer una clasificación de las formas naturales que mantenga el carácter intemporal e integrador de la clasificación platónica y que, superando los inconvenientes de la de Hegel, dé cuenta de todas las formas de expresión literaria existentes o imaginables. Para ello, basta con sustituir los criterios enunciativos de la clasificación de Platón por otro tipo de criterios de contenido basados en la identidad y la alteridad, estableciendo una clasificación que contemple no quién habla en las obras literarias, sino de quién se habla en ellas. Al sustituir el habla del autor o de los personajes por la representación del autor o de los personajes, nos encontramos con dos categorías básicas y una tercera resultante de su mezcla: o se habla del autor, o se habla de los personajes, o se habla a la vez del autor y de los personajes. Si nos servimos de la terminología suministrada por la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992), podemos considerar que existen tres categorías naturales básicas: el desarrollo del *mundo del autor*, el desarrollo del *mundo de los personajes*, o el desarrollo conjunto del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. La totalidad de las posibilidades de expresión literaria pasan por la representación de alguna de esas tres categorías genéricas intemporales, que

se relacionan con la expresión de la propia identidad del autor o con la representación de universos poblados por personajes autónomos.

Ambas categorías tienen un sustento antropológico, pues atañen a la forma en que nos percibimos a nosotros mismos y a los demás. Nuestra percepción del yo y del otro están íntimamente relacionadas, ya que comprendemos las intenciones, los deseos y las emociones de los demás al confrontarlas con lo que nosotros mismos experimentamos. Esta relación viene refrendada por el descubrimiento, a principios de la década de 1990, de las *neuronas espejo* (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006: 13; Iacoboni, 2010: 20-29; Martín, 2014; Gambino y Pulvirenti, 2018: 17-40). Se trata de un tipo de neuronas motoras, situadas en zonas específicas del lóbulo frontal y del lóbulo parietal de nuestro cerebro, que no solo se activan cuando realizamos una determinada acción, sino también cuando vemos que otra persona la realiza, y sirven para conocer las intenciones que tienen los demás al realizar determinado movimiento. Cuando vemos a otra persona realizar alguna acción, las neuronas espejo simulan en nuestro propio cerebro esa misma acción, aunque sin llegar a realizarla, manteniéndose como un acto potencial (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006: 55) o como una representación motora interna (Jeannerod, 1994; 2009), y eso nos permite entender el propósito que tendríamos nosotros mismos al realizar esa acción en ese contexto, comprendiendo la intención del otro.

Como explica en una entrevista el neurólogo Giacomo Rizzolatti, en cuyo equipo de investigación de la Universidad de Parma se descubrieron las neuronas espejo, estas permiten comprender a los demás, y no solo de manera superficial, sino incluso lo que piensan:

El sistema de espejo hace precisamente eso, te pone en el lugar del otro. La base de nuestro comportamiento social es que exista la capacidad

de tener empatía e imaginar lo que el otro está pensando. [...] El mensaje más importante de las neuronas espejo es que demuestran que verdaderamente somos seres sociales. La sociedad, la familia y la comunidad son valores realmente innatos (Boto, 2005).

Marco Iacoboni, por su parte, explica lo siguiente:

Dado que nuestros propios movimientos están casi siempre asociados a intenciones específicas, la activación en mi cerebro, cuando veo a otras personas realizar estos mismos movimientos, de las mismas neuronas que uso para realizar mis propios movimientos puede permitirme comprender sus intenciones (Iacoboni, 2010: 37).

Las neuronas espejo, que se activan de manera automática e inconsciente, sin que ello suponga ningún esfuerzo racional o deductivo, y que responden tanto a estímulos visuales como auditivos, también se relacionan con la percepción del lenguaje y de los gestos que hacemos al hablar (Iacoboni, 2010: 83-107), de manera que, cuando oímos y vemos a alguien hablar y gesticular, producen un reflejo especular en nuestro cerebro que nos permite entender lo que querríamos expresar nosotros mismos si usáramos esos gestos y expresiones.

Además, las neuronas espejo también se activan para reconocer los sentimientos de los demás, permitiéndonos comprender sus estados emocionales. Al observar una emoción ajena, las neuronas espejo producen una imitación interna de los gestos y de las expresiones faciales de la otra persona, y envían señales a los centros cerebrales de la emoción, situados en el sistema límbico del cerebro. Como explica Iacoboni (2010: 114), la «actividad neuronal del sistema límbico disparada por estas señales de las neuronas espejo nos permite sentir las emociones asociadas con las expresiones faciales observadas». La

simulación en nuestro cerebro de las emociones ajenas es automática, inconsciente e irreflexiva, y nos permite experimentar sin ningún esfuerzo lo que nosotros mismos sentiríamos al ejecutar las expresiones faciales que vemos hacer a la otra persona. Por eso, las neuronas espejo son esenciales para favorecer la empatía y la comprensión de las intenciones, las expresiones lingüístico-gestuales y las emociones de los demás, facilitando la interacción social.

Las neuronas espejo también juegan un papel importante en el reconocimiento del yo (Jeannerod, 2009: 120-121), dado que no solo se activan al ver las acciones ajenas, sino que lo hacen en mayor medida aún cuando nosotros mismos realizamos una acción, y esto permite que comprendamos a los demás, pero también que tengamos noción de nuestro propio yo frente al de los otros (Iacoboni, 2010: 133). Por ello, el mecanismo que usamos para autorreconocernos es similar al que empleamos para reconocer y comprender a los demás. Las neuronas espejo tienen una doble función, y pueden compararse con una moneda: una de sus caras sería el yo, y la otra cara el otro, de manera que ambas caras están estrechamente relacionadas.

Dado que nuestro cerebro está programado para comprender a los demás mediante la simulación interna y para autorreconocernos frente a ellos, sería sencillo relacionar estas dos funciones con las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, las cuales constituirían manifestaciones artísticamente elaboradas de los procesos del reconocimiento y afianzamiento del yo y de la comprensión de los demás, permitiéndonos un mayor grado de apreciación de la identidad y de la alteridad. Y en cuanto a las formas genéricas que desarrollan conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, serían un reflejo de la relación inherente entre el yo y el otro, o entre la identidad y la alteridad.

Por su parte, la crítica psicoanalítica recuerda la estrecha relación existente entre la obra y el autor. En palabras de Carlos Castilla del Pino, (1983: 255), «la obra *es* el autor», y esto implica que no solo el *mundo del autor* constituye una manifestación de su creador, sino que también lo es, a pesar de su apariencia de alteridad, el *mundo de los personajes*. Las neuronas espejo posibilitan que entendamos a los demás mediante la simulación de sus actos o gestos en nuestro propio cerebro, y eso lleva a que cada autor, tras experimentar esa percepción íntima, pueda expresar su visión artística de los demás. La representación del *mundo de los personajes* permite al autor simular artísticamente la alteridad, y hacer ver que él mismo es independiente de sus personajes, por lo que sus características y actos no se le pueden atribuir; pero, a pesar de su supuesta autonomía, no deja de ser una suerte de representación del propio autor, o, más concretamente, de la forma en que el autor percibe en su cerebro las vivencias ajenas. Nuestra capacidad para comprender a los demás y para autorreconocernos frente a ellos seguramente da lugar al desarrollo de dos categorías genéricas básicas destinadas a expresar artísticamente esa doble experiencia.

De ahí que las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, así como la posibilidad de representarlas conjuntamente, no solo pueden deducirse a partir de la praxis literaria, sino que tienen un sustento neurobiológico y antropológico, relacionado con nuestra capacidad cerebral de simular las experiencias ajenas y de contrastarlas con las propias.

En el intento de establecer una clasificación de las formas genéricas naturales, resulta aclaratorio considerar la existencia de un texto literario general, o émico (Pike, 1967: 37-38), de índole potencial, capaz de incluir las categorías propuestas y, en consecuencia, todas las posibilidades de expresión literaria.

Dicho modelo contemplaría las categorías extratextuales del autor y del receptor empíricos o reales, e incluiría las categorías intratextuales del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* y de la representación conjunta de ambos tipos de mundos, organizándose como un sistema natural y limitado capaz de abarcar todos los textos éticos o particulares creados o imaginables (Martín, 2004, 2015, 2015a, 2016). El modelo se representa en la figura 1.

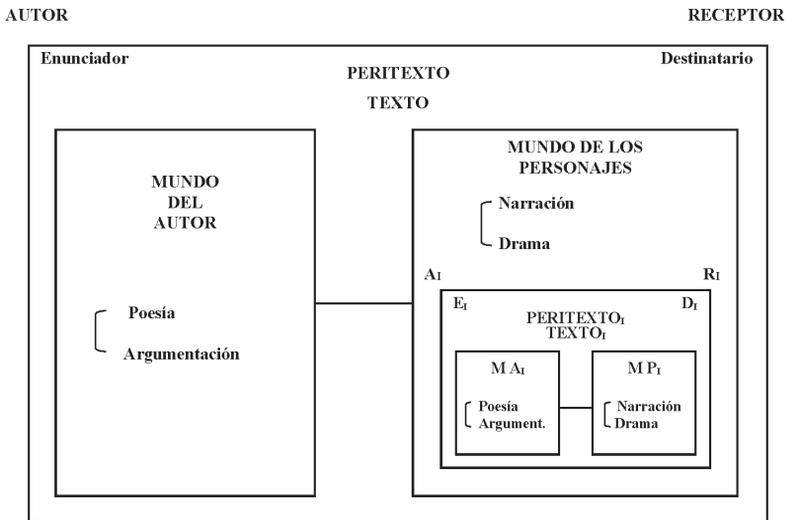


Figura 1. Modelo textual de los géneros literarios

En el exterior del texto se sitúan el *autor* y el *receptor*, que pueden ser plurales. Dentro del texto propiamente dicho, el enunciado está formado por el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, categorías que aparecen unidas en el gráfico por una línea horizontal que representa la eventualidad de que ambas puedan aparecer conjuntamente en un mismo texto. Dicho enunciado puede ser emitido por un *enunciador* intratextual que puede dirigirse a un *destinatario* intratex-

tual, instancias reclamadas por la crítica contemporánea (Benveniste, 1966; Greimas y Courtés, 1979; Genette, 1989, 1998).³

Además, resulta imprescindible representar en el modelo la categoría del *peritexto*, propuesta por Gérard Genette para denominar al conjunto de elementos que rodean el texto y figuran en el mismo volumen, como el título, el prefacio, los títulos de los capítulos o las notas, y que, junto al *epitexto* o conjunto de mensajes relacionados con la obra que se sitúan en un emplazamiento exterior al libro (entrevistas, correspondencia, diarios íntimos...), constituyen el *paratexto* (Genette, 2001: 7-10). Las categorías del enunciador y del destinatario intratextuales afectan tanto al peritexto como al texto, ya que el enunciador intratextual puede ser responsable de la enunciación del propio texto y de otros elementos peritextuales, como el prólogo o las notas, y el destinatario puede figurar en el propio texto o en el peritexto (Aguiar, 1990: 304-313). Dichas categorías pueden ser plurales (por ejemplo, puede haber varios enunciadores de prólogos diversos), o estar ausentes o disminuidas en determinadas obras (así, puede no existir destinatario intratextual, o el enunciador puede cumplir un escaso o nulo papel en el texto de las obras dramáticas sin acotaciones).

Y en el interior del *mundo de los personajes* aparece reflejada la posibilidad de que los personajes creen un nuevo texto inserto. Hay que precisar que el texto inserto en el *mundo de los personajes* posee las mismas características que el texto original, y contempla las categorías extratextuales del *autor inserto* (A_i) y del *receptor inserto* (R_i) y las intratextuales del *enunciador inserto* (E_i), el *destinatario inserto* (D_i), el

3 No es necesario incluir en un modelo textual de los géneros naturales las categorías del «autor implícito» (Booth, 1961) ni del «lector implícito» (Iser, 1972), puesto que, a pesar de que resultan importantes para explicar respectivamente la imagen del autor y del lector que se proyecta en los textos, no poseen una relevancia genérica equivalente a la del resto de las instancias contempladas.

peritexto inserto (PERITEXTO₁), el *texto inserto* (TEXTO₁), el *mundo del autor inserto* (MA₁) y el *mundo de los personajes inserto* (MP₁).

Los distintos géneros literarios pueden enmarcarse en alguna de las categorías del modelo, pero conviene señalar que las denominaciones de dichos géneros no definen completamente su naturaleza. Los términos *poesía*, *drama* o *narración* se suelen utilizar para denominar diversos tipos de textos que, contemplados desde el punto de vista de las categorías propuestas, muestran diferencias sustanciales, por lo que dichas categorías resultan necesarias para explicar la verdadera naturaleza de los distintos tipos de obras literarias.

En este sentido, cabe decir que el *mundo del autor* se extiende desde el polo perceptivo-emotivo, propio de las manifestaciones poéticas de carácter más o menos intimista (como la *poesía lírica* más emotiva, la *elegíaca* —ya sea en forma de lamento de hechos luctuosos o de celebración de acontecimientos—, la *satírica* o la *laudatoria*), hasta el polo racional-argumentativo, característico de las obras ensayístico-argumentativas y de la generalidad de las formas que han sido denominadas *temáticas* (Hernadi, 1978: 122-129) o *argumentativas* (Arenas, 1997). Denominamos a esas dos posibilidades básicas, respectivamente, *poesía* y *argumentación*. Mientras que las formas poético-líricas se sirven de los objetos para expresar a su través la subjetividad del autor, las formas argumentativas manifiestan la visión del autor sobre los objetos mismos, de manera que ambos tipos de expresión son constituyentes del *mundo del autor*.

De igual modo, en el *mundo de los personajes* pueden incluirse los textos narrativos y los textos dramáticos. La diferencia esencial entre ambos tipos obedece a que en los primeros cobra gran importancia la instancia del enunciador (que en este caso podemos denominar *narrador*), mientras que en los segundos, debido a que los personajes se

encargan de emitir los enunciados, el enunciador (al que podríamos denominar *dramatizador*) cumple un papel mucho menor, limitándose a exponer, eventualmente, los elementos peritextuales y las acotaciones. Asimismo, en el *mundo de los personajes* cabe cualquier tipo de forma real o imaginable no específicamente dramática ni narrativa, como es el caso de todos aquellos textos en los que figuran personajes sin que tenga lugar un desarrollo argumental similar al de la novela o el drama.

Existe también la posibilidad de representar conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* (que se intenta reflejar en el modelo mediante la línea horizontal que une ambos tipos de mundo), y eso es lo que ocurre, por ejemplo, en determinadas obras consideradas narrativas en las que no solo se desarrolla el universo de los personajes, sino que presentan además un notable desarrollo del *mundo del autor* a través de los frecuentes comentarios del narrador. Este hecho debe prevenirnos sobre la tentación de identificar la narración con el *mundo de los personajes*, pues muchas de las denominadas obras narrativas desarrollan también notablemente el *mundo del autor*, generalmente en su vertiente temático-argumentativa, como ocurre en *Der Zauberberg (La montaña mágica)*, de Thomas Mann, en *Der Mann ohne Eigenschaften (El Hombre sin atributos)*, de Robert Musil, o en muchas obras de Milan Kundera, en las que no solo se narra la historia de los personajes, sino que aparecen amplias disertaciones del enunciador de índole ensayística (Martín, 1993a). Igualmente, cabe la posibilidad de que determinadas obras dramáticas desarrollen excepcionalmente el *mundo del autor* a través de las acotaciones del enunciador (aunque dicha posibilidad solo atañe al texto escrito, y podría perderse en la representación, lo que sin duda ha determinado su escaso desarrollo). Y existen determinados textos literarios, como

los que Mario Benedetti denomina «entreveros», constituidos por diversos fragmentos de variada naturaleza,⁴ que son muy difíciles de definir desde la perspectiva de las clasificaciones tradicionales, pero que resultan fácilmente explicables al distribuir sus diversos fragmentos en las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* y al considerar que el texto, contemplado en su globalidad, desarrolla conjuntamente ambas categorías.

Por último, para explicar las formas genéricas denominadas mixtas o híbridas (García y Huerta, 1992: 147-150), como las baladas, las églogas o los diálogos, es imprescindible considerar la posibilidad de incluir un nuevo texto en el interior del *mundo de los personajes*. Las dificultades de clasificación de esas formas quedan resueltas al considerar que, de igual manera que el autor empírico desarrolla el texto primigenio, un personaje ficcional puede producir un nuevo texto inserto en el interior del texto primario. Las formas denominadas mixtas se explican por la creación inicial de un personaje ficcional que crea después un nuevo texto, es decir, un texto inserto en el *mundo de los personajes*.⁵

Así, el carácter dramático-lírico de las baladas obedece a la creación inicial de un personaje ficcional que crea después un texto inserto en el que desarrolla el *mundo del autor inserto* en su vertiente poética. Algo similar ocurre en las églogas (si bien en este caso se crean varios personajes que construyen un texto conjuntamente) o en otras formas

4 En el «Envío» o prólogo de su obra *Despistes y franquezas*, Mario Benedetti escribe lo siguiente: «Este libro [...], es algo así como un entrevero: cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, graffiti» (Benedetti, 1992: 13).

5 Aunque en el modelo solo se dibuja un texto inserto en el texto principal, conviene precisar que cabe la posibilidad de injerir nuevos textos en los textos insertos, hasta donde permitan los límites de la inteligibilidad.

de poesía lírica enunciada por personajes ficticiales, como en las cantigas gallego-portuguesas, caracterizadas por la creación de un personaje ficticial femenino que enuncia un texto inserto en el que desarrolla igualmente el *mundo del autor inserto* en su vertiente emocional. Y es también el caso de los «heterónimos» de Fernando Pessoa (Martín, 1993b), los cuales, como queda bien patente en la correspondencia personal de Pessoa (es decir, en el *epitexto*), en la que se les otorga rasgos biográficos caracterizadores, son personajes ficticiales que crean textos insertos en los que se desarrolla el *mundo del autor inserto* en su faceta lírico-intimista, si bien se diferencian de los protagonistas de las baladas, las églogas o las cantigas en que no solo aparecen en el texto, sino que saltan a la portada del volumen, situándose en el peritexto.⁶

El carácter dramático-ensayístico de formas como los diálogos obedece a un mecanismo similar, aunque los personajes crean un texto inserto en el que se desarrolla el *mundo del autor inserto* en su vertiente argumentativa.⁷ Y otra forma asociada sin más distinguos a la narración, como es la denominada novela en primera persona, expuesta por un personaje ficticial o narrador homodiegético (Genette, 1989: 299), se basa en el mismo mecanismo de la creación inicial de un personaje que construye posteriormente un texto inserto, desarrollando en este caso fundamentalmente el *mundo de los personajes inserto*. Comprobamos así que los relatos expuestos por un narrador heterodiegético o en

6 Así, en la portada de una de las ediciones portuguesas de la poesía de Álvaro de Campos (uno de los «heterónimos» –que no «pseudónimo»– de Pessoa), no aparece el nombre de su verdadero autor, sino que puede leerse lo siguiente: *Poesías de Álvaro de Campos* (Campos, 1986).

7 La diferencia entre los dramas y formas como los diálogos es que en los primeros los personajes no hablan con la finalidad de crear un texto, sino que sus parlamentos son fundamentalmente parte de su misma actuación vital –es decir, «hacen cosas con palabras» (Austin, 1982)–, mientras que el esfuerzo racional de los diálogos puede considerarse con toda propiedad como la creación voluntaria de un nuevo texto argumentativo.

tercera persona son esencialmente distintos a los enunciados por un narrador homodiegético, pues si la narración heterodiegética permite reflejar el *mundo del autor* primario a través de los comentarios del narrador, la narración homodiegética excluye dicho mundo en mayor medida que las propias obras dramáticas, en las que puede al menos desarrollarse a través de las didascalias emitidas por el enunciador.⁸

A este respecto, es necesario determinar la naturaleza del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, para lo que puede resultar de utilidad la teoría de los mundos posibles (Mignolo, 1984: 133-152; Bruner, 1986; Allen, 1989; Hintikka, 1989; Doležel, 1979, 1985, 1985a, 1989, 1998, 2010; Maître, 1983; Ryan, 1991, 1992, 1998; Ronen, 1994, 1996; Semino, 1996; Divers, 2002; Rodríguez, 2008), y, especialmente, la concepción desarrollada en España por Tomás Albaladejo (1986, 1992). En conformidad con la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, existen tres tipos de modelos de mundo por los que se rigen todas las obras narrativas. El *tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero*, y a él corresponde los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente; el *tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con estas; y el *tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas implican una trasgresión de las normas del mundo real objetivo. Debido a que en las obras literarias pueden aparecer elementos de varios tipos de modelo de mundo, Albaladejo establece una *ley de máximos semánticos*, según la cual el modelo de mundo del

8 El narrador homodiegético puede desarrollar también su propio *mundo del autor inserto* con los comentarios efectuados en el momento de narrar, pero dicho mundo es ajeno al autor empírico.

texto corresponde al del máximo nivel semántico alcanzado por cualquiera de sus elementos, de tal manera que si en un relato aparecen, por ejemplo, elementos del tipo I y del tipo II, dicho relato pertenecerá al tipo II, y si en una obra aparecen elementos del tipo II y del tipo III, pertenecerá en su conjunto al tipo III (Albaladejo, 1986: 58-3).

No obstante, la teoría de los mundos posibles realiza a este respecto una precisión que resulta de gran interés, al considerar que el mundo general de la obra está compuesto por tantos submundos como personajes formen parte de ella, y que cada uno de esos submundos es susceptible, a su vez, de ser dividido en un *submundo real efectivo* y una serie de *submundos imaginarios* (figura 2).

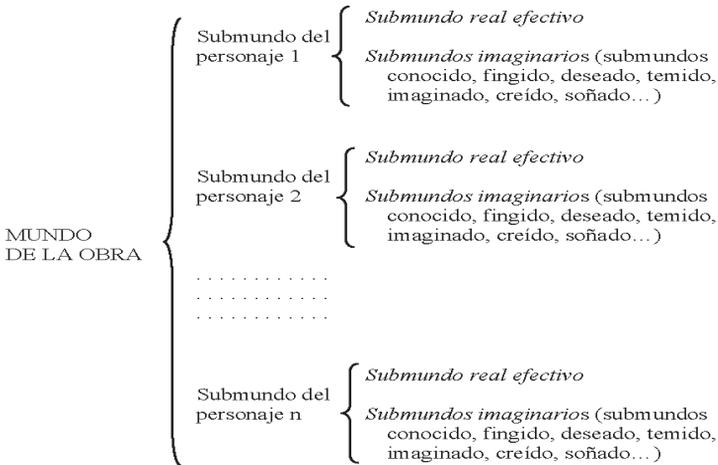


Figura 2. Mundos y submundos de la obra literaria

Los *submundos reales efectivos*, que conforman el mundo real objetivo efectivamente realizado en la obra, integran los seres que tienen existencia real para los personajes y los sucesos protagonizados en el

espacio y en el tiempo por ellos, y actúan como submundos articulatorios con respecto a los cuales se organizan y sitúan los distintos tipos de procesos mentales de los personajes (conocimiento, fingimiento, deseo, temor, etc.) que configuran los *submundos imaginarios*.

Al igual que ocurre en la vida real, dichos procesos mentales determinan en última instancia el comportamiento de los personajes, ya que si estos actúan como lo hacen, es porque temen, desean, imaginan, conocen... determinados elementos que forman parte de sus submundos imaginarios. Así, el desarrollo de la trama argumental depende de la interacción entre el *submundo real efectivo* y los *submundos imaginarios* de cada personaje, de manera que algunos elementos de los submundos imaginarios pueden llegar a integrarse en el submundo real efectivo, mientras que otros no llegan a hacerlo, sin que por eso dejen de tener importancia como experiencias mentales. Teniendo en cuenta esta distinción, Albaladejo formula una serie de *restricciones* a la ley de máximos semánticos, estableciendo que esta solo atañe a los submundos reales efectivos de los personajes. Así, aunque un personaje de una novela realista finja, imagine o sueñe algo inverosímil, la obra seguirá siendo del tipo II, pues esa actitud de experiencia del personaje no corresponde a su submundo real efectivo, sino a sus submundos imaginarios (Albaladejo, 1986: 69-74).

La clasificación de los tres tipos de modelo de mundo propuesta para las obras narrativas puede extenderse sin dificultad a la categoría del *mundo de los personajes*, de tal forma que dicha categoría incluye esas tres posibilidades. En este sentido, una autobiografía literaria desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes* siguiendo un modelo de mundo del tipo I, y una obra dramática realista desarrolla el *mundo de los personajes* en conformidad con un modelo de mundo del tipo II. Y retomando el caso de los relatos ficcionales con narrador

homodiegético, podemos ahora precisar que consisten en la creación inicial de un personaje ficcional de acuerdo con un modelo de mundo del tipo II o del tipo III, el cual construye después un texto inserto en el que desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes inserto* según un modelo de mundo del tipo I, es decir, como si realmente estuviera narrando su autobiografía, de manera que el carácter ficcional de la obra proviene de la propia naturaleza ficticia del personaje.

En el *mundo de los personajes* caben tanto los submundos reales efectivos como los submundos imaginarios que interactúan con ellos. Y aunque la teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada para explicar fundamentalmente el texto narrativo (es decir, el tipo de texto que desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes*), podríamos trasladar sus principios al *mundo del autor*. Y, a este respecto, es de advertir que el *mundo del autor* está compuesto por submundos imaginarios. En efecto, el *mundo del autor* no necesita una estructura temporal en la que sustentarse, ni ha de desarrollar por ello el submundo real efectivo, que, como se ha dicho, recoge los sucesos acaecidos en el tiempo, y constituye el soporte temporal de la trama argumental de relatos o dramas. Esto no quiere decir, lógicamente, que en un poema o en un ensayo no puedan aparecer elementos de la vida real que hayan provocado la emoción lírica o la reflexión; pero, cuando en un poema o en un ensayo aparecen referencias a sucesos de la vida real, suele ser como pretexto para desarrollar a su través la subjetividad del autor (Aguilar, 1990: 582-587) o su pensamiento con respecto a ellos.

Por lo tanto, una diferencia esencial entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* es que el primero desarrolla los submundos imaginarios, mientras que el segundo despliega tanto el submundo real efectivo como los submundos imaginarios.

En consecuencia, si un texto que aparentemente mostrara una naturaleza predominantemente lírica o ensayística tuviera una presencia abundante de elementos del submundo real efectivo, habríamos de considerar que desarrolla conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, el cual se establecería en conformidad con un modelo de mundo del tipo I. Un texto de ese tipo probablemente se entendería como lírico según las clasificaciones tradicionales, pero para explicar su verdadera naturaleza habría que considerar que desarrolla conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, lo que le distinguiría de otro tipo de textos también considerados líricos que solo desarrollan el *mundo del autor*.

Por otra parte, el establecimiento del modelo textual propuesto permite rebatir la idea, bastante extendida en los estudios literarios contemporáneos, de que la literatura es ficción, y de que sin ficción no puede haber literatura (Martín, 2004, 2015: 101-151).

A este respecto, considero imprescindible distinguir entre el hecho de *fingir* y el de *crear una ficción* . El término *fingir* se relaciona en las lenguas europeas tanto con el hecho de fingir o mentir en la vida real como con la creación de obras ficcionales, pero ambas cosas son radicalmente diferentes, por lo que es preciso distinguirlas con nitidez. Una cosa es que un autor finja que siente algo que realmente no siente, y otra muy diferente es crear una ficción. Por ello, podemos considerar que un autor *finge* cuando expone algo falso o simulado sin desarrollar el *mundo de los personajes* , mientras que *crea una ficción* cuando despliega un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo del tipo II o del tipo III.

De hecho, es frecuente que los autores literarios finjan en sus obras sin llegar a crear un mundo ficcional poblado por personajes. Así, un poeta puede fingir que está enamorado para escribir un soneto

amoroso, o puede imaginar una situación que no ha experimentado. Pero, en estos casos, no hace otra cosa que desarrollar el submundo fingido o el submundo imaginado del propio autor, los cuales forman parte del *mundo del autor*.

Conviene tener en cuenta, aunque sea sucintamente, la evolución del género lírico a lo largo de la historia. Como es sabido, Aristóteles no incluyó la poesía lírica en su *Poética* (Martín, 1993: 26-35), lo que determinó que, posteriormente, hubiera muchas dificultades para considerarla como un género literario equiparable a los demás, incluso en épocas como el Renacimiento o el Barroco, en las que había una abundante producción de poesía lírica. Pero hasta el Romanticismo, con la formulación de la tríada genérica de Hegel, formada por la lírica, la narración y el drama, la lírica no adquirió una categoría genérica verdaderamente equiparable a las del drama y la narración (Martín, 1993: 51-57; 2015: 153-176).

Sin embargo, los autores románticos defendieron una concepción restringida de la lírica. Para los románticos, la lírica es el resultado de la introspección que realiza el poeta para tomar consciencia de sí mismo, y expresa directamente los sentimientos subjetivos del autor (Combe, 1999: 129).

Otros autores posteriores al Romanticismo reaccionaron contra esa concepción restrictiva del género lírico. Así, Nietzsche defendió que el artista debía liberarse de la subjetividad, y por ello propuso desarrollar un «yo impersonal». Los poetas simbolistas franceses, como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, también defendieron un tipo de poesía basada en la separación entre el autor y el enunciador lírico, de manera que el «yo» que habla en el poema había de adoptar una naturaleza impersonal, como recoge la conocida fórmula de Rimbaud «*Je est un autre*» (Combe, 1999: 133).

Y a lo largo del siglo xx y hasta la actualidad se ha reforzado la tendencia a desvincular el contenido de los textos líricos de su autor, basada en la creencia de que en el interior del texto lírico existe una categoría encargada de la enunciación del texto, el «yo lírico», cuyo carácter ficcional impediría relacionarla directamente con el autor (Martínez Bonati, 1983, 1992; Combe, 1999: 133). Nos encontramos así en el polo opuesto al de los autores románticos, lo que también constituye una visión restrictiva del género lírico.

En efecto, la creación de un enunciador lírico impersonal no puede convertirse, como a veces se ha pretendido, en la única forma viable de expresión lírica, puesto que no es más que el desarrollo de una de las posibilidades existentes. Puede darse el caso, como pretendían los autores románticos, de que el autor exprese sus verdaderos sentimientos, y también puede darse el caso, como sostenían Nietzsche y los poetas simbolistas, de que se cree un «yo impersonal» que exponga sentimientos fingidos o imaginados. Ambas posibilidades forman parte del sistema literario, y contribuyen a enriquecerlo, por lo que resulta injustificable la pretensión de convertir a cualquiera de ellas en la única forma de expresión lírica realizable.

Pero incluso en los casos en los que el autor trata de crear una poesía impersonal, y siempre que no llegue a crear un personaje que enuncie un texto inserto, los enunciados han de ser atribuidos al propio autor, ya que constituyen el submundo fingido o el submundo imaginado del autor, y forman parte, por lo tanto, del *mundo del autor*.

De esta forma, la categoría del *mundo del autor* en su vertiente poética integra tanto la posibilidad de crear un tipo de poesía lírica que exprese los verdaderos sentimientos del autor, como una poesía impersonal que no los refleje, sino que sea una manifestación de su submundo fingido o de su submundo imaginado. En uno u otro caso,

lo expresado en el texto ha de ser atribuido al autor. La única manera de que un texto lírico resulte ficcional consiste en atribuírselo a un personaje ficcional que cree un texto inserto, desarrollando el *mundo del autor inserto*.

En ocasiones, claro está, no es fácil distinguir si lo que se desarrolla en un texto lírico es el *mundo del autor* del texto primario o el *mundo del autor inserto*. Pero la ambigüedad forma parte de la literatura, y al menos podemos establecer los dos polos con respecto a los cuales se produce esa ambigüedad.

Por otro lado, hay que comentar la naturaleza del género ensayístico-argumentativo, al que prefiero llamar simplemente género argumentativo (Arenas, 1997). A la hora de valorar si este género puede ser considerado literario, se suele recurrir a criterios heterogéneos, como el hecho de que su autor componga además otro tipo de obras claramente literarias, o el que posea un estilo que pueda considerarse literario.

A mi modo de ver, sin embargo, el género argumentativo puede y debe ser definido por un criterio temático que lo haga equiparable a los demás géneros (Martín, 2015: 177-189). De igual forma que los géneros narrativo y dramático se definieron desde los inicios de la poética occidental con criterios temático-referenciales, relacionados con su capacidad para representar personajes que actúan, y que el género lírico ha sido definido a partir del Romanticismo por otro criterio temático-referencial, ligado a su capacidad de expresar las emociones del autor, el género argumentativo también puede ser definido por un criterio temático-referencial.

Y para establecer ese criterio temático-referencial, podemos recurrir a la Retórica clásica, puesto que el discurso retórico tiene algo en común con el género argumentativo, que es la persuasión. El ámbito específico de la Retórica clásica era el de la persuasión sobre lo

opinable, y este concepto puede extenderse sin dificultad al género argumentativo propiamente literario (Albaladejo, 2014: 11).

Además, coincido con Aron Kibédi Varga (2000: 2223) al sostener el carácter universal de los tres géneros retóricos establecidos por Aristóteles: el judicial, que juzga hechos pasados; el político o deliberativo, que trata de influir sobre decisiones futuras, y el demostrativo, que persigue el elogio o el vituperio. Por eso, considero que se pueden aplicar las características de los géneros retóricos a la definición del criterio temático del género argumentativo, el cual se caracteriza por desarrollar un tipo de argumentación persuasiva sobre lo opinable relacionada con los juicios sobre hechos pasados, con el intento de influir sobre decisiones futuras o con el elogio y el vituperio.

Uno de los principales componentes del género argumentativo es el ensayo. Desde su instauración en 1580 por parte de Michel de Montaigne, el ensayo ha tenido un notable desarrollo en la cultura occidental, pero no siempre es considerado literario, al menos cuando aparece en su forma pura y autónoma. Sin embargo, sí que lo es cuando va acompañado por otro componente propiamente literario. Ya hemos mencionado que, en algunas novelas contemporáneas, como *La montaña mágica*, o *El Hombre sin atributos*, se desarrollan abundantemente los juicios del narrador, por lo que pueden considerarse una mezcla de ensayo y narración. En esos casos, el componente argumentativo puede ser considerado propiamente literario.

Otras veces, el componente argumentativo es enunciado por personajes ficticiales, como ocurre en las *Cartas marruecas* de José Cadalso. En dicha obra, dos personajes marroquíes, Gazel y Ben-Beley, se escriben cartas, y colaboran para crear un texto inserto en el que desarrollan el *mundo del autor inserto* en su vertiente argumentativa. En los casos en los que el componente argumentativo es desarrollado por

personajes ficticiales, tampoco cabe ninguna duda sobre su carácter literario, como indica el hecho de que las *Cartas marruecas* siempre hayan sido consideradas literarias. Por ello, el género argumentativo forma parte de la literatura, ya sea cuando se desarrolla a través del *mundo del autor*, en cuyo caso no es ficcional, o cuando se despliega a través del *mundo del autor inserto*, poseyendo entonces una naturaleza ficcional.

AUTOR

RECEPTOR

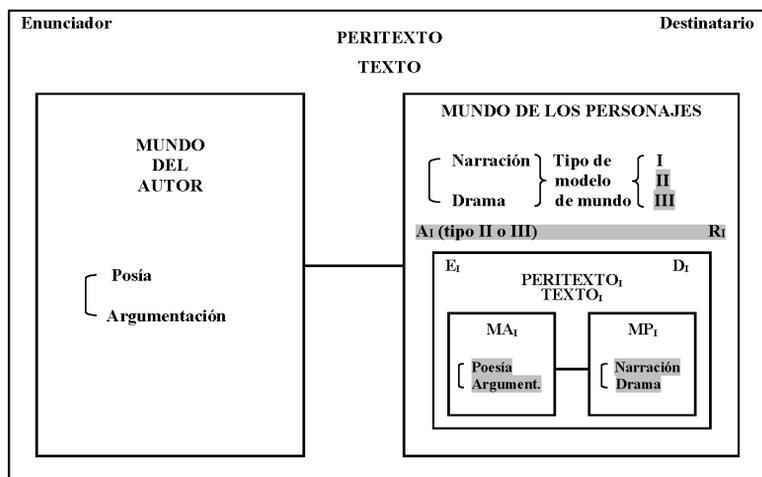


Figura 3. Literatura ficcional y no ficcional

Como resultado de todo lo expuesto, cabe concluir que existen obras literarias ficcionales y obras literarias no ficcionales (figura 3).

Las obras literarias que desarrollan exclusivamente el *mundo del autor* del texto primario, como ocurre con algunos tipos de poemas y ensayos, no son ficcionales. Las obras literarias que desarrollan un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, como las autobiografías, tampoco son ficcionales, pero sí que lo son

las novelas o dramas que se rigen por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. Y todas las obras en las que figura un personaje ficcional que se encarga de crear un texto inserto, también son ficcionales. Por lo tanto, puede haber obras literarias ficcionales y no ficcionales, lo que indica que no se puede identificar la literatura con la ficción.

Resulta también de interés relacionar las categorías del modelo textual propuesto (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*) con los tipos de frases que emiten los distintos tipos de enunciadores de las obras literarias. Con respecto al ámbito de la narración (y, más concretamente, a propósito del tipo de narración heterodiegética, en la que el narrador es externo a la fábula), Francisco Martínez Bonati (1983, 1992) realizó una interesante distinción entre las *frases miméticas del narrador*, las *frases no miméticas del narrador* y las *frases de los personajes*.

Las primeras son las encargadas de representar los sucesos del universo ficticio del relato, y dan lugar a un proceso de *enajenación mimética*, ya que el lector no las percibe como lenguaje, sino que se fija directamente en el universo que narran. Las *frases no miméticas del narrador* constituyen generalizaciones, sentencias, creencias, normas morales, juicios u opiniones del narrador. Y las *frases de los personajes* son las que pronuncian los personajes que pueblan el universo ficticio de la obra.

De estos tres tipos de frases, solo las primeras poseen el atributo de veracidad. Para sustentar los mecanismos en los que se basa la ficcionalidad, es necesario que las *frases miméticas del narrador* sean entendidas como verdaderas. Y si hay una confrontación entre lo que dicen los personajes y lo que afirma el narrador, serán las frases de este último las que reflejen lo que ocurre verdaderamente en el universo ficcional de la obra. Las *frases no miméticas del narrador* constituyen opiniones que el lector no tiene por qué compartir necesariamente, mientras que las *frases de los personajes* pueden o no reflejar lo que

ocurre en el universo ficcional de la obra (ya que los personajes pueden decir la verdad, pero también mentir o equivocarse al percibir el mundo en el que están inmersos).

Teniendo en cuenta esta distinción, he ampliado el concepto de *frases no miméticas del narrador*, para incluir en ellas otro tipo de posibilidades (que no se producen en todos los relatos, pero que pueden estar presentes en algunos de ellos).

Así, las *frases no miméticas del narrador* no solo pueden incluir los juicios u opiniones del narrador, sino también sus sentimientos o emociones, los actos de fingimiento sobre la realidad de la historia que se narra (de cara a presentarla como verdadera), las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado, las frases organizativas que unen las distintas partes del relato y pretenden guiar al destinatario, o las frases metaficcionales destinadas a evidenciar el propio carácter ficcional del universo que se presenta (Martín, 2015: 119-128).

Y a partir de esta precisión, he tratado de extender la distinción de Martínez Bonati a la generalidad de las obras literarias, sustituyendo el término *narrador* (que solo se puede aplicar a los textos narrativos) por el de *enunciador* (que abarca todos los tipos de obras). El sistema literario quedaría así configurado por la posibilidad de desplegar las *frases del enunciador*, las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes*. Estos tres tipos de frases se pueden relacionar con las categorías del modelo textual propuesto (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*). Así, las *frases del enunciador* desarrollan el *mundo del autor*, bien sea en su vertiente lírica o argumentativa, y las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes* despliegan el *mundo de los personajes*, ya sea en obras de tipo narrativo o dramático, si bien los textos narrativos tienden a potenciar en mayor medida las *frases miméticas del enunciador* (en este caso *narrador*) y los textos dramáti-

cos las *frases de los personajes* (ya que las *frases miméticas del enunciador dramático* se limitan a las acotaciones) (Martín, 2015: 133-134).

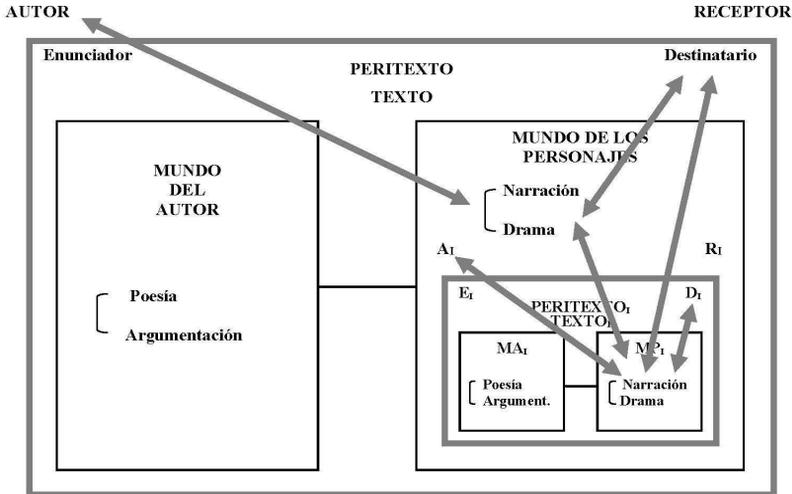


Figura 4. Mundos posibles

Por otro lado, he propuesto ampliar la teoría de los mundos posibles para explicar los casos de ruptura de la lógica ficcional, que se producen cuando entran en contacto algunas categorías que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes (por ejemplo, cuando el autor entra en contacto con sus personajes ficcionales, o cuando un personaje ficticio se dirige de forma imposible a los lectores del mundo real). El modelo textual propuesto resulta de utilidad para representar gráficamente todas las posibilidades de crear mundos posibles, como se muestra en la figura 4.⁹

Así, el autor real puede entrar en contacto con sus personajes ficcionales, incorporándose al *mundo de los personajes* y convirtiéndose

⁹ He explicado detalladamente todas esas posibilidades en mi libro *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional* (Martín, 2015: 233-297), por lo que aquí me limito a recordarlas.

él mismo parcialmente en un personaje ficcional (posibilidad que se representa en el gráfico de la figura 4 mediante la flecha que une al autor con el *mundo de los personajes*). Es lo que ocurre en la novela o «nivola» *Niebla*, de Miguel de Unamuno, en la que el autor recibe la visita de su personaje Augusto Pérez (Martín, 2015: 247-249); en el *Rāmāiṇa*, poema épico de la India en el que su autor, Vālmiki, entra en contacto con el *mundo de los personajes* ficticio en el que se sitúan Rāma (encarnación del dios Viṣṇu), su esposa Sītā y sus hijos Lava y Kuśa (Martín, 2015: 237-239), o en la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes, en cuyo capítulo ix se indica que el propio Cervantes compra en el mercado del Alcaná de Toledo un manuscrito que contiene las hazañas de don Quijote escritas por su biógrafo Cide Hamete Benengeli, por lo que, aunque Cervantes no entre en contacto directo con sus personajes, se incorpora de forma imposible al mundo ficcional de Cide Hamete y del propio don Quijote (Martín, 2015: 251-262).¹⁰

Otra forma de ruptura de la lógica ficcional se produce cuando los personajes del texto primario se dirigen de forma imposible a los destinatarios (lo que se refleja en el gráfico de la figura 4 mediante la flecha que une el *mundo de los personajes* con el destinatario). Es lo que ocurre en los «apartes» de las obras teatrales, en los que los personajes ficticios se dirigen a los lectores o espectadores, o en la película *Annie Hall*, de Woody Allen, en la que el personaje interpretado por

10 Los casos descritos se refieren a obras en las que la ruptura de la lógica ficcional atañe a una parte de la obra: por ejemplo, Unamuno solo entra en contacto con Augusto Pérez al final de la novela *Niebla*, o Cervantes solo se incorpora al mundo de don Quijote y de su biógrafo Cide Hamete en el capítulo ix de la primera parte del *Quijote*. Para denominar los casos en los que este tipo de ruptura de la lógica ficcional afecta a una gran parte de la obra o a su totalidad, se ha empleado el término *autoficción*, si bien dicho término se suele emplear de forma abusiva para referirse a casos que no constituyen una auténtica ruptura de la lógica ficcional (Martín, 2016).

este mira directamente a la cámara y habla a los espectadores (Martín, 2015: 266-271).

También se produce una ruptura de la lógica ficcional cuando los personajes del *mundo de los personajes inserto* saltan de forma imposible al *mundo de los personajes* del texto primario (posibilidad que se refleja en el gráfico de la figura 4 mediante la flecha que une el *mundo de los personajes inserto* con el *mundo de los personajes* del texto primario). Así sucede en el relato *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar (Martín, 2015: 243-244), en el que un personaje de una novela (que constituye un texto inserto en el *mundo de los personajes* del texto primario) se dispone a matar a su lector, o en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello (Martín, 2015: 263-266), en la que seis personajes de una obra teatral (que también constituye un texto inserto) salen de ella en busca de su autor y se incorporan al *mundo de los personajes* de ese texto primario, entrando en contacto de forma imposible con los personajes que lo pueblan.

También cabría imaginar que un autor inserto se pusiera en contacto con las criaturas del *mundo de los personajes inserto* (es lo que habría ocurrido si los seis personajes de la obra de Pirandello hubieran encontrado a su autor, lo que se refleja en el gráfico de la figura 4 mediante la flecha que une ambas categorías), o que los personajes del *mundo de los personajes inserto* se dirijan al destinatario inserto o al destinatario real (posibilidades que se reflejan en el gráfico de la figura 4 mediante las flechas correspondientes). Por último, en los casos en los que hay un texto inserto en el *mundo de los personajes* del texto primario, es posible que el texto primario y el texto inserto tiendan a identificarse de forma imposible, de manera que ambos textos parezcan ser el mismo, como ocurre en el *Rāmāyaṇa*, de Vālmīki, o en el cuento *Subjuntivo*, de Juan Sasturain (Martín, 2015: 239-243), lo

que se intenta reflejar en la figura 4 mediante el trazo más grueso que presentan el texto primario y el texto inserto.

Los casos de ruptura de la lógica ficcional no se corresponden con el tipo III de modelo de mundo, ya que este tipo presenta un universo ficcional no verosímil, pero lógico. De hecho, la ruptura de la lógica ficcional puede afectar a obras que se rigen por cualquier tipo de modelo de mundo (así, *Niebla*, el *Quijote* o *Continuidad de los parques* presentan universos que se ajustan al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, mientras que el *Rāmaiaṇa*, en el que aparecen divinidades o ejércitos de monos parlantes, pertenece al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil). Para explicar estos casos y otros similares, he propuesto ampliar la teoría de los mundos posibles, elaborando una teoría complementaria de los mundos imposibles, que contempla tres tipos de modelo de mundo de lo imposible:

Tipo I de modelo de mundo de lo verdadero-imposible: a él corresponden los modelos de mundo construidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto.

Tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible: a él corresponden los modelos de mundo construidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo II, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador,

destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto.

Tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible: a él corresponden los modelos de mundo construidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo III, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto (Martín, 2015: 245).

Pues bien, el modelo textual de los géneros literarios, así como las teorías de los mundos posibles y de los mundos imposibles, pensados en un primer momento para explicar las particularidades de las obras literarias, pueden ser de utilidad para describir las similitudes y diferencias que presentan con las obras artísticas, así como para analizar las particularidades de estas últimas. En las páginas que siguen valoraremos la pertinencia de aplicar el modelo textual de los géneros literarios a la generalidad de las obras artísticas, de cara a establecer un modelo textual de las artes.

2.

El carácter universal de la literatura y las artes

2.1. LITERATURA COMPARADA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y ESTÉTICA

La reflexión sobre la relación entre la literatura y las demás artes, cuyos orígenes se remontan a la cultura grecolatina (Gliksohn, 1994), ha sido objeto de estudio por parte de la disciplina denominada Literatura Comparada (Wellek, 1979: 160-161; Weisstein, 1975: 297-316; Schmitt, 1984). Los representantes ortodoxos de la primitiva comparatística francesa no incluían la relación entre la literatura y las demás artes en el campo de la Literatura Comparada, sino en la historia general de la cultura, ámbito que consideraban ajeno a su dominio. Los comparatistas americanos, por el contrario, incorporaron plenamente dicha relación en el marco de sus estudios, y esta posición ha terminado por imponerse.

La Literatura Comparada ha abordado el estudio de la relación entre la literatura y las demás artes desde distintos puntos de vista. Así, algunos comparatistas han asociado la relación entre la literatura y las demás artes al estudio y la delimitación de los periodos literarios, ya que periodos artísticos como el Renacimiento, o el Barroco, no solo se refle-

ren a la literatura, sino al conjunto de las artes, y las denominaciones de los periodos se trasladan de unas artes a otras (así, «Barroco» y «Rococó» provienen de la arquitectura). Para Martin Brunkhorst (1984: 43), lo más fácilmente sostenible desde el punto de vista epistemológico es una «visión integral de las épocas literarias en el marco de una evolución total cultural (Renacimiento) o histórico-espiritual (Ilustración)», y para ello es fundamental la estrecha relación entre la literatura y las artes que le son próximas: pintura, escultura, arquitectura y música. Aunque no faltan quienes recuerdan que los periodos literarios no siempre coinciden con los periodos artísticos, por lo que sería preciso considerar la evolución de cada arte y confrontarla después con la evolución de las demás (Wellek, 1979: 160-161; Hernández Guerrero, 1996: 75-100).

En su *Introducción a la literatura comparada*, Ulrich Weisstein (1975: 297-316) añadió un *excursus* final dedicado a la *iluminación recíproca de las artes*, en el que se preguntaba hasta qué punto estaba justificado incluir en la Literatura Comparada estudios sobre la relación entre la literatura y las demás artes. Dichos estudios, exponía Weisstein, eran una tierra de nadie hasta hace muy poco tiempo. A veces se incluían en la estética, o en la historia de la música o del arte. Pero manifestaciones como la ópera, por ejemplo, quedaban fuera del campo de los estudios literarios. Dentro de la Modern Language Association americana se encuadraba un grupo de trabajo, la General Topics, que desde los años 50 del siglo XX se preocupó por fomentar el estudio de esa influencia recíproca de las artes (Erdmand, 1959; Thorpe, 1967; Weisstein, 1975: 299). A partir de 1965, fueron ganando importancia este tipo de estudios, y las revistas *Comparative Literature Studies* y *Comparative Literature* publicaron números especiales dedicados al tema.

Un campo que no presenta demasiadas complicaciones es el de las comparaciones tematólogicas entre las artes. Es sabido que la

mitología clásica ha sido fuente de inspiración de los más variados artistas, y es posible rastrear, desde un punto de vista histórico-cultural, la presencia de un determinado tema en distintas manifestaciones artísticas.¹¹

Y hay un campo de estudio en el ámbito de las relaciones entre las artes que Weisststein considera verdaderamente provechoso y de indudable necesidad: se trata del ámbito de las denominadas formas mixtas. Tradicionalmente, este campo ha resultado sospechoso a muchos científicos «puros» de la literatura, y de hecho es un terreno en gran medida descuidado. En el caso de las formas mixtas entre música y literatura, como la ópera y la zarzuela, las dificultades provienen del desconocimiento general de la musicología por parte de los estudiosos de la literatura, o viceversa. Por ello, el libreto de la ópera ha sido considerado como la dimensión literaria desconocida.

En opinión de Weisstein, la Literatura Comparada debe ocuparse de las formas mixtas en las que se unen las distintas artes, como la ópera, la zarzuela, la comedia musical, el oratorio –composición dramática y musical sobre asunto sagrado–, la cantata –composición poética de alguna extensión con música para cantarla–, el cine, la canción, las historietas gráficas o los dibujos animados (Weisstein, 1975: 305-309; Clerc, 1994). A este respecto, no conviene olvidar que en la tragedia griega era muy importante la música, o que la lírica debe su nombre al origen musical de las composiciones, que se cantaban con el acompañamiento de la lira (Lázaro, 1980; Bowra, 1984). Los libretos de las óperas, por otra parte, siempre han sido considerados como auténticas obras literarias.

11 Un interesante ejemplo de este proceder lo encontramos en la obra de Victor I, Stoichita titulada *Simulacros* (2006), en la que, partiendo del mito clásico de Pigmalión, analiza su influencia en la literatura, en la pintura, en la escultura y en el cine moderno.

La mayor accesibilidad de otras formas artísticas mixtas, como el cine, demuestra la necesidad de incluir su estudio en el ámbito de lo literario. La trasposición de obras literarias al cine es estudiada cada vez con mayor frecuencia en los seminarios de literatura de todo el mundo. El desarrollo de los estudios sobre teoría del cine ha propiciado el interés cada vez mayor por los estudios comparativos entre literatura y cinematografía. El cine presenta elementos claramente comunes a las obras literarias. Por un lado, es evidente la relación ficcional entre las historias narradas en las novelas y las historias cinematográficas, lo que ha favorecido frecuentemente la traslación de las primeras a las segundas. Por otro lado, el guion cinematográfico presenta notables similitudes con los textos teatrales escritos. Y no olvidemos que la propia representación teatral supone una forma artística mixta, por cuanto en ella no solo tiene importancia el texto literario escrito, sino fundamentalmente los aspectos escenográficos pertenecientes a otros códigos de comunicación semióticos no lingüísticos.

En la actualidad, el estudio de la relación entre la literatura y las artes constituye uno de los principales intereses de la Literatura Comparada, y, en el ámbito de la teoría literaria, algunas corrientes tienden a encuadrar los estudios de lo literario en el marco general de los estudios culturales. Así, la teoría de los polisistemas, desarrollada por Itamar Even-Zohar y sus seguidores (Even-Zohar, 1978, 1979, 1990, 1994, 1997, 2010; Even-Zohar y Toury, 1981; Iglesias, 1994, 1999), se propone estudiar no solo los sistemas canonizados y no canonizados que forman parte del polisistema literario, sino el propio sistema literario en su relación con los demás polisistemas culturales, elaborando una auténtica Historia general de la cultura.

Aunque la Literatura Comparada ha desarrollado su propia metodología analítica, también puede servirse, como recuerda Manfred

Schmeling (1984: 20-30), de las aportaciones de otras disciplinas. Y, en este sentido, la Literatura Comparada puede valerle eficazmente de la metodología analítica suministrada por la *Poética de la imaginación*. Para tratar de mostrarlo, en la segunda parte de este libro aplicaremos la metodología analítica de la *Poética de la imaginación* al estudio de varios textos literarios y artísticos, comparando los símbolos universales que se repiten en ellos y cómo adquieren una forma singular. Como veremos, la *Poética de la imaginación* puede ser de gran utilidad en los estudios comparatísticos, tanto por lo que respecta a la comparación entre textos literarios como al estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes.

Por otra parte, conviene analizar conjuntamente las aportaciones de dos disciplinas que se han ocupado de reflexionar sobre la naturaleza de la literatura y el arte, como la Teoría de la Literatura y la Estética, ya que sus estudios se han llevado a cabo en ocasiones de manera independiente, a pesar de los numerosos puntos que tienen en común.

La Teoría de la Literatura se ocupa de analizar qué es la literatura y su proceso de comunicación (Todorov, 1970; Wellek y Warren, 1979; Aguiar, 1990; García Berrio, 1989-1994; Villanueva, 1994; Hernández, 1996a), mientras que la Estética, que constituye una rama de la filosofía, cumple la misma función con respecto al arte (Alcaraz y Pérez, 2018). No obstante, las reflexiones sobre la literatura y el arte se produjeron desde los inicios de la cultura occidental y con anterioridad a la aparición de esas disciplinas. Tomás Albaladejo afirma al respecto lo siguiente:

Hay disciplinas que se han constituido como tales antes de tener un nombre, el cual ha sido dado después de haber desarrollado una orga-

nización conceptual con diversos grados de completitud. Es el caso de la Poética (o Teoría de la Literatura como denominación actual equivalente a Poética) y de la Estética, las cuales, desde sus primeros momentos, como disciplinas *ante litteram*, al no existir todavía la denominación con la que posteriormente fueron conocidas, se ocuparon de la literatura y del arte (Albaladejo, 2016: 49).

En efecto, las reflexiones sobre la literatura y el arte están presentes en las obras filosóficas, retóricas o poéticas de autores como Platón, Aristóteles, Horacio o el Pseudo-Longino (Albaladejo, 2016: 49-51). Por ello, no solo es conveniente recordar el origen de la Teoría de la Literatura y de la Estética, sino también de los propios conceptos de *poesía*, *literatura* y *arte*.

2.1.1. *Los conceptos de literatura y arte: orígenes y desarrollo*

Para entender los orígenes de los conceptos de literatura y arte es necesario remontarse a la antigua Grecia, época en la que se distinguían diversas modalidades del saber: la δόξα (*doxa*, ‘opinión’), la ἐπιστήμη (*episteme*, ‘ciencia’) y la τέχνη (*téchne*, ‘técnica’). La *doxa* se refiere al saber general de una comunidad, que la guía en aspectos muy relevantes (convicciones, creencias, comportamientos...). No posee una fundamentación sólida, pero tiene gran importancia. La *episteme* es la ciencia del conocimiento lógico y científico (de ella deriva «epistemología»), sólidamente fundamentado. Y la *téchne* (cuyo equivalente latino es el *ars*, de donde deriva el término *arte*) es un saber que no tiene una naturaleza científica, como la *episteme*, ni se limita a una creencia, como la *doxa*, sino que está fundamentado en principios rigurosamente establecidos y orientados hacia la práctica

y hacia el saber hacer. La *téchne* o *ars* se relacionaba con un tipo de conocimiento destinado a hacer algo, que abarcaba un amplio ámbito de saberes, como las técnicas artesanales que permitían construir objetos, u otro tipo de *artes* relacionadas con el lenguaje, como la retórica (*ars rhetorica*), que suministraba preceptos para construir discursos persuasivos destinados a su pronunciación en público, o la poética (*ars poetica*), que ofrecía reglas para componer discursos poéticos.

Por lo tanto, el término latino *ars*, del que deriva *arte*, tenía en la antigüedad un significado muy diferente al que le otorgamos en la actualidad, y se relacionaba con un tipo de conocimiento muy amplio que suministraba normas o procedimientos destinados a construir tanto objetos materiales como discursos retóricos o poéticos.

En el seno de las *artes* se estableció una distinción entre las artes liberales, así llamadas por ser ejercidas por hombres libres, y las serviles, que constituían oficios mecánicos propios de los siervos o esclavos. En el siglo v, un retórico cartaginés, Marciano Capella, en su obra *Satyricon* o *De Nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem Artibus liberalibus libri novem*, fijó una lista de siete artes liberales, constituida por la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Y a finales del mismo siglo, por influjo de Boecio, dichas artes se agruparon en el *trivium* ('tres vías': gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* ('cuatro vías': aritmética, geometría, astronomía y música), que constituyeron los pilares de la enseñanza en el medioevo (Castro, 2005: 85).

La poesía (a través de la retórica) y la música se relacionaban con las artes liberales (*trivium* y *quadrivium*) (Kristeller, 1951-52; Alcaraz y Pérez, 2018: 3), lo que las otorgaba un estatus privilegiado, mientras

que la pintura y la escultura se entendían como artes mecánicas, y tenían por ello una consideración menor.¹²

La retórica y la poética, en cuanto artes que se servían del lenguaje, estuvieron relacionadas desde su nacimiento, de manera que una y otra se prestaban mutuamente sus preceptos, y en la Edad Media se acentuó esa relación, ya que se produjo un proceso de retorización de la poética y de poetización de la retórica, dando lugar a las denominadas *artes medievales*: las *artes dictaminis*, las *artes poeticae* y las *artes praedicandi*. Las *artes dictaminis*, aparecidas en el siglo XI, eran tratados sobre la composición de cartas, y constituían una adaptación de la retórica tradicional a la necesidad surgida en la Edad Media de escribir cartas como medio de comunicación. Las *artes poeticae*, de clara influencia retórica, se desarrollan en el siglo XII, y prestaban atención al texto literario entendido globalmente. Y las *artes praedicandi*, relacionadas con la predicación cristiana, se asentaron en el siglo XIII (Curtius, 1981: I, 117 y ss.; Murphy, 1974, 1985; Albaladejo, 1989: 30-33). La relación entre la poética y la retórica determinó que ambas disciplinas fueran objeto de estudio privilegiado desde los orígenes de la cultura occidental y a lo largo del medioevo. A través de su relación con la retórica, que formaba parte del *trivium*, la poética tuvo una presencia importante en la formación de los estudiantes, mientras que una de las artes, la música, también adquirió relevancia en la enseñanza como constituyente del

12 Algunas corrientes filosóficas habían establecido diferencias entre los distintos tipos de manifestaciones que hoy consideramos artísticas. En palabras de María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (2018: 3), «para el mundo antiguo y hasta el Renacimiento, pintores y escultores eran artesanos que dominaban una técnica, mientras que poetas y músicos no eran considerados en el mismo grupo, sino que según la concepción pre-sofística eran seres que creaban por entusiasmo, es decir, por inspiración de las musas».

quadrivium.¹³ Eso explica que la literatura y la música tuvieran desde entonces y con posterioridad ámbitos de estudio propios (como la teoría y la historia literaria y la teoría y la historia de la música), mientras que las restantes manifestaciones artísticas (y especialmente la arquitectura, la pintura y la escultura) fueran estudiadas en su conjunto como artes plásticas o visuales por la estética y la historia del arte.

En el Renacimiento se produjo un movimiento de reforma y delimitación de las disciplinas del *trivium*, propiciado por autores como Rodolfo Agrícola, Philip Melanchthon, Juan Luis Vives o Pierre de la Ramée (Martín, 1997: 25-43), que produciría una reducción de la retórica al ámbito de las figuras y de la ornamentación. La retórica se había preocupado desde sus orígenes por todos los aspectos relacionados con la construcción, el dominio y la pronunciación pública del discurso, sistematizados en las operaciones retóricas concernientes al hallazgo de las ideas del discurso (*inventio*), su disposición (*dispositio*), su adorno (*elocutio*), su memorización (*memoria*) y su exposición en público (*actio* o *pronuntiatio*); pero algunas operaciones retóricas, como la *inventio* y la *dispositio*, se trasladaron a partir del Renacimiento al ámbito de la dialéctica, con lo que la retórica se vio reducida a la *elocutio* y a la *actio* o *pronuntiatio*, y, en la práctica, a la primera de esas operaciones, llegando a constituir un simple tratado de la orna-

13 Cabe recordar que, en el libro VIII de su *Política*, Aristóteles (1989: 641-661) se preguntó por la conveniencia de enseñar música a los niños (Martín, 2015: 155-158), y, valorando que produce placer y descanso, necesarios para el equilibrio de la mente, la consideró un entretenimiento digno de los hombres libres. Por eso creía necesario enseñar a los niños a cantar y a tocar instrumentos musicales para que se familiarizaran con la música, pero los hombres libres debían abandonar esas prácticas propias de asalariados al llegar a la madurez, limitándose a disfrutar de la música ejecutada por los esclavos: «ningún varón libre la interpretará, a no ser un borracho, o por diversión». Según esta concepción aristotélica, el disfrute de la música era propio de los hombres libres, pero no su ejecución, que correspondía a los esclavos.

mentación. Esa reducción de la retórica a la *elocutio* ocasionaría un desprestigio que llevaría a su rechazo total en el Romanticismo, lo que determinaría su desaparición de la enseñanza en las universidades europeas y su sustitución por los estudios de historia de la literatura (Fumaroli, 1984: 4).

En el Renacimiento también apareció, como explica Sixto J. Castro (2005: 10-13), una distinción entre el artesano y el artista que no se había producido con anterioridad. Larry Shiner (2001: 39) apunta tres indicios que fundamentan la emergencia del moderno concepto del artista: el surgimiento del género «biografía de artistas», el auge del autorretrato y la aparición del «artista de corte». En el Renacimiento surgieron también los primeros atisbos de estudios de historia del arte, relacionados con la importancia que empezó a otorgarse al coleccionismo, debido a su inherente prestigio social y a su valor económico. No obstante, en el Renacimiento no se produjo una separación definitiva entre el arte y la artesanía, y el estatuto de las artes y la distinción entre el artista y el artesano se seguiría debatiendo en el siglo XVII.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se fue constituyendo progresivamente el dominio del arte, en paralelo con el desarrollo de las ideas estéticas. En 1735, en su obra *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Alexander Gottlieb Baumgarten introdujo el término *Estética*. En 1746, el abate Batteux, en su obra *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, propuso el concepto de *Bellas Artes*, lo que implicaba que el arte adquiriría un valor elevado, relacionado con la belleza, que antes no había tenido. Sixto J. Castro escribe al respecto lo siguiente:

Durante todo el periodo clásico, de los griegos al siglo XVII francés, lo bello y el arte ocupan generalmente esferas estancas. Lo bello tiene

conexión con lo verdadero, con el ser, con Dios, con la metafísica de la presencia del ente. De este modo, el arte solo tiene relación, en el mejor de los casos, con la copia de lo verdadero, de manera que una obra de arte no podía tener relación, al menos exclusiva, con la belleza. Forjar la expresión «bellas artes» equivale a sostener que ambas esferas pueden comunicarse, o, mejor dicho, *deben* comunicarse [...]. A la vez que se separan las bellas artes de la artesanía, también se produce una separación entre el artista (con sus notas de originalidad, inspiración, imaginación y creación) y el artesano, a la par que lo estético se diferencia de lo instrumental (abriendo la senda, mediante la reformulación de la idea de gusto, a la reducción de la actitud estética a una actitud meramente contemplativa, intelectualizada y cuasi-sagrada) (Castro, 2005: 11).

Entre las Bellas Artes, Batteux introdujo la pintura, la escultura, la música, la danza y la propia poesía (que hoy denominaríamos, como enseguida comentaremos, *literatura*). En su obra *Laocoonte*, de 1766, Gotthold Ephraim Lessing realizó una distinción entre artes temporales, que se expresan sucesivamente, y artes del espacio, que se expresan simultáneamente, de manera que las *bellas artes* quedaban divididas entre artes invisibles y del tiempo (poesía, música, danza) y artes visibles y del espacio (pintura, escultura y arquitectura). Y en 1790, en su *Crítica del juicio*, Kant estableció los fundamentos de la autonomía de los valores estéticos.

Paralelamente, el arte se había ido convirtiendo en una marca de distinción de la realeza, de la nobleza, de la Iglesia y de la incipiente burguesía, y se empezaron a crear importantes colecciones privadas de obras artísticas. Culminaba así el proceso de institución del ámbito del arte (Castro, 2005: 12), que se vería refrendado con la aparición, a partir de finales del siglo XVIII, de los estudios de historia del arte

(limitados en un principio al ámbito de la civilización occidental), los cuales se consolidaron durante el siglo XIX en las distintas universidades e instituciones académicas europeas, al tiempo que las colecciones privadas empezaban a mostrarse públicamente en los museos.

La reducción de los límites del arte, que dejó fuera de su ámbito a la artesanía, sería cuestionada a partir del siglo XX, momento en el que empezaron a surgir nuevas prácticas que reclamaban su derecho a ser consideradas como artísticas. Si en un principio el *arte* abarcaba un amplio dominio, e incluía en su seno la generalidad de las prácticas sujetas a unas determinadas normas y destinadas a crear algo, y si en los siglos XVII y XVIII se produjo una restricción del ámbito del arte, que se identificó exclusivamente con las *bellas artes*, en la actualidad vuelve a reclamarse una ampliación de los límites de lo artístico, pues existe una gran variedad de prácticas y de productos que pretende incorporarse a la esfera del arte, lo que produce no pocas dificultades teóricas a la hora de definir los límites del arte y su propia naturaleza. De hecho, existen teorías que tratan de justificar el valor artístico de algunas prácticas novedosas, y la tarea de definir qué es el arte y qué tipo de objetos pueden considerarse artísticos se ha vuelto especialmente difícil (Castro, 2005: 12). No obstante, el hecho de que en la actualidad se reclame una ampliación de las prácticas y de los productos que pueden ser considerados artísticos no implica, a mi modo de ver, volver al concepto tradicional del arte, pues esas nuevas propuestas se realizan tras el prestigio que adquirieron las *bellas artes*, y suelen reclamar para sí el mismo reconocimiento.

Si el término *arte* ha experimentado un cambio de significado a lo largo de la historia, algo similar ha ocurrido con los términos *poesía* y *literatura*.

Los términos *poesía*, *poeta* o *poética* se relacionan con el verbo *ποίηο* (*poieo*), que en griego significa ‘hacer’, ‘fabricar’, y que tenía un

significado amplio, ya que incluía la actividad de un poeta, pero también la de un carpintero: así como este construye una mesa, el poeta elabora un poema. De la misma forma, *ποίημα* (*poiema*) significa ‘obra’, ‘manufactura’ o ‘mueble’, a la vez que poema.

La poética era el tipo de *τέχνη* (*téchne*), *ars* o disciplina encargada de suministrar normas o preceptos para crear textos poéticos. La *téchne poietiké* de los griegos, equivalente al *ars poetica* de los latinos, tenía por objeto el estudio de las obras literarias de carácter ficcional, diferenciadas, por un lado, de los textos históricos, y, por otro, de los discursos retóricos de tipo persuasivo propiciados por la *téchne retoriké*, o el *ars rhetorica* del mundo latino.

El término *poesía* tenía en la Antigüedad clásica un significado diferente al actual, pues hacía referencia a la generalidad de las obras poéticas (hoy diríamos *literarias*) escritas en verso. Los estudios de poética abarcaban en un principio géneros literarios como la tragedia, la comedia o la epopeya, pero no lo que hoy entendemos por poesía lírica.

El término *poética* fue acuñado en la *Poética* de Aristóteles (2003: 1447*b*), cuyo objeto de análisis eran las obras imitativas que se valían exclusivamente de la palabra y el verso. Aristóteles centró sus estudios en la tragedia y en la epopeya, que imitaban hombres actuando (aunque también se refirió en su obra a la comedia, sin que se haya conservado la parte correspondiente a su análisis, y sin que podamos determinar si llegó a ser escrita). En la época no existía una «poesía lírica» independiente de la música (el término *lírica* deriva de que las composiciones se cantaban acompañadas de la lira), y Aristóteles no incluyó en su *Poética* el estudio de las canciones (ya que no se valían únicamente de la palabra, sino que se servían también de la música). Aristóteles estudió la música en el capítulo VIII de su *Política* (que

nos ha llegado incompleto), dedicado a la educación de los niños y al papel que la música tenía en ella (Aristóteles, 1989). Por ello, el ámbito de la poética quedaba limitado a las obras dramáticas y épicas, y no contemplaba lo que hoy conocemos como poesía o poesía lírica. Además, Aristóteles estableció en su *Poética* una clasificación sobre los modos de enunciación de las obras literarias, en la que, siguiendo a Platón, distinguía si eran enunciadas por el poeta, por los personajes o por el poeta y los personajes, y consideró preferible el modo de enunciación en el que hablaban los personajes, por ser el más claramente imitativo, y estigmatizó el modo de enunciación en el que hablaba el poeta, al considerar que este debía aparecer lo menos posible en su obra. Aristóteles privilegiaba así las obras dramáticas (en las que hablaban los personajes) y las obras épicas (en las que hablaban el poeta y los personajes), menospreciando el modo de enunciación propio de la poesía lírica (Martín, 2015: 155-176).

Así pues, Aristóteles no trató en su *Poética* lo que hoy conocemos como *poesía* o *poesía lírica*, y censuró además su modo de enunciación. Debido a la influencia del pensamiento aristotélico, la *poesía lírica* experimentó un lento proceso histórico de afianzamiento como un género literario equiparable a la narración o al drama. Y para ser considerado como un género literario, la poesía lírica tuvo previamente que independizarse de la música, hasta convertirse en un arte que se valía exclusivamente de la palabra y el verso. Ese proceso comenzó en la época latina, en la que se compusieron los primeros textos líricos destinados a ser recitados o leídos sin acompañamiento musical. En la época medieval (en la que se desconocía la *Poética* de Aristóteles, y el *Ars Poetica* de Horacio era el tratado de referencia), se cultivó sobre todo un tipo de composiciones líricas destinada al canto, y se produjo además una identificación de la poética con el

verso y de la retórica con la prosa. En el Renacimiento hubo un resurgir de la poesía lírica independiente de la música, que fue ampliamente cultivada, a la vez que se recuperó y reeditó la *Poética* de Aristóteles, que tuvo una gran influencia. El auge de la poesía lírica determinó que algunos tratadistas renacentistas de poéticas fueran considerándola como un género digno de consideración, pero eso suponía enfrentarse a la autoridad de Aristóteles. La exclusión de la poesía lírica de la *Poética* aristotélica y la estigmatización de su modo de enunciación determinaron que el género lírico experimentara un lento proceso de incorporación a los tratados poéticos de los siglos XVI y XVII. Y en esa época, los términos *poética*, *poeta* y *poesía* seguían teniendo una significación parecida a la de sus orígenes, de manera que por poeta se entendía al compositor de cualquier tipo de obra literaria escrita en verso, ya fuera dramática o épica, y, por extensión, a quien cultivaba la poesía lírica, que poco a poco se iba considerando tan «poética» como el drama o la épica.¹⁴ Y hasta el Romanticismo,

14 Abundan los ejemplos sobre el significado que los términos *poeta* o *poesía* mantenían en el siglo XVII (Martín, 2006: 28-29). Baste recordar aquí que Cervantes empleaba esos términos en su sentido clásico en un pasaje de la «Adjunta al Parnaso» del *Viaje del Parnaso* en el que pregunta a Pancracio de Roncesvalles lo siguiente: «¿de qué suerte de menestra *poética* gasta o gusta más? [...]. Quiero decir que a qué género de *poesía* es vuesa merced más inclinado: ¿al lírico, al heroico o al cómico?» (Cervantes, 1999: 1218); o que se refiere al autor de comedias denominándolo *poeta* en la primera parte del *Quijote*: «como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el *poeta* procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide» (1999: I, 48, 306). En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes escribió lo siguiente: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de *poeta* / la gracia que no quiso darme el cielo...» (I, vv. 25-27, 1187). Estas palabras de Cervantes (que seguramente constituyen un ejercicio de falsa modestia) se han solidado malinterpretar, cayendo en un anacronismo y entendiendo erróneamente que Cervantes lamentaba su falta de habilidad para la poesía lírica. Sin embargo, Cervantes se refería a su capacidad para escribir textos en verso de cualquier género literario escrito en verso, ya fuera épico, trágico o lírico, y su afirmación se entendería en la época de forma muy diferente a como se ha acostumbrado a malinterpretar en la actualidad, ya que podía referirse, por ejemplo, a la escasa capacidad de Cervantes para escribir sus comedias en verso.

con la formulación de las tríadas genéricas (épica, lírica y dramática), y especialmente por parte de Hegel, la lírica no llegaría a considerarse como un género literario plenamente consolidado y equiparable en importancia a la narración o al drama (Martín, 2006: 28-29; 2015: 153-176).

El proceso de incorporación de la lírica a las clasificaciones genéricas fue paralelo a un cambio del significado del término *poesía*, que fue limitándose al ámbito exclusivo de la poesía lírica,¹⁵ a la par que se afianzaba un nuevo término, *literatura*, para referirse al conjunto de las obras que en un primer momento se denominaban poéticas y que pasarían a llamarse literarias (Martín, 1997: 13-18, 1998: 141-143).

El término *litteratura*, derivado de *littera* ('letra' o 'carácter alfabético'), se empleaba en la Antigüedad clásica para designar el arte de leer y escribir, y se asociaba a la gramática y a la erudición. El *litteratus* (término del que derivan el popular *letrado* y el culto *litterato*) era la persona capaz de crear y entender la escritura, y la palabra *litteratura* se relacionaba con el conjunto del saber y la ciencia en general (Aguilar, 1990: 1-2; Wellek, 1973: III, 81; Zumthor, 1975: 25).

En la segunda mitad del siglo xv, el término *literatura*, derivado del latino *litteratura*, se incorporó por vía erudita en las lenguas europeas, dando lugar en ellas a formas similares (en español, *literatura*; en francés, *littérature*; en italiano, *letteratura*; en portugués, *literatura* y en inglés *literature*), y hasta el siglo xviii mantuvo el mismo signifi-

15 En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* se siguen recogiendo las acepciones clásicas del término *poesía* («1. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra en verso o en prosa. 2. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. *Poesía épica, lírica, dramática*»), pero se resalta también la nueva acepción del término: «3. Por antonom.: Poesía lírica. 4. Poema, composición en verso. 5. Poema lírico en verso».

cado que el de su étimo latino, refiriéndose al conjunto del saber y a la ciencia en general.¹⁶

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el término *literatura* fue adquiriendo nuevos significados (Escarpit, 1970; Wellek, 1973; Sirri, 1974; Aguiar, 1990: 1-13), y la literatura empezó a considerarse como una actividad estética específica y como el corpus de los textos literarios resultantes de esa actividad, de manera que la palabra *literatura* se empezó a usar para designar al conjunto de las obras literarias de un determinado país. En 1772, Girolamo Tiraboschi comienza a publicar una *Storia della letteratura italiana* (Aguiar, 1990: 7), y, a finales del siglo XVIII, sintagmas como *literatura francesa*, *literatura italiana*, o *literatura española* empiezan a hacerse frecuentes. Al mismo tiempo, las literaturas nacionales cobraban un significado filosófico-político, colaborando a definir el espíritu de cada nación (Even-Zohar, 1994).

En los cambios de significado del término *literatura* influyó decisivamente el desarrollo de la técnica y de la ciencia experimental, que experimentaron un auge a partir del siglo XVIII. Dichos ámbitos se hicieron tan específicos que resultaba difícil asimilarlos al concepto tradicional de literatura como conocimiento general. Por otra parte, y como hemos explicado, se produjo una apreciación de las *bellas artes* y de la estética, que fueron adquiriendo autonomía con respecto a la moral y a la ciencia. Surgió así una contraposición, de gran importancia en los siglos XIX y XX, entre la cultura científico-tecnológica y la

16 En la actualidad quedan reminiscencias de ese significado en expresiones como «literatura científica». Y aunque el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* recoge las acepciones actuales del término («1. Arte de la expresión verbal. 2. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género. *La literatura griega; La literatura del siglo XVI.* [...] 4. Conjunto de conocimientos sobre literatura. *Sabe mucha literatura.* 5. Tratado en que se exponen conocimientos sobre literatura»), también se refiere a su antiguo significado: «3. Conjunto de las obras que versan sobre una determinada materia. *Literatura médica, jurídica.*»

cultura humanística. Dentro de esta, las formas artísticas que se valían del lenguaje tenían un papel relevante, pero el término *poesía*, asociado desde el medioevo a los textos escritos en verso, llegó a ser insuficiente para referirse a ellas. La valoración de la prosa literaria a partir del siglo XVIII, asociada al desarrollo de las formas novelísticas, impidió que el término *poesía* pudiera seguir usándose para denominar al conjunto de las obras literarias, por lo que fue aceptada la denominación más genérica de *literatura*, que incluía las obras en prosa. Y este significado del término *literatura*, entendido como el conjunto de todos los tipos de obras literarias, es el que sigue vigente en la actualidad, mientras que el término *poesía* pasó a designar fundamentalmente a la poesía lírica, generalmente escrita en verso.

Paralelamente al cambio de significado del término *literatura* y a la aparición del concepto de «literaturas nacionales», fueron surgiendo, a finales del siglo XVIII, los estudios de historia de la literatura, que se desarrollaron bajo el influjo del Romanticismo, y tuvieron un marcado carácter nacionalista. La literatura romántica surgió como un rechazo del clasicismo, y, como explica Marc Fumaroli (1984), los tratados de retórica, que proliferaron entre los siglos XV y XIX (reducidos progresivamente, como indicábamos, al apartado de la *elocutio*) fueron sustituidos en la enseñanza de los países europeos por los estudios de historia literaria.

En la aparición de la historia de la literatura tuvo una gran influencia el positivismo científico de Augusto Comte, quien defendía que el único tipo de conocimiento válido era el conocimiento científico (lo que suponía la minusvaloración de la *doxa* y de la *téchne* del mundo clásico y la valoración exclusiva de la *episteme*). Y, para dotar a los nacientes estudios literarios de una apariencia de científicidad, la historia literaria positivista acudió al estudio de la biografía de los

autores y a la búsqueda de documentación histórica sobre ellos, de manera que las obras literarias se trataban de explicar como un reflejo de las experiencias vitales de sus creadores. En la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló otra corriente de signo contrario, el denominado impresionismo crítico, que rehuía las pretensiones científicas de la historia literaria positivista y se proclamaba ajeno a la objetividad, basando la crítica literaria en la sensibilidad y en la intuición subjetiva del lector, y dando mucha importancia al inconsciente, al poder de la ensoñación y al conocimiento irracional (Viñas, 2002: 319-353; Hernández y García, 2005: 166-176).

Como reacción a estos movimientos que enfocaban su ámbito de estudio en la biografía del autor o en la subjetividad del lector, a principios del siglo XX surgieron una serie de movimientos inmanentistas (así llamados porque proclamaron la necesidad de centrar la atención en el propio texto y en la naturaleza específica de su lenguaje): el formalismo ruso, el *new criticism* anglo-norteamericano y la estilística europea. En su obra *Teoría de la literatura. Poética*, de 1925, uno de los formalistas rusos, Boris Tomaševskij se refiere a la «poética» como término equivalente a «teoría de la literatura», de manera que la teoría de la literatura se presenta como heredera de la poética tradicional, pero con la pretensión de constituir una ciencia que aborde la literatura desde una perspectiva lingüística. Y como toda ciencia ha de definir como punto de partida su objeto de estudio, se hacía necesario establecer el objeto de estudio de la nueva teoría de la literatura. Para los formalistas rusos, el objeto de estudio no sería la literatura, sino la *literariedad*, es decir, la especificidad del lenguaje literario, aquello que diferencia al lenguaje de las obras literarias del lenguaje de la comunicación habitual. Nació así la moderna teoría de la literatura, que, si en un principio trató de explicar las características del lenguaje literario

desde presupuestos lingüísticos, acabaría por ampliar su ámbito de estudio hasta abarcar el hecho literario en su totalidad, analizando todos sus componentes (autor, texto, receptor, código, canal, contexto, referente y universo literario) y valiéndose de muy distintas disciplinas complementarias (y no solo de la lingüística) para abordar el estudio de cada uno de esos componentes.

La estética, por su parte, fue desarrollada por los filósofos, y constituye una rama de la filosofía que, en un primer momento, se interesó por las *bellas artes*, es decir, por la relación de las artes con la belleza, aunque después pasó a ocuparse de las experiencias y los juicios estéticos en general, sin ceñirse a los relacionados con la belleza. La estética ha tratado de explicar qué se entiende por objeto artístico (intentado señalar los límites del arte), y por qué determinados objetos artísticos producen sensaciones o emociones (positivas o negativas) en los espectadores. Sus preocupaciones han sido muy parecidas a las de los estudios de teoría de la literatura (Albaladejo, 2016), que han tratado de explicar qué es un texto literario y los límites de la literatura, así como la naturaleza y las causas de los efectos que las obras literarias producen en los receptores.

2.1.2. *Literariedad, artinidad, poeticidad y esteticidad*

Para explicar las relaciones entre las teorías literarias y las teorías estéticas, conviene recordar sucintamente cómo la teoría literaria ha tratado de explicar el concepto de *literariedad*. Asimismo, nos referiremos al concepto de *poeticidad*, relativo al valor o la calidad que alcanzan determinadas obras literarias, y a los conceptos correspondientes, en el ámbito del arte, de la *artinidad* y la *esteticidad*.

Como hemos comentado, los formalistas rusos propusieron a principios del siglo xx que el objeto de estudio de la naciente Teo-

ría de la Literatura, heredera de la poética tradicional, era la *literariedad* (término propuesto por Roman Jakobson y desarrollado por Jan Mukařovský), que hace referencia a la especificidad de la lengua literaria (Mukařovský, 1964; Todorov, 1971; García Berrio, 1973; Ambrogio, 1973; Erlich, 1974; Jameson, 1980; Rodríguez Pequeño, 1991).

En el intento de delimitar las diferencias entre la lengua literaria y el lenguaje de la comunicación normal, surgió un entendimiento de la literatura y el arte como un procedimiento o artificio. En este sentido, Viktor Sklovskij se opuso a la concepción retórica tradicional, según la cual el lenguaje retórico y literario constituían formas de discurso adornado (*sermo ornatus*), y afirmó que la lengua literaria debía tener unas condiciones tales que el mensaje construido con ella fuera diferente al de la comunicación cotidiana. Si la lengua estándar se caracteriza por la *automatización*, de manera que los hablantes no se fijan en la propia forma material del lenguaje, sino que solo prestan atención a lo que se quiere indicar con él, la lengua literaria se caracteriza por la *desautomatización*, ya que atrae la atención sobre su propia constitución material. Así, el mensaje poético provoca un *distanciamiento* que impide leer o recibir el texto de forma automática, logrando que el receptor se fije en el propio texto. La lengua literaria sería un desvío o dialecto de la lengua estándar caracterizada por reclamar la atención sobre sí misma, creando un distanciamiento que, al ser superado, produce el placer estético en el receptor.

En el texto lírico, el distanciamiento es provocado por el *zaiúm* ('transracionalidad'), y en el texto narrativo por el *skaz*, mecanismo que transforma la *fábula* en *sujeto* (niveles que se corresponden con el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis* de las retóricas y las poéticas tradicionales, es decir, con el orden lógico-cronológico de los acontecimientos que se narran y con su alteración).

Mientras que el lenguaje común tiene una finalidad lógico-comunicativa, el lenguaje de los textos líricos se caracterizaría por la *transracionalidad* (*zaúm*), de manera que en él se reduce su capacidad comunicativa para propiciar un tipo de comunicación que va más allá de la lógica, cuyos efectos sensitivos y emocionales podrían compararse en parte a los que produce la música. La transracionalidad de la poesía fue defendida por el *Manifiesto Futurista* (1912) del italiano Filippo Tommaso Marinetti, y esta idea influyó en varios formalistas que se ocuparon del tema, como Jakobson, Tynjanov, Sklovskij o Brik (Eijembaun, 2012). El efecto casi musical que está en la base de la transracionalidad se basa fundamentalmente en el ritmo del verso, de manera que la sintaxis de los textos líricos es diferente a la de la lengua común, ya que ha de adaptarse a las exigencias de su naturaleza rítmica. El ritmo no solo proporciona coherencia textual al poema, sino que permite establecer los límites entre verso y prosa: mientras que en esta el elemento constructivo es el tema, y el elemento no constructivo es el ritmo, en el verso ocurre lo contrario: el ritmo ejerce de elemento constructivo, siendo el tema su elemento no constructivo.

El *skaz*, concepto desarrollado en 1919 por Boris Eijenbaum (1979), produce el distanciamiento en los textos narrativos, y consiste en un mecanismo que transforma la *fábula* en *sujeto*, de manera que los acontecimientos lógico-cronológicos característicos de la fábula pueden sufrir alteraciones temporales y relativas al punto de vista en el sujeto, en el que los hechos se pueden presentar de forma desordenada y mediatizados por el punto de vista del narrador o de determinados personajes.

Roman Jakobson (1975) formuló sus ideas sobre la *función poética* basándose en un esquema de la comunicación lingüística, heredero del de Karl Bühler, en el que se atribuye una función a cada uno

de sus elementos: emisor, texto, receptor, código, canal y contexto. Cuando el mensaje expresa sobre todo las emociones del emisor, predomina la función emotiva; si el mensaje pretende llamar la atención del receptor, prima la función conativa; cuando el mensaje habla sobre sí mismo (por ejemplo, en las clases o en los estudios de lengua o lingüística), domina la función metalingüística; si lo que prima es el canal de comunicación por el que se transmite el mensaje, destaca la función fática; cuando lo más importante es referirse al contexto, prevalece la función referencial, y la *función poética* se produce cuando el mensaje llama la atención sobre sí mismo. En los mensajes no suele aparecer una sola de esas funciones, pero siempre hay alguna que predomina. Y la función poética se caracteriza por la orientación hacia el mensaje como tal, de manera que el factor determinante es la propia forma del mensaje.

La palabra, en el lenguaje poético, no es un simple sustituto del objeto nombrado, sino que es percibida como palabra por su forma misma, por su calidad fónica y material. Y el principal mecanismo que emplea el lenguaje poético para llamar la atención sobre sí mismo, como explica Jakobson, es el uso de paralelismos y recurrencias. El lenguaje poético es esencialmente recurrente, pues lo ya emitido vuelve a aparecer en la secuencia, y esas equivalencias o reiteraciones se producen tanto en el nivel fonológico como en el morfológico, el sintáctico y el semántico. Las recurrencias no son para Jakobson fenómenos retóricos externos (*sermo ornatus*), sino principios constructivos sobre los que se organiza el texto.

La hipótesis desviacionista, según la cual el lenguaje literario constituye una desviación del lenguaje estándar, estuvo presente en algunas de las más importantes corrientes teórico-literarias del siglo XX, como la Estilística, la poética estructural y la poética generativa. Sin embargo,

se han puesto varias objeciones a la concepción de la lengua literaria como desvío. Así, se ha señalado que las recurrencias y paralelismos no son exclusivos del lenguaje poético, sino que aparecen en otro tipo de lenguajes, como la publicidad (si bien los anuncios publicitarios se relacionan estrechamente con la retórica, parte de cuyas figuras se basan en la reiteración de elementos); se ha advertido la dificultad de definir la norma con respecto a la cual se desvía el lenguaje literario (el cual, a su vez, está lleno de desvíos), o se ha recordado que la definición mediante el desvío es negativa, ya que explica lo que el lenguaje literario no es, pero no en qué consiste (Pozuelo, 1988a: 34-35).

De ahí que la crítica respondiera con post rioridad negando que el lenguaje literario fuera un dialecto desviado del lenguaje común, e insistiendo en que supera o trasciende la capacidad comunicativa del lenguaje habitual. Tzvetan Todorov escribe al respecto lo siguiente:

El conocimiento de la literatura a través del lenguaje tiene un cierto límite, trazado precisamente por lo que la literatura nos enseña de diferente sobre el lenguaje [...]. Sería, pues, incorrecto tratar la literatura dentro de un marco que precisamente se esfuerza por destruir, ya que eso presupondría el fracaso de la literatura, es decir, la posibilidad de traducirla integralmente a un lenguaje no literario. Ahora bien, la literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario; si ella significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser (Todorov, 1971: 15).

Planteamientos parecidos sostiene Julia Kristeva, para quien «La lengua poética no puede ser un subcódigo, sino el código por excelencia» (1978: 231-232), lo que replantea la tesis vico-croceana de la primacía de la lengua literaria. Jurij M. Lotman, máximo responsa-

ble de la semiótica soviética, considera el lenguaje literario como un sistema de modelización o de simulación secundario en relación con el lenguaje común, que constituye el sistema de modelización o de simulación primario. El lenguaje común es sistema de modelización primario porque actúa en la representación o modelización del mundo, y el lenguaje literario es sistema de modelización secundario: tiene la lengua común como material, pero trasciende su capacidad comunicativa (Lotman y Uspenskij, 1979: 69; Lotman, 1988: 17-46). Los sistemas modelizantes primarios son las distintas lenguas naturales, que permiten transmitir la *semiosfera*, o conjunto de conocimientos no innatos, lo que otorga al hombre una gran capacidad de acumulación de conocimiento y de progreso que no tienen los animales. Y los sistemas modelizantes secundarios son las artes (en las que se incluye la literatura). Los textos literarios y artísticos modelizan a la vez un objeto particular y un objeto universal, pues los hechos concretos representados (por ejemplo, los concernientes a la vida particular de un personaje en una novela) tienden a adquirir un sentido universal que podría llegar a ser aplicable a la generalidad de los seres humanos.

Todas las artes se basan en el lenguaje, ya que lo necesitan para transmitir sus características convencionales, pero lo trascienden. Así, aunque los pintores, músicos o escultores no se sirvan al componer sus obras del lenguaje, este les permite conocer las convenciones y técnicas necesarias para cultivar su arte, que constituye un sistema modelizante secundario, el cual trasciende la capacidad comunicativa del lenguaje como sistema modelizante primario. La literatura, como las demás artes, precisa del lenguaje como sistema modelizante primario para fijar sus técnicas y convenciones; pero su sistema modelizante secundario también está constituido por el lenguaje, y eso, según Lotman, ha dado lugar a confusiones como las de Jakobson y los formalistas,

que creían que la literatura era un tipo más de lenguaje que podía ser explicado por la lingüística. Lotman pretende acabar así con el error consistente en considerar la literatura como un sistema modelizante primario, cuando en realidad es secundario, y explica claramente, además, las similitudes y diferencias entre la literatura y las demás artes.

Pero ¿qué es lo que confiere a los sistemas modelizantes secundarios su capacidad para trascender el lenguaje común y lograr una mayor comunicación? Según Lotman, es la compleja estructura de los textos artísticos lo que les proporciona su mayor capacidad comunicativa. En el caso de la literatura, se aprecia claramente la diferencia, pues el texto literario, debido a su compleja estructura, produce unos niveles comunicativos superiores a los de la lengua normal, cuya organización es mucho más simple. A juicio de Lotman (1982: 21), «la complicada estructura artística creada con los materiales de la lengua permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística». Y esa complejidad del texto literario puede extenderse a la generalidad de las obras artísticas, de manera que es en el texto y en su compleja organización donde radicaría la superior capacidad de comunicación de la literatura y del arte.

Entre los elementos del texto artístico se producen toda una serie de relaciones de similitud y de oposición que no se dan en los textos no artísticos. En el caso de los textos literarios, el simple hecho de que dos o más palabras tengan rima establece una relación entre ellas que no se da en la lengua común: las palabras rimadas no solo tienen una relación de semejanza sonora, sino que adquieren una relación semántica, de modo que se establecen entre ellas relaciones de semejanza y de oposición (son palabras a la vez similares y a la vez diferentes). Asimismo, el hecho de que haya una estructura rítmica (marcada por

la longitud del verso) y una estructura sintáctica (marcada por la longitud de las oraciones, que pueden ser más cortas que el verso, coincidir con él o ser más extensas), origina que se produzca una relación de tensión entre una y otra capaz de aportar determinados significados.

De manera general, todos los elementos del texto artístico se semantizan. En el texto artístico, los elementos formales no son solo estructurales, sino que adquieren siempre significación, cosa que no ocurre en los textos no artísticos. De ahí que los textos artísticos tengan mayor capacidad comunicativa, pues en ellos todo tiene significado.

Las ideas hasta aquí expuestas basan la explicación de la literariedad en la naturaleza del propio texto, pero, a partir de la mitad del siglo xx, surgieron corrientes que prestaron atención a los aspectos pragmáticos relacionados con la comunicación literaria, considerando la importancia no solo del autor y del receptor, sino también de las convenciones literarias en el ámbito social, y que trataron de explicar la especificidad de la literatura como el resultado de una serie de normas y acuerdos establecidos por los distintos estamentos sociales implicados en la conservación y la transmisión de la literatura.

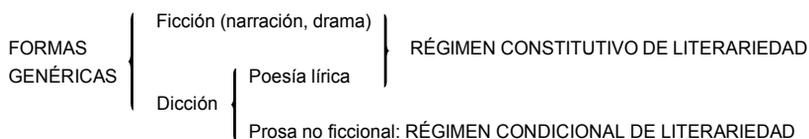
Además, el ámbito de la literatura se ha ido ampliando a lo largo del tiempo, incluyendo en su seno algunos géneros que, originariamente, no fueron considerados literarios, y las definiciones de la literariedad han tenido que ajustarse a esa ampliación. Si en los siglos xvii y xviii se produjo una reducción de los límites del arte, destinada a dejar fuera de su ámbito la artesanía y a limitarlo a las *bellas artes*, y una ampliación posterior a partir del siglo xx que reclamaba la inclusión de nuevas formas susceptibles de ser consideradas como artísticas, en la literatura se ha producido a lo largo de la historia un aumento de las formas o géneros que la conforman.

Como hemos indicado, Aristóteles incluyó en su *Poética* las formas que se valen exclusivamente de la palabra (la narración épica y el drama), y dejó fuera de su ámbito la poesía lírica, ya que esta no existía en su época de forma independiente, sino que se cantaba acompañada de la música. La poesía experimentó un proceso histórico de independencia de la música, hasta que llegó a convertirse en un arte que se valía solamente de la palabra, y, a partir de ese momento, los tratadistas fueron considerándola literaria, hasta que en el Romanticismo se consolidó definitivamente como un género equiparable a la narración y al drama. Pero hay otro género que, sin ser originariamente literario, ha ido incluyéndose progresivamente en las clasificaciones de los géneros literarios: el denominado género ensayístico (Aullón, 1984, 1987, 1987*a*, 1987*b*, 1992), ensayístico-argumentativo, didáctico-ensayístico, temático (Hernadi, 1972), o, simplemente, argumentativo (Arenas, 1997). Dicho género tiene sus orígenes en los discursos retóricos, con los que comparte su finalidad persuasiva, y, por lo tanto, no se relacionaba en un principio con la literatura, sino con la oratoria. No obstante, un tipo determinado de género persuasivo fue desligándose de su condición de discurso destinado a su pronunciación en público, y comenzó a transmitirse por escrito, en un lento proceso evolutivo que parte de los géneros oratorios, pasa por las epístolas argumentativas y desemboca en el ensayo, bautizado como tal en los *Essais* (1580) de Michel de Montaigne (Martín, 2015: 177-189, 2016*a*). El género argumentativo, en sus variadas formas, se ha cultivado profusamente en los últimos siglos, tanto de forma independiente como incluyéndolo en otros géneros propiamente literarios (así, es frecuente que en las novelas contemporáneas se incluyan amplias disertaciones ensayísticas realizadas por el narrador o por los personajes). Y si no hay ningún inconveniente para reconocer su naturaleza literaria cuando se incluye

en otros textos literarios, en la actualidad sigue habiendo muchas vacilaciones a la hora de considerarlo literario en su forma independiente.

En su obra *Dicción y ficción* (1993), Gérard Genette se refiere a la ambivalencia actual con respecto al género argumentativo, y realiza una distinción entre las poéticas esencialistas y las convencionalistas o condicionalistas. Las poéticas esencialistas basan la literariedad en las características del propio texto o en su ficcionalidad. Y las poéticas convencionalistas o condicionalistas basan la literariedad en el nivel pragmático, es decir, en una serie de acuerdos convencionales entre los participantes en la comunicación literaria.

Genette (1993: 7) distingue dos modos de literariedad: la *ficción* (en el que se inscriben los textos narrativos y dramáticos) y la *dicción* (responsables de los textos líricos y de la prosa no ficcional):



Las poéticas esencialistas (es decir, las que consideran que las obras literarias tienen algo en sí mismas que las hacen literarias) han establecido dos criterios básicos de literariedad: la ficción (recuérdese la identificación aristotélica de mimesis ficcional y poesía) y la función poética (tal como la definió Jakobson). Es decir, la novela o el drama son literarios por ser ficcionales, y los textos líricos son literarios porque en ellos se cumple la función poética.

Por otro lado, las poéticas condicionalistas (o convencionalistas), que basan la literariedad en criterios convencionales, sirven para explicar el régimen condicional característico del denominado género

ensayístico-argumentativo y de las formas biográficas, que Genette incluye en la categoría de la «prosa no ficcional». Dichas formas, según Genette, pertenecen a un régimen condicional, y pueden ser consideradas literarias por factores relacionados con su autoría o con el estilo en que están escritas, lo que explica las vacilaciones a la hora de incorporarlas a las clasificaciones genéricas.

A propósito de la polémica entre las teorías esencialistas y las teorías convencionalistas a la hora de definir la literariedad, Genette afirma que determinadas obras literarias, como un drama, una novela o un soneto siempre son literarias por ser drama, novela o soneto, con independencia de su calidad y de los criterios convencionales que rijan en cada momento histórico. Y escribe al respecto lo siguiente:

Toda posible pretensión de la poética condicionalista de regir la totalidad de la esfera [literaria] sería, pues, abusiva y literalmente ilegítima, desorbitada respecto de su derecho. Ahora bien, hemos visto que, en cambio, solo ella podría explicar las literariedades condicionales, las que no se deben ni al contenido ficcional ni a la forma poética (Genette, 1993: 26).

Así pues, Genette considera que la épica, la lírica y la dramática son formas literarias en sí mismas, y que las convenciones a las que acuden las poéticas condicionalistas solo otorgan literariedad a otro tipo de formas literarias, como las ensayístico-argumentativas u otras formas biográficas.

Las poéticas condicionalistas se sitúan en el nivel pragmático de la comunicación, en el que se localizan ciertas propiedades del lenguaje literario/poético. En este nivel pueden precisarse algunas particularidades de la lengua literaria/poética con respecto a la lengua común, como la mediatez o distancia motivada por la ausencia del receptor; la

unidireccionalidad del mensaje, que distingue la comunicación normal, bidireccional (en la que el emisor y el receptor pueden intercambiar alternativamente sus funciones), de la comunicación literaria, en la que el mensaje solo va del autor al receptor; la consciencia de los participantes en el hecho comunicativo literario de que este se desarrolla en un dominio excepcional, y las convenciones estéticas en el dominio social.

En el nivel pragmático se sitúan el autor y el receptor, y ambos han sido objeto de atención por parte de distintas corrientes. Tradicionalmente se le ha otorgado un papel esencial al autor (término que se relaciona con la familia latina de la *auctoritas*), insistiendo en que se trata de una persona especialmente cualificada que no puede identificarse con el emisor ordinario (Lázaro, 1980: 179); pero la crítica psicoanalítica puso en entredicho que el autor tuviera un control consciente y voluntario sobre su obra (Castilla, 1983), y, a partir de la segunda mitad del siglo xx, se ha anunciado la muerte del autor (Barthes, 1987; Foucault, 1968). Asimismo, Umberto Eco (1963, 1981, 1992) y otros investigadores ligados a la estética de la recepción han reivindicado la importancia del receptor en el proceso de la comunicación literaria, tanto desde un enfoque diacrónico (Gadamer, 1977; Jaus, 1971, 1978, 1986, 1989) como sincrónico (Ingarden, 1972; Iser, 1972, 1984, 1987).

En el nivel pragmático se encuadran algunas escuelas de índole condicionalista o convencionalista que, oponiéndose a las ideas de Genette, basan la literariedad exclusivamente en aspectos relacionados con el marco social de la literatura. Entre ellas cabría destacar la Ciencia Empírica de la Literatura y la Teoría de los polisistemas.

La Ciencia Empírica de la Literatura (*Empirische Literaturwissenschaft*) fue desarrollada por Siegfried J. Schmidt (1990) y el grupo

de investigación NIKOL, y se centra casi únicamente en el ámbito del sistema social de las acciones literarias o LITERATURA (término escrito con letras mayúsculas para resaltar el carácter social del enfoque con el que se aborda su estudio).

Para Schmidt y sus colaboradores, la decisión de considerar los textos como comunicados («kommunikate») literarios/poéticos o no literarios/poéticos no depende de sus mecanismos lingüísticos, sino de unas convenciones sociales específicas que operan únicamente en el sistema de la LITERATURA, delimitándolo y diferenciándolo de otros.

Schmidt cree que la obra literaria no puede ser considerada como un objeto autónomo que posee en sí mismo significado y especificidad literaria/poética, sino que solo puede ser considerada literaria/poética como resultado de las actividades de los participantes en la comunicación literaria, los cuales la otorgan significado y especificidad en una situación contextual concreta y en conformidad con determinadas convenciones sociales. Desde este punto de vista, el significado y la literariedad no serían cualidades intrínsecas de las obras, sino que resultarían de las operaciones cognitivas realizadas por los receptores en sus procesos interpretativos.

A través de la educación aprendemos una serie de convenciones relacionadas con el uso de la lengua normal y con el uso de la lengua en los textos literarios. Las convenciones T (de hecho, según la cual el hablante y el oyente dan por supuesto que los enunciados del primero se refieren al mundo real) y M (de monovalencia, según la cual el hablante y el oyente dan por supuesto que los enunciados del primero tienen un solo significado), que funcionan en la comunicación normal, son sustituidas por las convenciones Ä (estética, según la cual no se tiene en cuenta como referencia el mundo de lo real, sino el mundo

ficcional) y PL (de polivalencia, relacionada con la plurisignificación del texto) en el sistema literario.

La literatura, por otra parte, tiene una triple función social: cognitiva, moral-social y hedonista.

Y Schmidt establece el siguiente esquema de la comunicación literaria:

Autor → Base de comunicado → Receptor

El éxito solo se alcanza si el productor consigue producir bases de comunicado (y no textos) cuya realización como comunicados es relevante para los receptores. Según esta concepción, las «bases de comunicado» solo alcanzan la categoría de obras literarias si son aceptadas como tales por los receptores. Este planteamiento explica muy bien la ambivalencia de las formas genéricas que Genette incluía en la categoría de «prosa no ficcional», las cuales pueden ser propuestas por los autores como «bases de comunicado» de naturaleza literaria y ser aceptadas o no como tales por los receptores.

Por otro lado, Schmidt contempla cuatro momentos en el sistema social de la literatura: la producción, la mediación (relacionada con la transmisión y comercialización de los textos), la recepción y la transformación (que tiene que ver con la actividad de la crítica literaria).

De acuerdo con la teoría pragmática de Schmidt y sus colaboradores, por lo tanto, la literariedad no depende de las características de la obra, sino de las convenciones que otorgan la literariedad en cada momento a determinadas obras.

En relación con la definición pragmática de la literariedad, surge un nuevo problema al considerar los distintos estratos sociales en que son valorados determinados tipos de obras. Así, observamos que

algunos estratos sociales consideran literarios y valiosos ciertos textos que otras capas sociales desprecian o consideran inferiores. Así ocurre con la denominada literatura de masas (la llamada subliteratura o paraliteratura), o con la literatura marginal o *underground*: las elites en ocasiones las desprecian, y las clases menos acomodadas o marginales disfrutan enormemente con ellas.

La teoría de los polisistemas ha intentado dar una respuesta a esta problemática. Formulada por Itamar Even-Zohar a partir de la década de los setenta del siglo xx en la Universidad de Tel Aviv, fue después desarrollada por el Culture Research Group, y se planteó el estudio científico de las normas que determinan lo que en un momento determinado es concebido como literario (Even-Zohar, 1990; Iglesias, 1994, 1999).

Even-Zohar y sus colaboradores no conciben la literatura como un ente objetivo independiente, sino como el producto de una reflexión teórica realizada en cada sociedad o en cada cultura. Los estudios literarios deben formular las normas que regulan y determinan el sistema literario, bien entendido que dichas normas solo pueden establecerse como hipótesis temporales mutables, y nunca como verdades definitivas.

La teoría de los polisistemas se propone el estudio de los fenómenos literarios en marcos culturales concretos. Para ello parte del marco del funcionalismo dinámico, cuyas raíces se encuentran en los estudios de formalistas rusos como Tynjanov, Eichenbaum, Jakobson o Sklovskij. Los formalistas rusos, en su última fase (pues en la primera se habían fijado en los mecanismos estructurales del lenguaje poético, como las recurrencias), habían ya propuesto estudiar el sistema literario como una estructura heterogénea en la que concurren a la vez las dimensiones sincrónica y diacrónica, de manera que esta es el resultado de las tensiones que se producen en el seno del sistema.

Desarrollando esta segunda concepción, Even-Zohar concibe la literatura y los demás fenómenos semióticos como sistemas dinámicos cuyos elementos establecen entre sí una serie de relaciones interdependientes. Un polisistema está formado por una serie de sistemas que interactúan entre sí, de manera que en él coexisten varias opciones a la vez, entre las que se establece una serie de tensiones que lo mantienen en un estado de evolución continua. El polisistema consta de un estrato central y de una periferia que interactúa con aquel, de manera que los elementos periféricos pueden pasar a formar parte del sistema central a través de la transferencia. El estrato central representa el sistema canonizado defendido por las elites de la cultura, y el estrato periférico está formado por las reglas no admitidas como válidas por esas mismas elites.

Para Even-Zohar, el estudio de la *transferencia* entre el sistema canonizado y el no canonizado constituye el objetivo más inmediato de la teoría de los polisistemas. Tradicionalmente, los estudios literarios han identificado el sistema central canonizado con la totalidad de la literatura, y otros fenómenos periféricos como la literatura de consumo, la literatura infantil o popular o la paraliteratura han sido excluidos del objeto de estudio. Sin embargo, los juicios de valor sobre lo que en cada momento se considera buena o mala literatura no pueden ser los criterios que fijen el objeto de la investigación. Aunque es necesario estudiar las denominadas obras maestras, pues forman una parte importante del sistema, también es preciso prestar atención a los elementos periféricos que en cada momento interactúan con el sistema canonizado.

Even-Zohar opina que la canonicidad no se manifiesta solo en los textos históricos considerados importantes, sino sobre todo en el *repertorio*, esto es, en el conjunto de normas que regulan la producción y la recepción de las obras literarias.

A este respecto, Even-Zohar distingue dos tipos de canonicidad: la canonicidad *estática*, relacionada con el nivel del texto, que se produce cuando una obra determinada pasa a formar parte de los textos que una comunidad considera dignos de conservar, y la canonicidad *dinámica*, que afecta al repertorio, y se produce cuando una serie de normas se convierten en el modelo ideal de producción literaria. Así, la obra de un determinado autor puede ser considerada perteneciente al canon estático (*Iliada*, *Divina Comedia*...), pero también puede ser rechazada como modelo para construir nuevos textos.

A su vez, los estratos periféricos tienen su propio repertorio, e incluso una serie de obras que se consideran dignas de alabanza y conservación, aunque esas obras y ese repertorio no están canonizados por no formar parte del estrato central. Teniendo esto en cuenta, la teoría de los polisistemas pretende explicar la naturaleza tanto sincrónica como diacrónica del sistema literario.

Para Even-Zohar, si el repertorio del sistema canonizado no se estanca es precisamente por el estímulo de los elementos periféricos que amenazan con reemplazarlo. Generalmente, el grupo dominante –ya sea progresista o conservador– suele resistirse a la invasión de elementos de la periferia, introduciendo algunas modificaciones en los casos imprescindibles. Es decir, puede aceptar o acomodar algunas reglas de los repertorios periféricos integrándolas en su propio repertorio. Pero si fracasan en su intento de contener la invasión, el estrato central del sistema literario es ocupado por otro grupo, de manera que los que se aferran al repertorio desplazado se sitúan en la periferia y son considerados meros epígonos. Estas tensiones explican la evolución del polisistema literario, y el hecho de que elementos periféricos sean integrados en el repertorio canónico.

Para Even-Zohar, no existen elementos o rasgos que puedan ser considerados literarios, sino que es la sociedad la que caracteriza determinados fenómenos como literarios. A la vez, el que algunas secciones o normas del repertorio alcancen mayor importancia que otras depende de las relaciones que se establecen en el polisistema en cada momento histórico, y no de la propia naturaleza de dichas secciones.

Desde una perspectiva pragmática, Even-Zohar considera que los factores del sistema literario a los que se debe prestar atención son los siguientes: el *productor* (término con el que se pretende resaltar el carácter de actividad socio-cultural de la literatura); el *consumidor* (que puede ser directo o indirecto, si no tiene acceso al texto pero sí a algunos de sus elementos que han pasado a formar parte del acervo cultural de la comunidad); el *producto* o texto (que es considerado como un medio de elaborar modelos capaces de influir en la construcción social de la realidad); el *mercado e institución* (relacionados respectivamente con la compra venta del producto literario y con los elementos implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio cultural), y el *repertorio* (conjunto de normas que regulan la producción y la interpretación de los textos).

La teoría de los polisistemas se ha preocupado por el estudio de la interferencia entre distintos sistemas literarios, producida en muchas ocasiones a través de sus estratos periféricos, así como por el fenómeno de la traducción, que no es considerado como una simple cuestión lingüística, sino en su vertiente sociológica. También es de su interés el fenómeno de la coexistencia de literaturas escritas en diversas lenguas en un mismo país. Además, la literatura es considerada como un sistema susceptible de ser integrado en otros polisistemas más amplios, como la cultura o la sociedad. De esta manera, la teoría de los polisistemas se ha ido convirtiendo en una auténtica ciencia de la cultura.

Estas poéticas condicionalistas o convencionalistas resuelven a su manera el problema de la calidad literaria. Toda obra que se atenga a las convenciones de su época es considerada necesariamente literaria, pero es imposible valorar con cierta objetividad su calidad. El éxito depende también de los acuerdos puntuales entre autores y lectores. Así, el papel tradicional de la crítica literaria, encargada de juzgar los textos, queda en entredicho, y se pone en duda la posibilidad de valorar rigurosamente su calidad, pues en toda estimación siempre hay una gran dosis de subjetividad.

No obstante, no faltan quienes opinan que determinadas obras literarias pueden considerarse mejores que otras, y tratan de indagar en los motivos de que así sea, por difíciles que resulten de desentrañar. En este sentido, Antonio García Berrio establece una clara distinción entre los conceptos de *literariedad* y *poeticidad*, considerados como «grados muy diferentes de la misma tendencia lingüística que las opone a la lengua estándar» (1989: 101). La literariedad se refiere a la especificidad artística que poseen las obras de arte verbal que utilizan mecanismos específicos en cualquiera de sus niveles. De esta forma, un texto está caracterizado por poseer literariedad cuando contiene determinados esquemas métricos, cuando la estructura sintáctica de sus partes se encuentra alterada, cuando tiende a la plurisignificación, cuando es ficcional, etc. El concepto de poeticidad, en cambio, se refiere al valor estético que alcanzan las obras. La literariedad no es garantía de la poeticidad, pero todas las obras que alcanzan la poeticidad poseen el rasgo de literariedad (García Berrio, 1979, 1985: 49 y ss., 1989: 100-101, 1994: 15-16, 28, 42-43, 51-140, 327-370; García Berrio y Hernández, 1988: 69-71).

La literariedad estaría más relacionada con las convenciones sociales que determinan en cada momento lo que puede entenderse

como literario, y la poeticidad con el valor intrínseco del propio texto. García Berrio trata de explicar la poeticidad a través del componente imaginario de los textos literarios, lo que se relaciona con la Poética de la imaginación (corriente a la que nos referiremos en la segunda parte de este trabajo), y cree que determinados textos tienen algo en sí mismos que les confiere poeticidad.

Si los formalistas rusos propusieron a principios del siglo xx el concepto de literariedad, en el ámbito de las artes surgió por las mismas fechas una propuesta similar, destinada a definir la especificidad de las obras artísticas.

En su obra *Arte*, de 1914, Clive Bell expuso que el problema esencial de la estética era tratar de descubrir la cualidad esencial de las obras de arte, lo que las distingue de otros objetos no artísticos. Para ello, hay que establecer las condiciones necesarias y suficientes que ha de tener un objeto para ser una obra de arte (Bell, 1987). La concepción de Bell guarda un claro paralelismo con el concepto de *literariedad*, relacionado con el intento de definir qué es lo que hace a un texto literario en comparación con otros textos lingüísticos que no son literarios. Y, más recientemente, Gérard Genette (1997, 2000), creando un paralelismo con el término *literariedad*, ha propuesto el concepto de *artividad*, que se refiere a la especificidad de las obras artísticas.

Por otra parte, autores como Roger Scruton (1979) o Gordon Graham (2000) consideran que lo importante no es definir el arte en términos de condiciones necesarias o suficientes, o en relación con su función social, sino establecer unos criterios que permitan evaluar los valores de las obras artísticas. Ya Platón y Aristóteles instauraron una tradición normativa y evaluativa, y Baumgarten, en sus *Reflexiones sobre la poesía*, de 1735 (obra en la que figura por primera vez, como

hemos indicado, el término *estética*), no trataba de establecer la esencia de la poesía, sino de definir los principios de la poesía valiosa (Castro, 2005: 45).

Las consideraciones valorativas del arte no solo son paralelas a la postura normativa de la poética tradicional, la cual aconsejaba usar determinados procedimientos para lograr obras literarias de calidad, sino que tiene su correlato en la distinción entre *literariedad* y *poeticidad*, realizada por Antonio García Berrio en el ámbito de la teoría literaria contemporánea.

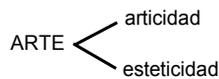
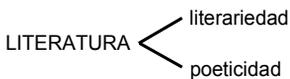
Paralelamente, podría establecerse una distinción semejante con respecto a la esfera del arte. A este respecto, Gérard Genette (1997, 2000) distingue entre lo que denomina *artacidad* y *relación estética*. La artacidad es equivalente a la literariedad: es lo que hace que las obras de arte lo sean. La relación estética tiene que ver con el gusto o placer que nos producen las obras de arte.

De igual manera que en la literatura, según Genette (1993), hay obras literarias que pertenecen a un régimen constitutivo de la literariedad (la narración, el teatro y la poesía), y otras que pertenecen a un régimen condicional de la literariedad (la prosa no ficcional), también en el terreno del arte habría obras que presentan un régimen constitutivo de artacidad, y otras que se mantienen en un régimen condicional. Genette (2000: 166) escribe lo siguiente a propósito de la arquitectura:

Los edificios de cierto tipo (templos antiguos, palacios, catedrales) se consideran artísticamente, digamos, obras de arte, mientras que otros (bloques de viviendas o de oficinas, fábricas, cruces de autopistas) deben «merecer» esta calificación a través de una candidatura y una clara aceptación en cada caso.

Pero también podríamos decir lo mismo de otras manifestaciones artísticas. En ocasiones se emplean formas similares a las artísticas con una finalidad particular. Por ejemplo, puede crearse una melodía musical con el fin de incluirla en un anuncio publicitario, y una imagen pictórica o fotográfica puede ilustrar un producto comercial o divulgativo y servir para promocionarlo. Asimismo, una escultura puede usarse en una exposición temática con fines didácticos, un cómic para realizar una campaña de prevención sanitaria, o una minificción audiovisual para concienciar a los televidentes de los efectos de los accidentes de tráfico. En estos u otros casos parecidos, los receptores reconocen que la finalidad de esas creaciones no era propiamente, o primariamente, artística, pero en ciertas ocasiones pueden llegar a merecer esa calificación, por lo que pertenecerían a un régimen condicional de la artinidad.

Genette, como veremos, emplea el sintagma «relación estética» a propósito de su defensa de la teoría subjetivista del arte (según la cual la obra artística no tiene en sí misma nada que la haga bella, sino que es el receptor quien la juzga bella porque le gusta). Al considerar que la obra de arte no tiene en sí misma un valor estético, Genette prefiere referirse a la *relación estética* que se produce entre la obra y el receptor. Pero si consideráramos la posibilidad (como apunta García Berrio) de que determinadas obras de arte pudieran alcanzar en sí mismas un valor estético, cabría emplear para referirse al mismo el neologismo *estetividad*, como término correlativo al de *poeticidad*. La *artinidad* sería aquello que hace que una obra sea artística o pueda considerarse como tal, mientras que la *estetividad* se relacionaría con el valor estético que algunas obras artísticas podrían alcanzar:



Como más adelante comentaremos, la poeticidad y la esteticidad podrían fundamentarse en la universalidad de las obras literarias y artísticas, así como en su capacidad para transmitir de manera atractiva o singular una construcción imaginaria con la que los receptores puedan identificarse.

2.1.3. Las teorías estéticas sobre el arte y su relación con las teorías sobre la literariedad y la poeticidad

La estética, rama de la filosofía, se ha ocupado de tratar de definir qué es el arte (Alcaraz y Pérez, 2018). Y aunque las teorías estéticas se han solido formular con independencia de las que ha desarrollado la teoría literaria para tratar de explicar la literatura y la literariedad, es posible establecer algunas relaciones entre las conclusiones a las que han llegado ambas disciplinas.¹⁷

Como expone Sixto J. Castro (2005), hay distintas aproximaciones teóricas que han tratado de explicar la naturaleza y el valor de las obras de arte. Cada una de esas aproximaciones da respuesta a alguna de las condiciones necesarias para que una obra sea considerada artística, pero ninguna puede explicar completamente la naturaleza de todos los productos que se crean con una intención artística. Por eso, para tratar de explicar qué es el arte, habría que tener en cuenta las distintas teorías que han tratado de definirlo, sin pensar que alguna de ellas sea suficiente para explicar la generalidad de los objetos artísticos, sino en que todas ellas, en su conjunto, pueden dar una respuesta más aproximada a las distintas condiciones de las obras artísticas, contribuyendo al intento de explicar qué es el arte.

17 A propósito de la estética y la literatura, *cf.*: Beltrán (2004) y Baena (2014).

Y estas consideraciones tienen su correlato en las distintas corrientes teórico-literarias que han tratado de explicar la literatura: si los movimientos inmanentistas de principios del siglo xx se centraban en el ámbito textual, buscando las condiciones de las obras literarias en la naturaleza de su lenguaje literario, posteriormente se buscó la especificidad literaria en los ámbitos referencial (prestando atención al carácter ficcional de las obras literarias) y pragmático (como hicieron las corrientes que destacaron la importancia de la intención consciente o inconsciente del autor y el papel del receptor en la comunicación literaria, o las teorías que intentaron explicar la literatura a través de las instituciones sociales que la mantienen, basando el valor de las obras literarias en el consenso social sobre ellas). De igual modo, Gérard Genette estableció una distinción entre poéticas esencialistas y condicionalistas, insistiendo en que ninguna de ellas puede explicar la totalidad de la esfera literaria, pero sí podrían hacerlo en su conjunto: las poéticas esencialistas pueden explicar las categorías genéricas de la narración, el drama y la poesía lírica, y las poéticas condicionalistas las formas literarias que se encuadran en la categoría genérica de la *prosa no ficcional*.

Con respecto a las teorías que han tratado de definir el arte, María José Alcaraz y Francisca Pérez Parreño distinguen, por un lado, entre concepciones que adoptan un uso valorativo del arte (las cuales se basan en el reconocimiento de cierto mérito en el objeto artístico) y las que se basan en una concepción descriptiva del arte (según las cuales la pertenencia al ámbito de lo artístico depende de que se cumplan algunas propiedades, aunque el objeto no sea especialmente valioso); y, por otro lado, y siguiendo a Stephen Davies (1991), clasifican las definiciones del arte en funcionales y procedimentalistas:

Las primeras serían aquellas que identifican lo artístico con la satisfacción de una determinada función, por ejemplo, una función representacional, expresiva o estética [...]. Las definiciones procedimentalistas, por su parte, serían aquellas que, más que estipular un conjunto de propiedades que el objeto artístico ha de poseer para ser considerado como tal, identifican unas prácticas y unas reglas a través de las cuales un determinado objeto llega a constituirse como obra de arte. Así, que algo sea considerado arte no dependería tanto de sus propiedades, sino del hecho de que se haya producido de una determinada manera (Alcaraz y Pérez, 2018: 2).

Dentro de las teorías funcionalistas, Alcaraz y Pérez (2018: 2-11) incluyen las teorías del «arte como representación», que se basan en la función mimética del arte; las teorías del «arte como expresión», cuyo origen está en la estética de Hegel, quien cree que el arte sirve para dar forma sensible al espíritu de una época, y «la concepción estética del arte», la cual, a partir de las ideas expresadas en la *Crítica del juicio* de Kant, considera que un objeto es artístico cuando produce una experiencia estética valiosa.

Y en el ámbito de las teorías procedimentalistas se encuadran las ideas de Arthur C. Danto y su noción de *mundo del arte*, según la cual los objetos artísticos adquieren significación en relación con el *mundo del arte* en el que se encuadran; «la teoría institucional del arte», desarrollada por George Dickie, el cual enfoca el arte como el producto de unas convenciones establecidas por instituciones sociales, y «La teoría de la no teoría», que admite que no es posible definir el arte a través de un conjunto limitado de condiciones necesarias y suficientes para identificarlo, pero apela, como hace Berys Gaut (2000), a la idea de *concepto-racimo*, en la que se encuadran todos los criterios que establecen que un objeto pueda ser reconocido como

arte, de manera que basta con que cumpla alguno de esos criterios –los cuales evolucionan y se enriquecen con el tiempo– para que pueda ser considerado artístico.

Explicaremos a continuación algunas de estas teorías, que aparecen integradas en la clasificación de las teorías artísticas que propone Sixto J. Castro (2005), quien enumera y explica las siguientes corrientes o aproximaciones estéticas que han tratado de definir el arte: mimética, trascendental, intencional, funcionalista, institucional, histórica y simbólica. Comentaremos brevemente cada una de estas aproximaciones, relacionándolas con las formulaciones equivalentes que se han propuesto en el ámbito de la teoría literaria.

– La aproximación *mimética*

La aproximación mimética o imitativa (Castro, 2005: 47-84; Alcaraz y Pérez, 2018: 2-4) se relaciona estrechamente con el dominio de la literatura, y se remonta a las teorías de Platón, quien en su diálogo *República* opina que los poetas han de ser expulsados de la república ideal que propugna: si la propia vida no es más que el reflejo de las ideas (como expone al desarrollar el mito de la caverna), los poetas, que no representan la propia vida real, sino una *imitación* de esa vida, falsean doblemente la realidad. Además, los mitos creados por los poetas contienen inmoralidades que no han de ser enseñadas a los niños, los cuales los aprendían en las escuelas, recitándolos una y otra vez de forma mecánica para memorizarlos, sin plantearse su inmoralidad (Havelock, 2002).

Aristóteles, por su parte, desarrolló en su *Poética* el concepto de mimesis o imitación como fundamento del arte, considerando que la poesía (en el sentido antiguo del término, que se refería a las obras épi-

cas o dramáticas), la pintura, la escultura, la música o la danza eran en general mimesis. En el caso de la poesía, Aristóteles concibe la tragedia como una imitación de hombres que actúan, pero en las restantes artes también se puede imitar la actuación de los hombres (la escultura y la pintura, como observara Lessing, no se desarrollan en el tiempo, pero pueden mimetizar momentos que implican un antes y un después, por lo que pueden imitar también comportamientos humanos). De ahí que la teoría mimética haya sido un fundamento histórico no solo de la literatura, sino de todas las artes.

Desde la época clásica se desarrolló además la idea de que el arte imita a la naturaleza, en la que se veían valores ligados a la nobleza o a la belleza. Así pues, la imitación se entiende en un doble sentido: como imitación de una naturaleza más o menos idealizada y cargada de valores positivos, y como imitación de las acciones y de los comportamientos humanos. Ambas concepciones perdurarían durante el Clasicismo y serían recogidas por los autores románticos (Castro, 2005: 65-71).¹⁸

El Realismo y el Naturalismo inciden en la idea de la imitación artística de la naturaleza, pero posteriormente se produjo una tendencia antimimética (de la que es reflejo la frase de Óscar Wilde: «la vida imita al arte más que el arte imita a la vida»). A partir de principios del siglo xx, movimientos vanguardistas como el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo o la abstracción promueven un rechazo del concepto de mimesis, abogando porque las obras de arte no dicen, ni expresan, ni reproducen nada: simplemente existen (Castro, 2005: 71-73).

18 En el Clasicismo se trató de aplicar a los textos líricos el concepto aristotélico de la imitación, considerando que imitaban sentimientos o emociones del poeta. En el Romanticismo se pasó a considerar que los textos líricos no eran propiamente imitativos, sino una expresión directa de las emociones y los sentimientos subjetivos del poeta (Martín, 2015: 155-176).

No obstante, en la reflexión estética contemporánea hay autores y movimientos que, siguiendo distintas orientaciones, han otorgado importancia al concepto de mimesis, como las teorías marxistas del realismo social desarrolladas por Georg Lukács, Louis Althusser o Bertolt Brecht, y muchos otros autores, como Eric Auerbach, Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Arthur Coleman Danto o Jacques Derrida han seguido debatiendo sobre la validez de la mimesis para explicar la literatura y el arte (Castro, 2005: 73-84).

El concepto de *mimesis* ha sido fundamental en la estética, pero Aristóteles lo desarrolló, especialmente, en relación con la poética, por lo que ha resultado importantísimo en el ámbito de la literatura. La explicación de algunos géneros literarios, como la narración y el drama, siempre ha estado ligada al concepto de mimesis, ya sea en relación con las poéticas miméticas normativas que han sido predominantes durante la mayor parte de la historia de la cultura occidental, o asociado a la poética no mimética contemporánea, relacionada con la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992), la cual no contempla las obras de ficción como imitación de la realidad, sino como la creación de mundos posibles alternativos a la realidad, aunque guarden cierta relación con ella (bien porque reproducen sus mismas leyes o porque las transgreden).

– La aproximación *trascendental*

La aproximación trascendental (Castro, 2005: 85-101) relaciona el arte con la religión. Los autores cristianos del medioevo insistieron en que la belleza es una propiedad de todos los seres, y sumamente de Dios, y esa propiedad ha de ser emulada por el hombre, siendo

Dios la meta de todo arte. Las cosas contienen vestigios de lo bello, y el arte imita las cosas intensificando esos vestigios. Por eso, los artistas crean sus propias obras a partir de la belleza divina. De esta forma, el punto de vista estético queda desplazado por el religioso, es decir, por una aproximación transcendental.

Los autores románticos relacionaron el arte con los misterios esenciales del mundo, y sacralizaron el arte, confiriéndole la capacidad de decir la verdad sobre el mundo, de acceder a una realidad que está por encima de los sentidos y de la razón. Para los románticos, solo el éxtasis poético permite acceder a los fundamentos del mundo, que se sitúan en una esfera transcendente, la cual muchas veces se confunde con la religión. Richard Shusterman (2000: 198) opina lo siguiente:

Cuando la fe teológica se perdió, pero los sentimientos religiosos y los sombríos hábitos espiritualizantes eran aún enormemente potentes, estos se proyectaron en la religión del arte culto (*high art*), un nuevo reino de experiencia poco mundana y seriedad devocional con una nueva clase sacerdotal de artistas intelectuales y críticos.

Los autores románticos establecieron estrechos vínculos entre la creación y la religión. Friedrich Schlegel insiste en la capacidad creadora de los artistas, que los convierte en un *pueblo de reyes*, y supone que la unión de la poesía y la filosofía da como resultado la religión. Para Karl Wilhelm Ferdinand Solger, la imaginación creadora o fantasía es capaz de reproducir la creación divina. Surge así la idea de que el artista genial es semejante a un dios que crea su obra desde la nada, de manera que el arte se concibe como una religión secularizada, y los artistas como personas que entregan su vida a un tipo de sacrificio antes reservado a los religiosos, convirtiéndose en sacerdotes de la nueva

religión que llega a ser el arte. Paul Valéry sostiene ideas parecidas, opinando que el arte ha pasado a llenar el vacío dejado por la religión, lo que da lugar a una religión del arte. Y una concepción semejante se sigue apreciando en muchos artistas contemporáneos, que sostienen la trascendencia del arte (Castro, 2005: 85-101).

Esta aproximación trascendental es igualmente aplicable a los artistas y a los literatos.

– La aproximación *intencional*

La aproximación intencional relaciona el significado y la interpretación de las obras de arte con la intención que tuvo el autor al crearlas, de manera que solo serían válidas las interpretaciones coincidentes con la intención del autor. No obstante, esta concepción ha sido muy discutida, argumentado que las interpretaciones válidas de las obras no tienen por qué corresponder a la intención del autor, que muchas veces es desconocida por los receptores, los cuales pueden ver en los textos aspectos ajenos al propósito del autor. Este debate se ha desarrollado en relación, sobre todo, con los textos literarios, y el capítulo que Sixto J. Castro dedica a la aproximación intencional se centra básicamente en el ámbito de los estudios teórico-literarios (Castro, 2005: 103-113).

En el Romanticismo, Johann Wolfgang von Goethe estableció tres preguntas básicas que debía seguir la crítica: ¿Qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensato? ¿Hasta qué punto logró llevarlo a cabo? Contra esta postura crítica, centrada en la intención del autor, se alzó el New Criticism, y William K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley (1946) se refirieron a la *falacia intencional*, reclamando que la interpretación se centrara exclusivamente en los textos. Posteriormente, la estética

de la recepción y otros autores destacarían el importante papel que juega el receptor en el proceso de la comunicación literaria.

Cabría destacar que Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer privilegiaron al espectador y la recepción del arte (Castro, 2017: 25-39, 57-66), mientras que Friedrich Nietzsche, quien advirtió que se puede reflexionar sobre el arte adoptando el punto de vista del autor o el del receptor, destaca el primero, «considerando el arte como una forma de la voluntad de poder, que se afirma a sí misma como creación libre» (Castro, 2005: 103; 2017: 71-86).

Los expresivistas como Benedetto Croce y Robin George Collingwood opinan que lo esencial del arte es la subjetividad creadora, valorando por encima de todo la intención del autor. Y Jerry Alan Fodor (1993: 44) afirma que «lo que hace de algo una obra de arte es que fue *intentada* como obra de arte por quien lo hizo».

Jerrold Levinson (1996) reformula el intencionalismo, proponiendo un *intencionalismo hipotético*: el intérprete realiza un constructo hipotético de lo que quiso decir el autor, sin que podamos estar seguros de si ese constructo coincide efectivamente con la intención real del autor. Y Noël Carroll (2002) postula un *intencionalismo efectivo moderado*, el cual niega que la intención del autor determine absolutamente el significado del texto, pero defiende que en los casos en los que una obra está abierta a distintas interpretaciones, la correcta sería la que tienen en cuenta la intención efectiva del autor.

En el ámbito de los estudios literarios siempre se ha otorgado una gran importancia al autor y a la intención que tuvo al crear su obra. El propio término *autor*, como hemos indicado, se relaciona etimológicamente con el concepto de *auctoritas* ('autoridad'), lo que atribuía al creador literario cierto reconocimiento que no se suponía en los receptores. En la *Poética* de Horacio, cuya influencia fue decisiva a lo largo

del pensamiento teórico-literario occidental, una de las tres dualidades básicas, la dualidad *ars-ingenium*, estaba centrada en el autor. Horacio se planteó qué era más importante, si el conocimiento del arte poética o el talento natural del artista, otorgando la misma importancia a ambos aspectos.¹⁹ También en la poética *Sobre lo sublime*, del Pseudolongino, se valoró la capacidad del autor para concebir grandes pensamientos o para vivir fuertes emociones susceptibles de ser trasladadas a sus textos poéticos, y dicha obra tuvo una gran influencia en el Romanticismo, movimiento que insistió en la capacidad creativa del autor y en que la poesía era el reflejo de su propia emotividad. La historia literaria positivista, que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dio una gran importancia a la biografía del autor, entendiendo las obras literarias como un reflejo de sus experiencias vitales. La intención del autor también centró la atención de la crítica literaria psicoanalítica, si bien esta otorgó una gran importancia a los factores inconscientes que la determinaban. Y aunque a lo largo del siglo XX han surgido movimientos literarios que han destacado la importancia del propio texto (como los movimientos inmanentistas de principios de siglo) o del receptor (especialmente en la segunda mitad del siglo XX), llegando incluso a postular la «muerte del autor», lo hicieron como reacción a la preponderancia que históricamente se otorgaba al autor y a su intención.

– La aproximación *funcionalista*

La aproximación funcionalista (Castro, 2005: 115-168) –contrariamente a la intencional, que explica la obra de arte por la inten-

19 Horacio (2003) prestó la misma atención al texto (mediante la dualidad *res-verba*, otorgando más relevancia a la *res* o contenido) y al receptor (a través de la dualidad *docere-delectare*, con respecto a la cual se mostró ecléctico).

ción del autor— trata de explicar el arte por el efecto que provoca en el receptor. Desde este punto de vista, para que un objeto sea considerado una obra artística ha de provocar una experiencia estética o emocional en el receptor.



Figura 5. *La fuente*



Figura 6. *Rueda de bicicleta*

Se ha objetado que hay obras artísticas que transmiten ideas carentes de interés estético (como las dadaístas, las relacionadas con el arte conceptual —según el cual la conceptualización o la especulación intelectual sobre el arte es más importante que el objeto en sí— o determinadas *performances*), por lo que la aproximación funcionalista no serviría para explicarlas. Por ejemplo, se ha dicho que los *readymades* de Marcel Duchamp, formados por objetos como un urinario (figura 5) o una rueda de bicicleta (figura 6), carecerían de interés estético.

Para mantener la postura funcionalista, se ha aducido que este tipo de objetos no son obras de arte, lo que parece difícil de defender, ya que generalmente han sido aceptados como tales y se exponen en museos de arte. También se ha sostenido que esos objetos tienen rasgos que en algún grado pueden resultar estéticos, o bien que expresan la postura irónica de sus autores hacia el arte.

Tanto la postura intencional como la funcional coinciden en subjetivizar la condición artística (ya sea achacándosela a la intención del autor o a la experiencia estética del receptor). Pero la pregunta esencial es la siguiente: ¿el objeto artístico provoca el efecto estético porque tiene en sí mismo ciertas cualidades, o solo porque provoca el efecto estético le atribuimos de forma retroactiva la condición de obra de arte? Dicho de otra manera, ¿la obra de arte tiene en sí misma algo que la hace artística y que provoca el efecto estético, o son (determinados) receptores quienes sienten la experiencia estética, y por eso atribuyen a la obra un valor estético y artístico? Con respecto a esta segunda postura, cabe recordar la distinción fenomenológica entre *obra de arte* y *objeto estético*: la obra de arte, por decirlo así, sería una propuesta, que solo alcanzaría su plenitud cuando es valorada como objeto estético por el receptor.

Dentro de las aproximaciones funcionalistas se encuadran tendencias muy variadas. Una de ellas, el denominado *expresivismo* (Alcaraz y Pérez, 2018: 4-5), entiende el arte como expresión de emociones, y la comunicación artística plena se produciría cuando los receptores llegaran a experimentar la emoción que llevó al autor a crear su obra. En este sentido, León Tolstói, en su obra *Qué es el arte*, afirma que el arte consiste en «que un hombre conscientemente por medio de ciertos signos externos transmite a otros sentimientos que él ha vivido, y esos otros son infectados por esos sentimientos y también los experimentan» (*apud* Castro, 2005: 130-131).

Uno de los principales teóricos del expresivismo es Benedetto Croce, quien en 1915 publicó *Breviario de estética* (Croce, 2002), en el que incluyó un ensayo titulado «¿Qué es el arte?», en referencia a la obra del mismo título de Tolstoi. Para Croce, las imágenes del arte son expresiones simbólicas del sentimiento.

Se ha reprochado al expresivismo que pusiera el acento en la emoción y dejara en segundo plano o eliminara la imaginación. En este sentido, Robin George Collingwood, en *Los Principios del Arte* (1938), considera un error pensar que la emoción expresada en una obra precede a su creación; más bien, el artista va puliendo su experiencia psíquica durante el mismo acto de creación de la obra, el cual conlleva un proceso imaginativo por medio del cual se expresa la emoción. De esta forma, la emoción y la imaginación se conjugan en la creación artística, de manera que el artista, por medio de su imaginación, transforma una emoción incipiente en una expresión articulada. Del mismo modo, los receptores deben llevar a cabo un proceso de reconstrucción imaginativa para aprehender la emoción del autor. Aunque el artista expresa sus propias emociones, sabe que estas son compartidas por su público, de manera que «realiza su trabajo artístico no como un esfuerzo personal por y para sí mismo, sino como un trabajo público en nombre de la comunidad a la que pertenece» (Collingwood, 1978: 292). El arte, además, colabora al autoconocimiento personal del artista y al de sus receptores.

En cualquier caso, no todas las obras artísticas parten de una emoción del autor (muchos artistas célebres han negado que les moviera fundamentalmente la emoción), y tampoco es evidente que las emociones de los autores se transmitan de manera automática a los receptores, los cuales pueden haber tenido vivencias personales diferentes a las de los autores que mediatizan la recepción de las

obras (por ejemplo, si una persona, por distintos motivos personales, detesta determinado tipo de música, es muy difícil que pueda llegar a percibir la emoción de un autor de obras que se encuadren en ese tipo de música). Por todo ello, puede afirmarse que el contagio de emociones puede ser considerado una parte importante de determinadas obras artísticas. A los receptores les gusta ser conmovidos, y es obvio que el hecho de que determinadas obras de arte logren emocionarlos les añade valor. Pero el arte no solo se relaciona con la emoción, sino con otros ámbitos de la experiencia humana, por lo que el expresivismo no es suficiente para ofrecer una explicación general del valor del arte.

En relación con las aproximaciones funcionalistas, Castro comenta las ideas de Roland Barthes, el cual, en un conocido trabajo de 1968, titulado *La muerte del autor*, sostiene que, en cuanto un hecho pasa a ser relatado, «la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 2012: 221). Según Barthes, el texto literario no tiene un sentido único, sino que está configurado por citas procedentes de muchos focos culturales, por escrituras múltiples provenientes de varias culturas, y el escritor se limita a imitar creaciones anteriores, que nunca son originales, siendo su único poder el de mezclar las escrituras preexistentes. Y el único que puede apreciar esa multiplicidad es el lector:

El lector es el espacio mismo es que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...]; sabemos que para

devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (Barthes, 2012: 224).

Barthes realizó una interesante distinción entre textos *lisibles* (legibles) y *scriptibles* (escribibles). Se espera que el lector sea pasivo con respecto al texto *legible*, el cual tiene un carácter puramente denotativo y ofrece una visión establecida del mundo, sin animar a lector a especular más allá de lo que afirma el autor. El texto *escribible*, en cambio, es connotativo, e implica la interpretación del lector como parte de la creación del propio texto, teniendo un significado abierto que puede ser completado por el lector (y que cada lector puede culminar a su manera). De los textos *legibles* solo podemos esperar placer, mientras que los textos *escribibles* aportan algo más alegre: la *jouissance* ('disfrute') (Castro, 2005: 152-153).²⁰

Umberto Eco, en *Opera aperta*, también insistió en el carácter abierto de la literatura moderna. Las *obras en movimiento* son obras abiertas que requieren de la participación activa del lector. El autor ofrece a los lectores un tipo de obras de significado inconcluso, de manera que cada lector ha de cerrar el proceso comunicativo con su propia interpretación, convirtiéndose en una especie de cocreador, por lo que las obras pueden tener distintas interpretaciones (Eco, 1963). Y posteriormente, en *Los límites de la interpretación*, Eco (1992) propuso una distinción entre la intención del autor (*intentio auctoris*), la intención de la obra (*intentio operis*) y la intención del lector (*intentio lectoris*), insistiendo en que los lectores, la mayor parte de las veces, no tienen acceso a la intención del autor, por lo que basan sus interpretaciones en la intención de la obra. Y esta permite toda una serie de interpretaciones que pueden no coincidir con la intención del autor,

20 A propósito de la obra de Roland Barthes, *vid.* García Berrio (1989: 202-210).

sin que por eso dejen de tener validez, pues solo pueden considerarse inválidas o erróneas las interpretaciones que son contradichas por el propio texto.

Michel Foucault, por su parte, considera que los «contextos históricos determinan concepciones limitadoras y limitadas del conocimiento, el yo y el mundo» (Castro, 2005: 154), y trata de revelar que lo que se nos presenta en la vida habitual como natural, universal e inamovible es el producto de prácticas sociales circunscritas a determinados tiempos y lugares. El arte puede servir, a su juicio, como un factor liberador contra la opresión social y para fomentar que las personas tomen un control más artístico sobre sus vidas y un estilo de vida más satisfactorio. Además, reflexiona sobre el concepto de *autor*, que considera una fabricación histórica relativamente reciente, que se fue forjando a partir de la época posmedieval (en la Edad Media un gran número de obras artísticas eran anónimas, y los *derechos de autor* se instauraron en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII), la cual está sujeta a revisión e incluso a disolución.

Foucault hace suyas las ideas expuestas en el ensayo de Roland Barthes titulado *La muerte del autor*, apostando por priorizar el lenguaje y minimizar el concepto de autor, ya que este implica una concepción autoritaria y restrictiva de la crítica literaria. Imponer un autor a un texto supone imponer un límite al texto, cerrar el escrito. Ha de producirse el nacimiento del lector a costa de la muerte del autor (idea en la que resuena la idea nietzscheana de la muerte de Dios).

Las ideas sobre la muerte del autor propiciaron, especialmente en el ámbito de la teoría literaria, una serie de planteamientos que insistieron en la importancia del receptor en el proceso de la comunicación literaria.

En su obra *Los lenguajes del arte*, Nelson Goodman (1976) destaca la unidad de arte y ciencia, ya que ambos tienen una función cognitiva común (por lo que la estética ha de situarse junto a la filosofía de la ciencia), e insiste en que lo importante no es definir el objeto artístico, sino cómo funciona. Por ello propone sustituir la pregunta *¿qué es arte?* (*what is art?*) por *¿cuándo hay arte?* (*when is art?*). Y otros filósofos como Joseph Margolis (1989, 1994, 2001), Richard Rorty (1989) o Richard Shusterman (1997) sostienen que la interpretación de las obras de arte puede ser válida sin necesidad de plantear que haya una naturaleza fija que las defina.

Las teorías funcionalistas han sido desarrolladas tanto en el ámbito de la estética como en el de la teoría literaria.²¹ En este último no solo se sitúan las aportaciones comentadas de autores como Roland Barthes o Umberto Eco, sino también las de la estética de la recepción, desarrollada en Alemania por Hans-Robert Jauss (1971, 1978, 1986, 1989) y Wolfgang Iser (1972, 1984, 1987). Desde un punto de vista histórico, Robert Jauss propuso el concepto de «horizonte de expectativas», entendido como la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición, con respecto a la cual es interpretada y valorada. Pero el horizonte de expectativas va cambiando históricamente, y los lectores de cada época buscan en las obras respuestas a sus nuevas preocupaciones, de manera que en cada momento histórico se producen distintas interpretaciones de las mismas obras. Además, en la comprensión dialógica de las obras intervienen múltiples lectores e interpretadores

21 A juicio de Sixto J. Castro (2005 166), las teorías funcionalistas explican muy poco sobre la naturaleza del arte, pues presuponen el concepto de arte y derivan la atención hacia la experiencia estética de los receptores, sin llegar a definir las cualidades de los objetos artísticos. Y al dejar en manos del receptor la decisión sobre si un objeto es una obra de arte, caen en el relativismo, ya que cualquier cosa podría llegar a ser considerada arte.

históricos, creando un conocimiento general de la obra que va más allá del lector concreto de cada época.

Y, desde un punto de vista sincrónico, Wolfgang Iser consideró que las obras literarias presentan «lugares de indeterminación», pues el lenguaje, a diferencia de lo que ocurre con las imágenes visuales, no es capaz por sí mismo de representar con exactitud determinados objetos. Al ver una película contemplamos los rostros de los personajes o los lugares en los que ocurren los hechos, pero, al leer una obra literaria, tenemos que imaginar cómo son esos rostros o esas imágenes a partir de las indicaciones que se nos hacen. De ahí que el receptor, en su proceso de interpretación de las obras escritas, tenga que imaginar lo que el lenguaje no es capaz de expresar, llenando de manera personal y afectiva los lugares de indeterminación. Por ello, cada lector se convierte en un auténtico *cocreador* de la obra, realizando una interpretación diferente a la de los demás lectores. Según Iser (1987a), la obra tiene dos polos: el *polo artístico*, que corresponde al texto creado por el autor, con sus lugares de indeterminación, y el *polo estético* (del que deriva la expresión «*estética* de la recepción»), que es la interpretación concreta de la obra llevada a cabo por cada lector. La «obra literaria» se sitúa en un lugar intermedio entre ambos polos, de manera que no puede ser idéntica al texto ni a la concretización del texto. La «obra literaria» es más que el texto, pues el texto solo toma vida cuando es concretizado, y la convergencia de texto y lector dota a la «obra literaria» de existencia. La concretización, aunque es guiada por el texto, depende de la disposición individual del lector. La convergencia que da lugar a la «obra literaria» nunca puede ser localizada con precisión, sino que permanece virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector.

Y no faltan autores que han tratado de aunar la aproximación intencional con la funcionalista, como Gérard Genette, quien escribe lo siguiente: «una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que es lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética» (Genette, 1997: 10). Para Genette, el artista tiene la intención de crear un objeto con función estética, y esta se cumple cuando produce un efecto estético en el espectador, en el que se despierta una atención estética hacia la obra de arte. Comentaremos más detalladamente las ideas de Genette en el apartado 2.2.

– La aproximación *institucional*

La aproximación institucional (Castro, 2005: 169-181; Roggero, 2018; Alcaraz y Pérez, 2018: 8-9) entiende que «es arte lo que una institución aceptada entiende como arte» (Castro, 2005: 170).

Las primeras instituciones relacionadas con el arte fueron las Academias reales de Francia e Inglaterra, creadas, respectivamente, en 1648 y 1768, con una doble finalidad: formar un gusto oficial y otorgar el título oficial de escultor y pintor. A pesar de su propósito, colaboraron a ratificar la existencia de un gusto artístico diferente del oficial, hasta el punto de que ningún pintor importante del siglo XIX fue reconocido por esas Academias.

Las Academias de Bellas Artes siguen existiendo en la actualidad, pero ya no cumplen sus objetivos iniciales. El poder institucional sobre el arte se ha trasladado a otras instituciones, como la crítica, el mercado del arte y los museos.

Según la concepción institucional, lo que se considera obra de arte va cambiando con el tiempo y el espacio. En 1964, Arthur C. Danto, en su obra *The Artworld*, propuso el concepto de *mundo del*

arte, que incluye a las personas relacionadas con la producción, la presentación, la preservación, la promoción, la crítica, la recepción o la venta de obras de arte. Se trata de una construcción cultural constituida social e históricamente por las prácticas cambiantes y las convenciones sobre el arte, las intenciones de los artistas, las opiniones de los críticos, etc.

Dicho concepto fue adoptado por George Dickie,²² quien en 1969 formuló una primera definición institucional del arte, que fue rehaciendo a tenor de las críticas recibidas, hasta que en 1974 propuso la siguiente definición: «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos (sic) le confieren el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el *Mundo del Arte*)» (Dickie, 1974: 34, *apud* Castro, 2005: 173).

Según esta definición, el estatuto de obra de arte se confiere a determinados objetos, y no recae en sus cualidades internas. Algunos lectores de Dickie creyeron que este otorgaba a los representantes del *mundo del arte* la facultad de proponer un objeto como candidato a ser artístico. El mismo Dickie ejemplifica esta interpretación con el caso de Richard Wollheim, quién se preguntaba lo siguiente:

¿Tiene el mundo del arte realmente representantes? De ser así, ¿cuándo, dónde y cómo nombra a sus representantes? En caso de existir tales representantes, ¿pasan revista a todos los candidatos a estatus de arte y, al tiempo que lo confiere a algunos, se lo niegan a otros? ¿Qué constancia queda de tales confianzas o negaciones?, y ¿está el estatus como tal sometido a revisión? En tal caso, ¿cuánto tiempo, cómo y por quién? Y,

22 Sobre la obra de George Dickie, *vid.* Castro (2017: 217-241).

por último, aunque no en importancia, ¿existe realmente eso que se llama el mundo del arte, poseedor de la coherencia de un grupo social, capaz de tener representantes, que a su vez son capaces de ejecutar actos que la sociedad no tiene más remedio que reconocer? (Wollheim, 1997: 21, *apud* Castro, 2005: 173-174).

Dickie aclaró que, al formular su definición, tenía en mente al propio artista como la persona que propone su obra como candidata a ser considerada como artística, y no a los representantes del mundo del arte. También se ha argumentado que los miembros del mundo del arte podrían conferir el estatus de obra de arte bien por alguna razón o razones, o bien de modo arbitrario: si fuera por una razón o razones, estas ofrecerían una definición de lo que es el arte, y esa teoría ya no sería una teoría institucional; y si fuera de modo arbitrario, no quedaría claro por qué las obras de arte han sido tan importantes en nuestra cultura.

Otras paradojas se desprenden de la teoría de Dickie: si un artista reconocido proclamara que cualquier objeto construido en la historia de la humanidad, o que se pueda elaborar en el futuro, es arte, ¿eso atribuiría el estatuto de artísticos a todos esos objetos? De igual modo, si un grupo de artistas declara que todos los objetos que han sido considerados artísticos hasta el momento ya no lo son, ¿perderían su estatuto de obras artísticas?

Estas críticas obligaron a Dickie a reformular su definición de la siguiente manera:

Primero, un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte; segundo, una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado a un público del Mundo del arte; tercero, un público es un conjunto de personas cuyos miembros

están preparados en algún grado para comprender un objeto que les es presentado; cuarto, el Mundo del arte es la totalidad de los sistemas del Mundo del arte; y finalmente, un sistema del Mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del Mundo del arte (Dickie, 1984: 80-82, *apud* Castro, 2005: 173-174).

El artista tiene un *entendimiento* aprendido en la propia cultura y conoce el medio artístico; es decir, ha interiorizado los presupuestos del mundo del arte (aunque sus propuestas sean más o menos originales o revolucionarias). Y basta con que cree su artefacto con la intención de presentarlo al mundo del arte, aunque luego, por cualquier motivo, no llegue a hacerlo (por ejemplo, por considerar que no cumple sus expectativas iniciales), para que dicho artefacto adquiera el estatus de obra de arte.

El mundo del arte es una construcción cultural constituida social e históricamente por las prácticas cambiantes y las convenciones sobre el arte, las intenciones de los artistas, las opiniones de los críticos, etc. Pero la novedad principal de esta nueva definición consiste en otorgar al artista la potestad de presentar su objeto como candidato a ser considerado como obra de arte, de manera que el autor ocupa un lugar central en la comunicación artística, y todos los demás papeles de los representantes del mundo del arte serían secundarios. Y esto acerca en cierto sentido la postura institucionalista de Dickie a las aproximaciones intencionales.

La aproximación institucional, por lo tanto, es histórica y cultural: el arte no sería algo genéticamente instaurado en la condición humana, sino aprendido en el seno de una cultura. No obstante, Dickie reconoce que todas las sociedades humanas probablemente tienen arte.

La aproximación institucional es la única capaz de explicar satisfactoriamente casos como el de los *readymades* de Duchamp (por

ejemplo, el urinario que se transforma en una fuente propuesta como obra de arte y finalmente aceptada como tal). Pero también presenta algunos problemas.

El primero es que la definición es circular: las obras de arte se definen en relación con el mundo del arte, pero este, necesariamente, ha de definirse en relación con las propias obras de arte, lo que en cierta forma presupone el concepto mismo del arte. Dickie defiende que su definición, aun siendo circular, proporciona información, por lo que no cae en un círculo vicioso.

El segundo tiene que ver con la propia capacidad del mundo del arte para formular juicios firmes. A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con el mundo de la justicia, en el que hay unos legisladores que formulan determinadas leyes a las que hay que atenerse (aunque están pueden ir evolucionando), el mundo del arte no cuenta con una seguridad semejante, y los propios críticos en muchas ocasiones formulan juicios contrarios. El mundo del arte carece de una autoridad investida que pueda decidir realmente qué se considera arte, por lo que las decisiones al respecto corresponderían a unas instancias que no están bien definidas.

Y el tercero tiene que ver con el carácter cerrado del mundo de arte, en el que se inscriben los artistas que proponen artefactos y los demás representantes de ese mundo que los aceptan como obras de arte.

Habría que considerar que dentro del mundo del arte hay varias instancias (artistas, receptores, críticos, marchantes, galeristas...) que ejercen un control mutuo, de forma que no hay una autoridad unívoca que decida lo que es el arte, sino que esa decisión es resultado de la interacción de esas instancias. Igualmente, cabría suponer que el mundo del arte no constituye un compartimento estanco, sino que se

inscribe en la sociedad e interactúa con otros de sus estamentos, los cuales también influyen en la evolución y el desarrollo del arte.

Las teorías institucionalistas sobre el arte guardan una clara relación con algunas corrientes teórico-literarias, como la Ciencia Empírica de la Literatura y la teoría de los polisistemas, ya que estas también insisten en el carácter institucional de la literatura. El concepto de Georges Dickie del objeto artístico como un artefacto *candidato para la apreciación* por parte de algún miembro del mundo del arte, propuesto para explicar casos como el de los *readymades* de Duchamp y otras obras artísticas semejantes, guarda claras semejanzas con el del entendimiento de los textos literarios como *bases de comunicado* que pueden ser aceptadas como obras literarias, formulado por la Ciencia Empírica de la Literatura. Tanto los miembros de esta corriente como los de la teoría de los polisistemas han tratado de definir los distintos estamentos sociales implicados en el mundo literario, lo que presenta una clara similitud con el mismo concepto de *mundo del arte*. Y la teoría de los polisistemas ha insistido en que hay varios sistemas que se rigen por distintos presupuestos y que interactúan en el mundo literario, de igual modo que la teoría de George Dickie advierte que los distintos componentes del mundo del arte pueden formular juicios distintos o contradictorios. No obstante, la teoría de los polisistemas ofrece, a mi juicio, una explicación más detallada de las tensiones y la evolución del ámbito literario que la que sobre el mundo del arte ofrece Dickie, pues este no contempla suficientemente que en el ámbito artístico también pueden existir distintos estratos enfrentados. Por ello, sería muy recomendable aplicar la teoría de los polisistemas al ámbito de las artes, que también mantiene relaciones con la literatura. Por lo demás, la teoría de los polisistemas considera que el sistema literario se integra en el

sistema más amplio de la cultura y de la sociedad, como ocurre con el sistema artístico.

– La aproximación *histórica*

La aproximación histórica (Castro, 2005: 183-192) plantea que las obras artísticas se pueden definir en relación con otras obras de arte anteriores, hasta llegar a un arte originario. Kendall Walton (1977) fue de los primeros en proponer que el mundo del arte podría ser explicado históricamente, como una serie de protosistemas y otros sistemas que se desarrollan en el tiempo a partir de ellos. También Arthur C. Danto (a cuyas ideas nos referiremos al comentar la aproximación simbólica al arte en el siguiente apartado) sostiene que un objeto no puede convertirse en obra de arte si no tiene un sitio preparado para él en el *mundo del arte* como consecuencia del desarrollo histórico previo de la producción artística. Como indica Sixto J. Castro (2005: 183), las definiciones históricas del arte consideran que «*algo es una obra de arte solo en el caso de que esté en la relación apropiada con sus antepasados artísticos, que han de tener ya el estatuto de arte*. Es decir, el arte-ahora se define a través de su relación con el arte-pasado».

El problema se plantea al considerar que tuvo que haber unas primeras obras artísticas sin antecedentes previos. Tales obras podrían haber adquirido el estatuto de artísticas retroactivamente, como sugiere James D. Carney (1994), aunque también cabe suponer que lo hubieran hecho a partir de su función relevante, consistente en producir placer a partir de sus efectos estéticos (Davies, 1991: 173), de manera que las obras posteriores adquirirían un mayor nivel de complejidad en su representación, expresión y comunicación. Stephen Davies considera importante la intención del artista, pero en el sentido de que

este pretende que su obra sea entendida en cualquiera de los modos en que el arte ha sido correctamente contemplado en el pasado (Castro, 2005: 184).

Jerrold Levinson (1979, 1979a, 1989, 1993) formula una definición a la vez intencional e histórica, de manera que algo sería arte si se propone con respecto a alguna de las formas en que el arte anterior ha sido correctamente considerado. De esta forma, Levinson relaciona el arte con lo que George Dickie y Arthur C. Danto denominan el *mundo del arte*. El punto de partida sería el *Ur-arte*, el cual es arte porque todo el arte posterior surge de él, o bien no es arte y el primer arte derivaría de él. A su modo de ver, las *Ur-artes* no son artes por haberse basado en formas anteriores, sino porque el arte posterior surgió de ellas.

Se ha objetado a las ideas de Levinson que la sola intención del autor no basta para explicar los distintos tipos de mundos del arte, debido a que la intención puede estar presente sin que el resultado sea una obra de arte. Por ejemplo, en 1915 Duchamp pretendió convertir el Woolworth Building (uno de los primeros rascacielos de Nueva York, culminado en 1913) en una obra de arte, pero sin éxito, y los falsificadores tienen la intención de que su obra sea considerada como obra de arte, sin que propiamente lo sea. Y puede darse también el caso contrario: que un objeto llegue a ser artístico sin que la intención del autor fuera en principio estética, sino utilitaria.

James D. Carney (1991, 1991a, 1994) considera que la obra presente se une a las obras de artes previas de forma estilística, de manera que el estilo artístico incluye los contenidos transferibles, el asunto, los materiales y las visiones. Noël Carroll (1988) establece un vínculo entre las obras pasadas y las presentes en forma de narración, la cual debe explicar los hechos artísticos como generados a partir de

otros anteriores. Para ello, hay que explicar la situación previa y el mundo del arte de la época del artista. Si este quiso cambiar las reglas del mundo del arte, hay que mostrar que los medios que eligió para hacerlo tenían sentido en el contexto histórico en que se encuadraba. Así, a través de la narración histórica se puede mostrar que una determinada obra resulta de elecciones y acciones razonables o apropiadas, motivadas por juicios comprensibles, que sustentan la intención de cambiar el mundo del arte, por lo que se trata de una obra de arte.

Estas aproximaciones históricas presentan el problema, a juicio de Stephen Davies (2001), de la relatividad del mundo del arte, ya que hay más de una tradición de hacer obras de arte en otras culturas distintas a la occidental, las cuales pueden tener patrones generales en común, pero difieren en los factores particulares, por lo que no habría narraciones unificadoras. Por eso, las teorías históricas serían incompletas. Además, es difícil establecer los límites entre los mundos del arte y otras instituciones sociales.

Es posible compaginar las aproximaciones funcionalista, institucional e histórica. Así, se puede plantear que el arte es funcional, y que su función cambia a lo largo del tiempo, o que los métodos por los que el arte adquiere su estatuto están determinados por fuerzas históricas internas del *mundo del arte*. Una definición híbrida es la de Robert Stecker (1997), quien considera que un objeto es una obra de arte en un momento dado si y solo si está en una de las formas centrales de arte en el momento en que es creado, y tiene intención de cumplir una función específica de esa forma, o bien si se trata de un artefacto que obtiene la excelencia en cumplir esa función específica, ya esté o no en una forma central de arte y tenga o no la intención de cumplir esa función. Así, los objetos que cumplen una función estética con excelencia pueden ser considerados obras de arte. No se trata

de que la simple intención del artista de hacer una obra de arte lleve al éxito, sino de que las obras producidas con esa intención son obras de arte, aun cuando fracasen a la hora de cumplir la función pretendida (Castro, 2005: 189).

El problema residiría en establecer qué se entiende por *formas centrales del arte*, y en cómo diferenciar las funciones genuinas del arte de otras accesorias (como usar un cuadro para tapar una mancha de la pared). Además, hay cosas que cumplen en alto grado o con excelencia las funciones del arte (por ejemplo, produciendo un placer estético, como la contemplación de un paisaje o de algo hermoso) sin que puedan ser consideradas artísticas.

Richard Eldridge (2003), por su parte, propone una solución híbrida en un sentido más amplio, ya que pretende aunar el intelectualismo (pensamiento), el expresivismo (emoción), el formalismo y el representacionalismo. Para él, «una obra de arte presenta un tema como foco para el pensamiento y la actitud emocional, distintivamente fundidos con la exploración imaginativa del material» (Eldridge, 2003: 261, *apud* Castro, 2005: 191-192). Las dimensiones representativa, formal y expresiva son los criterios necesarios para que algo sea considerado como arte. Hay formas artísticas que no cumplen algunos de esos criterios (la música instrumental pura o la pintura abstracta pueden carecer del elemento representativo; algunas formas de arte político prescinden de los procedimientos formales; el arte conceptual puede carecer de expresividad...). Pero si faltan las tres dimensiones (no una o dos), se tiende a decir que el objeto o la acción no constituye una obra de arte.

Joseph Margolis (1989, 1994, 2001)²³ mantiene una postura historicista y pragmatista. A su juicio, las obras de arte son entidades

23 Sobre la obra de Joseph Margolis, *vid.* Castro (2017: 243-276).

encarnadas físicamente y culturalmente emergentes, de manera que están vinculadas con un objeto físico y poseen sus propiedades, pero, como culturalmente emergentes, tienen además otras propiedades que no tiene el objeto en que están encarnadas. Por ello, las obras de arte solo pueden entenderse culturalmente. Para Margolis, *Intencional* (con I mayúscula) es lo mismo que *cultural*, y una obra de arte es una declaración historizada y «físicamente encarnada, culturalmente emergente, que posee propiedades Intencionalmente cualificadas que son determinables, pero no determinadas del modo en que se dice que lo son las meras propiedades materiales» (Margolis, 2009: 136, *apud* Castro, 2017: 244).

De igual manera que ocurre con el lenguaje, que se comprende directamente cuando se oye porque hemos aprendido a hacerlo así en el seno de una cultura, ver una pintura no consiste simplemente, a juicio de Margolis, en percibir sus colores físicos y, posteriormente, imaginarnos lo que representa, sino que entendemos directamente lo que representa cuando la vemos. Al igual que comprendemos el habla, vemos en la pintura un mundo representado. Y eso es así porque hemos aprendido a percibir la pintura culturalmente, igual que hemos aprendido a entender el lenguaje.

Margolis considera que los artistas internalizan en su infancia las competencias colectivas de una cultura, lo que les permite alterar su propio entorno cultural y el de las generaciones futuras. Las obras de arte son culturalmente informadas e interpretables, porque poseen rasgos significativos o Intencionales, lo que implica que sus propiedades se forman culturalmente y son culturalmente legibles. Por ello, las obras de arte poseen cualidades que no tienen los meros objetos físicos, y esas cualidades solo pueden ser percibidas por medio de habilidades que han sido educadas y aprendidas en el seno de una cultura.

Para Margolis,

Lo cultural (o Intencional) es a) *sui generis*, irreductible a lo puramente físico; b) emergente por medio de procesos naturales a partir del mundo físico y biológico; c) indisolublemente encarnado en *materiae* físicas o biológicas, y por ello no dualista en lo más mínimo; d) artefactual, pero real, de segunda naturaleza (...), a saber, híbrido; e) historizado en las contingencias de la vida cultural, es decir, de tal modo que los recursos conceptuales y cognitivos de las nuevas generaciones de agentes culturales están ellos mismos sujetos a los flujos de la historia; y f) lo más importante, definido solo colectivamente en el espacio de toda una comunidad, aunque distribuido de modo diverso en términos de la acción efectiva de yoes agregados (Margolis, 2004: 13, *apud* Castro, 2017: 258).

El significado de las obras de arte va siendo definido de forma consensuada por los componentes de la sociedad, cuya sensibilidad va cambiando con el tiempo, por lo que también cambian y evolucionan las interpretaciones y los significados. Así, aunque las obras de arte permanezcan idénticas, su naturaleza va variando con la misma historia de su interpretación. La clave para entender el arte no es encontrar el significado preciso de una obra, como si estuviese en ella de forma antecedente para ser descubierto, sino en considerar que el significado que le atribuimos es solo una opción interpretativa entre otras posibles. Por eso Margolis afirma lo siguiente: «Creo que no puede haber una regla sustantiva para separar lo que (calificado Intencionalmente) “hay” y “no hay” que encontrar en una obra de arte» (Margolis, 2009: 74, *apud* Castro, 2017: 261).

Tratando de consolidar las posturas relativistas (cuyos orígenes se remontan al relativismo del sofista Protágoras, criticado por Platón

y Aristóteles), Margolis (1986) desarrolla un *relativismo robusto*, según el cual diversas interpretaciones de una obra, incluso aunque sean contradictorias, pueden ser plausibles o razonables, pero no verdaderas, dado que no se excluyen entre sí. Su lógica no es bivalente (es decir, basada en la oposición verdadero/falso), sino que considera la verdad y la falsedad de modo asimétrico, de forma que puede mostrarse que las interpretaciones son falsas, pero no puede mostrarse que sean verdaderas (ya que podría haber otras que también lo fueran, lo que las invalidaría como las únicas verdaderas). Por eso, se pueden establecer grados de verdad adicionales y escalonados: una interpretación se puede considerar plausible, apta, razonable, etc., pero no verdadera, en el sentido de que sea la única que tenga esa cualidad. No hay una interpretación única y definitiva de ninguna obra de arte, ya que su misma naturaleza va cambiando con el proceso interpretativo (Castro, 2017: 273-275).

Las aproximaciones históricas al arte guardan una clara relación con las aproximaciones correspondientes en el ámbito literario, en el que existen asignaturas específicas de Historia de la Literatura, y en el que siempre se ha dado una gran importancia a la tradición literaria y al estudio de las fuentes y de las relaciones de las obras literarias con el contexto histórico en el que se inscriben. No obstante, la Historia de la Literatura no se preocupa específicamente de definir qué es la literatura, sino que la estudia presuponiendo su existencia, y es la Teoría de la Literatura la que se ha encargado de reflexionar acerca de la importancia que los factores históricos tienen en la definición de la literatura. En este sentido, la Teoría de la Literatura ha valorado la importancia histórica del contexto de producción y del contexto de recepción. Las teorías relativistas de Joseph Margolis tienen puntos en común con la estética de la recepción en su vertiente histórica, la cual

ha defendido, como hemos comentado, que el significado de las obras literarias nunca puede darse por concluido, ya que cada generación, a lo largo de la historia, va buscando en los mismos textos respuestas a las preguntas que le inquietan, y por lo tanto ofrece nuevas interpretaciones de las mismas obras.

Asimismo, la Literatura Comparada, sirviéndose de los constructos teóricos facilitados por la teoría literaria, se ha preocupado por establecer los grandes periodos literarios internacionales a lo largo de la historia (Brunkhorst, 1984) y por definir el mismo concepto de periodo y otros relacionados con él, como los de *movimiento*, *escuela* o *generación*, teniendo en cuenta las características de los distintos momentos históricos en los que se encuadran las obras que son objeto de comparación, así como las particularidades de las distintas literaturas de diferentes culturas y partes del mundo (concepto equiparable a los diferentes mundos del arte de las distintas civilizaciones). Y la Crítica Literaria siempre tiene en cuenta el contexto histórico en el que se enmarcan las obras literarias.

– La aproximación *simbólica*

La aproximación simbólica (Castro, 2005: 193-251) considera que lo que hace que algo sea una obra de arte es su condición simbólica. Esta concepción incide en la capacidad del arte para encontrar su sitio propio en el pensamiento humano, de forma que el arte sería otra manera de poner en juego el pensamiento. Cassirer (1979, 1993, 2007) considera el arte una forma simbólica, es decir, uno de los medios creados por el hombre (junto al mito, el lenguaje, la historia y la ciencia) para aprehender la realidad y transmitir algo sobre ella. El arte permite producir ideas, a la vez que hace *percibir* y *sentir* el mundo,

de manera que unifica el placer y el conocimiento: proporciona un conocimiento de la realidad mediante una «visión simpática» de las cosas (Castro, 2005: 193-194).

Para Marta Nussbaum (1990: 5), algunas verdades morales relativas a la vida humana solo pueden ser comunicadas a través de la narración, la cual, a diferencia de la filosofía, antepone los particulares y presta atención al significado de la emoción. Nelson Goodman cree que al simbolizar algo se le adjudica determinadas propiedades, destacando algunos aspectos de lo simbolizado y soslayando otros, de manera que la simbolización artística es una construcción sobre el conocimiento (Pérez Carreño, 1999). Asimismo, la obra de arte, a través de los símbolos, establece una serie de referencias que se complementan mutuamente, tejiendo una red referencial que posibilita distintos sentidos. Esta red de significados puede ser ampliada por la capacidad interpretativa del receptor, que desarrolla la significación más allá de lo que afirma la obra de forma explícita, atendiendo a las correspondencias analógicas sugeridas por la obra, que superan los cauces normales de referencia (Goodman, 1992).

Hans-Georg Gadamer relaciona el arte con la verdad. Frente a las posturas esteticistas que solo aprecian en el arte los valores estéticos asociados a su capacidad de producir placer, Gadamer reivindica la capacidad del arte como un modo de conocimiento *sui generis* (Gadamer, 1997). Gadamer explica que las obras artísticas no terminan nunca de comunicar su contenido de manera definitiva, sino que cada receptor, a lo largo de la historia, encuentra en ellas respuestas a sus nuevas inquietudes. Hay tal disparidad entre las distintas formas artísticas del arte clásico y del arte moderno que, para explicar el arte como un fenómeno unitario, habría que relacionarlo con tres experiencias antropológicas básicas que se aúnan en la experiencia artística: el juego, la fiesta y el símbolo.

Gadamer establece relaciones de analogía entre el juego, la fiesta y el arte. La obra de arte nos incita a participar en su juego, cuyas reglas no controlamos, y el receptor tiene que rellenar el espacio de juego que la obra deja, de manera que sale modificado de la experiencia. Y si la fiesta es la manifestación del espíritu histórico de una comunidad, y sirve al hombre para celebrarse a sí mismo como miembro de ella, la experiencia artística constituye una suerte de fiesta en la que gozamos de nosotros mismos. La fiesta tiene un carácter periódico y repetitivo, y en cada celebración se repite la misma representación, pero los efectos en la persona que participa en ella siempre son diferentes; y lo mismo ocurre en el arte, pues una misma obra puede dar lugar a diferentes experiencias. El enigma que presenta el arte es la simultaneidad del presente y del pasado, ya que toda obra de arte, a pesar de haber sido creada en un tiempo pretérito, se vuelve contemporánea en el momento de su recepción, y es el carácter de contemporaneidad lo que la define como artística. Las obras de arte son capaces de generar experiencias estéticas tiempo después de su creación, mientras que las obras que no son arte tienen un carácter efímero (Gadamer, 1998: 111).

Gadamer defiende la prueba del tiempo, que dota de naturaleza artística a las obras que la superan (Savile, 1982), y escribe al respecto lo siguiente:

Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos [...]; es una conciencia de lo permanente, de lo impecedero, de un significado independiente de toda experiencia temporal, la que nos induce a llamar «clásico» a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente (Gadamer, 1977: 357).

Gadamer sostiene que la función del artista es otorgar a la experiencia una configuración en la que cada uno de los miembros de la comunidad pueda ver representada su propia identidad. En la experiencia artística, nos reconocemos a nosotros mismos y percibimos el sentido del mundo al que pertenecemos.

En cuanto al símbolo, Gadamer recuerda su diferencia con el signo: este remite fuera de sí, desviando la atención hacia aquello a lo que hace referencia, mientras que el símbolo está por otra cosa. Pues bien, la imagen artística es muy próxima a la función representativa del símbolo, aunque sin ser exactamente lo mismo, ya que ofrece un plus de significado debido a su originalidad. De esta forma, el arte representa algo, pero atrayendo la atención sobre sí.

Debido a que la obra de arte escapa al tiempo, Gadamer se interesa por una hermenéutica (o teoría de la interpretación textual) de la historicidad.

Arthur C. Danto (Roggero, 2018: 37-40; Alcaraz y Pérez, 2018: 6-8), por su parte, comenta la experiencia que tuvo al contemplar en 1964, en la galería Stabe de la calle 74 de Nueva York, *Las cajas Brillo* (figura 7), de Andy Warhol. Este, que había trabajado anteriormente como dibujante publicitario (lo que le sirvió de inspiración para crear algunas de sus obras), presentó en dicha galería objetos basados en las cajas de cereales Kellogg's, en los envases de ketchup de la marca Heinz o en las cajas de esponjas de metal Brillo.

Las cajas Brillo de Warhol no son idénticas a las cajas comerciales que se vendían en las tiendas y supermercados (diseñadas por el artista comercial Steve Harvey), sino que creó y apiló veinticuatro cajas en madera casi idénticas a los originales, pero algo más grandes, y con ilustraciones estampadas por medio de serigrafías.



Figura 7. Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)* [*Las cajas Brillo*]

Cuando Danto vio la obra, se preguntó por qué *Las cajas Brillo* de Warhol podían considerarse obras de arte, mientras que las que se vendían en los supermercados, prácticamente idénticas, eran simples envases (una «mera cosa real»). Entonces comprendió que, para entender la obra de Warhol, era necesario pertenecer al *mundo del arte*, asumiendo el contexto histórico y cultural de la obra, y que se hacía preciso desarrollar una nueva teoría para explicar el arte, pues la obra de Warhol y otras similares lo requerían, ya que constituían propuestas artísticas opuestas a las que hasta entonces se había entendido como tales (Danto, 2002: 15 y 28, 2005: 37 y ss., 2009: xiv y ss.).

Danto fue desarrollando la idea de que lo que diferencia a las obras de arte de los objetos de la realidad es que la primera posee algún

tipo de significado, constituyendo «un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista», de manera que «la belleza de la obra, si la hay, se entiende implicada en ese significado» (Danto, 2005: 50). Así, *Las cajas Brillo* de Warhol tenían un significado, ya que obligaban a preguntarse sobre la misma esencia del arte.

Para ejemplificar su idea, Danto propone imaginar la existencia de las tribus Cesta y Marmita. Las cestas y las marmitas de ambas tribus son indistinguibles perceptivamente, pero las cestas de la tribu Cesta son obras de arte (mientras que sus marmitas no lo son) y las marmitas de la tribu Marmita son obras de arte (y sus cestas no). Aunque las cestas y las marmitas de unos y otros no se pueden distinguir por los sentidos, cada tribu tiene una relación especial con sus objetos artísticos, que considera de «gran significado y dotados de poderes especiales», mientras que los otros solo son útiles. Esto significa que la naturaleza de las obras de arte no se agota en su uso, y que lo que las define es que poseen un contenido o significado (Danto, 2003: 112).

Danto también cree que obras idénticas pueden tener significados distintos. Así, al comienzo de su obra *La transfiguración del lugar común*, imagina varios cuadros formados por un cuadrado de color rojo: uno es descrito por Kierkegaard como una representación de los israelitas cruzando el Mar Rojo, el cual, según él, refleja su propia existencia; otro idéntico pintado por un retratista danés titulado *El ánimo de Kierkegaard*; otro que representa la Plaza Roja de Moscú; otro, titulado *Cuadrado rojo*, es un ejemplo de arte geométrico minimalista..., hasta llegar a un último cuadro pintado por un espectador indignado que se llama *Sin título*. Según Danto, aunque en estas obras no hay ninguna diferencia perceptible, tiene que haber algo que las distinga.

Por eso se propone indagar en las diferencias entre el arte y la artesanía, entre las obras de arte y las meras cosas, aunque unas y otras sean

exactamente iguales. ¿Qué las hace diferentes? Danto explica que, aunque tienen en común las propiedades que son apreciables por medio de la vista, se diferencian por su ubicación en la historia del arte, en la intención que han tenido sus autores o en su estilo. Estos factores forman parte de la esencia de la obra, lo que implica admitir que hay estructuras diferentes que son perceptivamente indistinguibles. La clave reside en la interpretación: para Danto, «interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata» (Danto, 2002: 177). La interpretación, por lo tanto, tiene un carácter constituyente, y no puede existir una obra previamente a la interpretación.

Danto opina que las interpretaciones transforman los objetos materiales en obras de arte, y escribe lo siguiente: «La interpretación es el medio (*agency*) de lo que he llamado transfiguración, ese proceso por el cual incluso objetos muy banales son elevados a nivel de arte» (Danto, 1986: 78). Y añade: «la interpretación correcta de un objeto en cuanto obra de arte es la que más coincide con la propia interpretación del artista» (Danto, 1986: 44),²⁴ la cual forma parte del «mundo artístico primario: el artista y aquellos próximos a él» (Danto, 2003: 59). Por ello, Danto opta por una interpretación intencionalista con respecto a la interpretación, que, en el caso de la pintura, viene guiada por el propio título, ya que es un indicio que ofrece el artista para encaminar la interpretación.²⁵

En cuanto a la naturaleza estética de la obra, Danto sostiene

24 Esta idea es compartida, como hemos visto, por Noël Carroll (2002).

25 Joseph Margolis critica esta postura de Danto: si no podemos conocer la intención del autor, no tendríamos una obra de arte, lo cual no parece sensato. A juicio de Margolis, en el caso de que fuera relevante, podría recuperarse la intención del autor, pero eso implica que es externa a la obra. Y ello es así porque la obra de arte es Intencional (culturalmente informada); es decir, que las intenciones particulares de los artistas, supuestamente restringidas a su vida interior, solo se vuelven inteligibles si remiten a las propiedades públicamente percibidas de alguna obra de arte. Para Margolis, la Intencionalidad es una cuestión pública (Castro, 2017: 262).

que las vanguardias rompieron el vínculo entre arte y belleza, recogido desde el inicio de las *Bellas Artes* en la Ilustración. La belleza es una opción, pero no una condición necesaria para el arte, y acabará siendo sustituida, a su juicio, por la semántica (Danto, 2005: 22). En cualquier caso, lo importante es la belleza interna, que reside en el contenido de la propia obra.

Dado que el componente estético no define la obra de arte, ¿qué definición se puede dar de ella? Danto opina que ser una obra de arte es «encarnar un pensamiento, tener un contenido, expresar un significado, y por tanto las obras de arte [...] encarnan pensamientos, tienen contenidos, expresan significados, aunque los objetos a los que se parecen, no» (Danto, 2003: 115). En otro lugar, Danto afirma que «ser una obra de arte significa ser *a) acerca de algo y b) encarnar su sentido*» (Danto, 1999: 203). Noël Carroll ha resumido así la teoría de Danto:

Algo es una obra de arte si y solo si, 1) tiene un tema, 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista (tiene un estilo), 3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), 4) la cual compromete la participación del auditorio en rellenar lo que falta (interpretación), y 5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte (*apud* Castro, 2005: 242).

La reflexión de Danto aspira a ser universal e intemporal, por lo que se considera esencialista, pero también presta atención al ámbito histórico. Como esencialista, considera que hay requisitos necesarios y suficientes para que algo sea considerado una obra de arte; como historicista, advierte que lo que se considera obra de arte en un momento histórico puede no serlo en otro. Así, algunos objetos que adquirieron el estatus de obra de arte en la segunda mitad del siglo xx no podrían haberlo tenido en 1765.

Danto adopta, por lo tanto, una postura híbrida que incluye

elementos de funcionalismo, institucionalismo y reflexividad histórica, pero sin dejar de ser simbólica, ya que supone que la obra tiene la intención de ocupar a los receptores en una interpretación del tema al que se refiere. Y dado que Danto apela al contexto histórico del arte, se refiere a la estructura y los roles del *mundo del arte* y a su evolución histórica.

Se ha criticado su idea de que todas las obras han de ser *acerca de* algo. Así, Dickie ha insistido en que hay obras de arte que no son acerca de nada, pero Danto rechaza esa posibilidad, reafirmandose en que han de versar sobre algo.²⁶ También se ha criticado su creencia de que toda obra de arte podría ser indistinguible de un mero objeto real (lo que va en contra de la visión tradicional del arte, según la cual presenta rasgos perceptibles de tipo estético) y de que podría ser indistinguible de una obra de arte distinta (lo que se opone a la teoría institucional del arte, según la cual dos o más objetos idénticos, habiendo alcanzado el estatuto de arte, tienen el mismo contenido estético). En respuesta a esa crítica, Danto arguye que lo que hace que una obra sea artística no es perceptible por medio de la visión, sino que es su significado, el cual debe ser explicitado por la crítica. A su juicio, cualquier cosa puede ser una obra de arte, por lo que la historia del arte, entendida como búsqueda de la autoconsciencia, ha llegado a su fin (Castro, 2005: 242-243, 2017: 41-70).²⁷

26 Sobre la polémica entre Dickie y Danto, cfr. Roggero (2018) y Roberts (s. d.)

27 Como explica Sixto J. Castro, Danto se ve influido por las ideas de Hegel sobre el fin del arte: «La filosofía hegeliana exige que haya una continuidad histórica y una suerte de progreso cognitivo, de tal modo que cuando se alcanza ese conocimiento buscado ya no se necesita el arte, que no es más que [en palabras de Danto] “un estado de transición para la llegada de una cierta clase de conocimiento”. Ese conocimiento es el conocimiento de qué es el arte, de manera que hay una conexión entre la esencia y la historia del arte. La historia acaba con el advenimiento de ese autoconocimiento. El arte termina con el advenimiento de su propia filosofía. Con ello se acaba el estadio histórico del arte, «una vez que se sabe qué es el arte y qué significa [...]. La historia habría acabado cuando la *Caja Brillo* tocó el verdadero meollo de la cuestión filosófica de la naturaleza del arte, en la medida en que puso sobre el tapete la pregunta filosófica natural sobre el arte, a

La aproximación simbólica guarda una clara relación con los estudios literarios. Cassirer opina que el arte unifica el placer y el conocimiento, proporcionando un conocimiento de la realidad mediante una visión atractiva de las cosas, y esa capacidad del arte para aprehender la realidad y transmitir algo sobre ella siempre se ha adjudicado, y de manera más específica, a la literatura, que ha sido considerada una forma esencial y agradable de transmitir conocimiento. Ya Horacio, al formular la dualidad *docere-delectare*, insistió en el valor a la vez didáctico y hedonista de la literatura, y la Ciencia Empírica de la Literatura ha destacado más recientemente la triple función social de la literatura (cognitiva, moral-social y hedonista), en la que se incluyen la transmisión de conocimientos y la procura del placer.

La idea de Marta Nussbaum acerca de que ciertas verdades morales de la vida humana solo pueden ser comunicadas a través de la narración guarda paralelismo con la concepción sobre la narración de Paul Ricoeur (1983-1986), para quien la narración literaria constituye la forma privilegiada de transmitir nuestra experiencia de la temporalidad, permitiendo reflejar tanto la esencia inmutable de las personas o de las comunidades como su evolución en el tiempo.

Nelson Goodman aduce que al simbolizar algo se le adjudica determinadas propiedades, destacando algunos aspectos de lo simbolizado y soslayando otros, y que en las obras de arte se establece una red referencial que posibilita distintos sentidos. Y Algirdas J. Greimas

saber: “¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?” [...] Es [...] la historia del arte la que hace posible la manera correcta de pensar filosóficamente acerca del arte: la pregunta filosófica relativa a la naturaleza del arte no se pudo hacer hasta que la misma historia del arte la posibilitó, hasta que apareció una obra como la *Caja Brillo*. [...] La historia termina, al menos si nos atenemos a esa lectura dantiana de la dialéctica hegeliana del Espíritu Absoluto, según la cual el arte posibilita la filosofía, y, una vez hecho eso, el arte ya no tiene misión histórica alguna en la dialéctica del Espíritu» (Castro, 2017: 203-204).

(1966: 105 y ss.), para explicar la plurisignificación de los textos literarios, desarrolló el concepto de *isotopía*. Las *isotopías* son redes de significado que recorren el texto dotándolo de sentido. Según Greimas, en los textos líricos se establece una serie de redes isotópicas, es decir, un entrecruzamiento de varias isotopías que forman la estructura de sentido del texto, haciéndolo plurisignificativo. Greimas considera el texto como constitución de un conjunto jerárquico de significaciones, que establece la unidad o coherencia semántica del discurso a través de la conexión entre los elementos del texto en el nivel semántico. Las isotopías no equivalen a los campos semánticos que se establecen en el lenguaje normal entre términos sinónimos o semejantes: lexemas y palabras que nada tienen que ver en el diccionario, y cuyo núcleo semántico está muy alejado, pueden formar una isotopía en un texto concreto por la actualización de unos semas contextuales. No se trata de ligar familias de palabras, sino convergencias de contenido que se actualizan en una determinada lectura del texto. Así, entre algunas palabras del poema se establecen unas relaciones que no existirían en la lengua normal, lo que produce la plurisignificación. En el texto suelen desarrollarse dos o más isotopías que estructuran su significado, de manera que se establece entre ellas una relación opositiva o *alotopía*. Esa oposición semántica se resuelve mediante un proceso mediador que produce la conexión interisotópica. Para dotar al texto de su unidad de sentido, todos los lexemas deben insertarse en las principales isotopías que lo estructuran, de forma que algunos lexemas sufrirán un proceso de reestructuración semántica, potenciando algunos de sus semas que se relacionan con el campo isotópico en el que se incluyen y perdiendo tal vez otros semas no pertinentes, que quedan como *anestesiados*, en terminología de Umberto Eco (1981: 123). Y esta idea es muy similar a la que expone Goodman sobre el simbolismo en el

arte, de manera que se destacan ciertos aspectos de lo simbolizado y se soslayan otros.

Gadamer sostiene que la imagen artística tiene una función próxima a la función representativa del símbolo, aunque ofreciendo un plus de significado debido a su originalidad, de manera que el arte representa algo atrayendo la atención sobre sí. En este sentido, los formalistas rusos insistieron en la capacidad de la literatura para atraer la atención sobre el mismo lenguaje con que se construye, y la Poética de la imaginación, como veremos, ha estudiado la constitución simbólica de las obras literarias, insistiendo en el carácter a la vez universal y original de los símbolos.

Y si Danto se interroga sobre las diferencias entre los objetos artísticos y las «meras cosas reales», los estudios teórico-literarios se han planteado las diferencias entre el lenguaje literario y el lenguaje común. El concepto de Danto de *mundo del arte* y del contexto histórico que requiere, relacionado con todas las instancias sociales implicadas en la creación, la transmisión y la recepción del arte, guarda un claro paralelismo (como ya hemos indicado a propósito de las teorías institucionalistas) con los postulados formulados por la Ciencia Empírica de la Literatura y por la teoría de los polisistemas, que han centrado su atención en los agentes sociales relacionados con la creación, la transmisión y la recepción de las obras literarias. La reflexión de Danto sobre la importancia de la intención del autor, según la cual la interpretación correcta es la que más coincide con la propia interpretación del artista, tiene un claro correlato en las teorías literarias tradicionales que han destacado la importancia del autor y de su intención. Y sus ideas sobre el carácter constituyente de la interpretación, que da verdadera existencia a las obras artísticas y compromete al auditorio para que rellene lo que falta en ellas, guarda un claro paralelismo con la importancia otorgada al papel del receptor en el proceso de la comuni-

cación literaria, destacado por autores como Roland Bartes, Umberto Eco o Wolfgang Iser (quien, en el ámbito de la estética de la recepción, insistió en la importancia del papel cocreador del receptor al rellenar los lugares de indeterminación de la obra literaria).

En suma, aunque las teorías sobre la literatura y las teorías estéticas sobre las demás artes no siempre se han formulado teniendo en cuenta sus respectivas aportaciones, el análisis comparado de unas y otras indica que se han planteado cuestiones muy semejantes, y que han llegado también a conclusiones muy parecidas.

Hay tres cuestiones básicas que han preocupado tanto a la poética tradicional y a los modernos estudio teórico-literarios como a la reflexión estética sobre las artes: en primer lugar, la delimitación del ámbito de la literatura y de las artes; en segundo lugar, el esclarecimiento de la especificidad de los lenguajes literario y artístico, es decir, de la *literariedad* y la *articialidad*; y, en tercer lugar, la cuestión sin duda más espinosa, relativa a la posibilidad de establecer unos parámetros para juzgar el valor de las obras literarias y artísticas, o, lo que es lo mismo, su *poeticidad* y *esteticidad*.

Por lo que respecta a la primera cuestión, la delimitación del ámbito de la literatura y el arte ha ido variando a lo largo del tiempo. En el caso de la literatura, la ampliación del ámbito de lo literario se relaciona con el desarrollo y la consolidación de nuevos géneros que en un principio no eran considerados como literarios. En este sentido, el modelo textual de los géneros literarios que hemos propuesto puede ayudar a aclarar la cuestión. Desde la *Poética* de Aristóteles, se consideraron literarios los géneros pertenecientes a la categoría que hemos denominado *mundo de los personajes*, en la que se incluyen la narración y el drama, mientras que quedaban fuera del ámbito de lo literario los

géneros constituyentes del *mundo del autor*, de la que forman parte la poesía y la argumentación. Con respecto a la poesía, en la época de Aristóteles no existía de forma independiente, sino que estaba ligada a la canción, por lo que el estagirita decidió no incluirla en el ámbito de la poética (dedicado a las obras artísticas que se sirven únicamente de la palabra), sino en el de la música (que se valía de la palabra y el ritmo, y a la que se refirió en el capítulo octavo de su obra *Política*). Y fue necesario que la poesía se independizara de la música para que pudiera ser considerada como un género literario. En las poéticas renacentistas se atisbaron los primeros intentos por incluir la lírica en el sistema de los géneros literarios (lo que suponía oponerse a la autoridad aristotélica), pero el proceso no llegó a consolidarse plenamente hasta el Romanticismo, momento en el que se establecieron tríadas genéricas que consideraban a la lírica como un género literario equiparable a la narración y el drama. Y por lo que toca al género literario que hemos denominado *argumentación*, su ámbito originario no era el de la poética, sino el de la retórica, disciplina encargada de facilitar una serie de normas para la creación y pronunciación en público de discursos persuasivos. Fue necesario que las formas argumentativas se independizaran del ámbito oral y pasaran a transmitirse por escrito (lo que se materializó en 1580 con los *Essais* de Montaigne) para que empezaran a considerarse como un género literario, sin que hasta el momento haya unanimidad sobre su naturaleza literaria. Las dubitaciones actuales sobre el carácter literario del género ensayístico y de sus formas afines llevaron a Gérard Genette a incluir la «prosa no ficcional» en el ámbito de las poéticas condicionalistas, considerando que las poéticas esencialistas pueden dar cuenta de la narración, el drama y la poesía, pero que son necesarias además las poéticas condicionalistas para explicar esas formas argumentativas. Por nuestra parte, hemos incluido

la argumentación en el modelo textual de los géneros literarios, pues no cabe duda de que forma parte de la literatura en los casos frecuentes en que se mezcla con otros géneros literarios, y puede ser definida con criterios temáticos semejantes a los que se aplican para explicar la poesía, la narración y el drama, lo que indica que posee una naturaleza específica que posibilita su consolidación como un género literario más.

En el caso del arte, su evolución histórica se ha relacionado estrechamente con el establecimiento de las denominadas *artes liberales*, que se consideraban dignas de ser cultivadas por personas libres, frente a la simple artesanía, propia de esclavos. Una de las artes, la música, fue incluida desde el medioevo en las artes liberales (concretamente, en el *quadrivium*, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía), por lo que adquirió una relevancia similar a la de la literatura (que entonces se denominaba *poesía*, la cual se consideraba digna de hombres libres por su estrecha relación con la retórica, otra de las artes liberales que, junto a la gramática y la dialéctica, formaba parte del *trivium*). Por ello, en un principio, la música era la única disciplina artística que se consideraba un arte liberal, mientras que la pintura o la escultura se relacionaban con la simple artesanía. A partir del Renacimiento, se produjo una reivindicación de las artes plásticas como actividades dignas de ser consideradas más importantes que la simple artesanía, con lo que se produjo una redistribución de los ámbitos de la artesanía y de lo que llegaría a identificarse como *Bellas Artes* (término propuesto por el abate Batteux en 1746). En un principio, el término *arte* abarcaba un extenso dominio relacionado con las actividades que se valían de unas normas para crear algo, por lo que incluía tanto a las artes liberales como a la artesanía. Pero a partir del Renacimiento se produjo una restricción progresiva del ámbito del arte y un cambio de significado del propio término. Así, la pintura, la escultura y la arquitectura, en

cuanto actividades artísticas ligadas a la belleza, pasaron a formar parte de las *Bellas Artes*, al tiempo que se expulsaba de dicho ámbito a la simple artesanía. Paralelamente, el término *arte* pasó a designar exclusivamente a las *bellas artes*, mientras que se mantuvo el término *artesanía* para referirse a las actividades que no eran consideradas artísticas.

La limitación del arte al ámbito de las *bellas artes* y la exclusión de dicho ámbito de la artesanía sería cuestionada a partir del siglo xx, cuando empezaron a cultivarse una serie de prácticas que reivindicaban su derecho a ser consideradas como artísticas, con la consiguiente reivindicación de ampliación de los límites de lo artístico. Y esto ha traído dificultades a la hora de definir los límites del arte. Como en el caso de la literatura, que ha tratado de solventar las dificultades que presenta la inclusión en su ámbito del género argumentativo a través de las poéticas condicionalistas, se ha intentado definir el arte por medio de teorías institucionalistas, de manera que serían las instituciones sociales o el *mundo del arte* los encargados de definir lo que en cada momento se considera artístico.

En el capítulo tercero propondremos adaptar nuestro modelo textual de los géneros literarios al ámbito de las artes. Por el momento, baste señalar que las distintas modalidades artísticas también pueden relacionarse con las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, las cuales pueden ayudar a fijar los límites de lo que puede ser considerado como artístico. En este sentido, si en el ámbito de la literatura no ha habido ninguna dificultad para definir la naturaleza del *mundo de los personajes* a través de su carácter ficcional, tampoco lo hay en el ámbito del arte, en el que las aproximaciones miméticas han definido la pintura y la escultura figurativas por su ficcionalidad. Y en el dominio del arte, como ocurriría en el literario, las mayores dificultades se han producido a la hora de definir o delimitar las formas

artísticas susceptibles de ser relacionadas con el *mundo del autor*. Debido a que la música, como veremos, no posee un carácter claramente representativo que facilite el desarrollo del *mundo de los personajes*, no existen demasiados problemas para relacionarla con el carácter emotivo del *mundo del autor*. Pero sí que los hay a la hora de definir otro tipo de propuestas artísticas que se inscriben en dicha categoría, y especialmente en su parte más racional. Así, las formas de arte conceptual, como los *readymades* de Duchamp, o *Las cajas brillo* de Warhol, no intentan desarrollar el *mundo de los personajes*, sino que presentan como artísticos algunos objetos que anteriormente no se consideraban como tales, lo que constituye una propuesta conceptual que se inscriben en la parte racional del *mundo del autor*. En este sentido, consideramos que nuestro modelo textual no solo puede ser de utilidad para ayudar a delimitar el ámbito de lo literario, sino también el del arte.

En cuanto a la segunda cuestión, relacionada con el establecimiento de la *literariedad* y la *artividad*, los estudios teórico-literarios han ido avanzando en consonancia con la ampliación del ámbito de lo literario. Cuando Aristóteles consideró el drama y la épica como las formas literarias esenciales, trató a la vez de definir sus características, y, cuando los autores de poéticas renacentistas empezaron a considerar la existencia del género lírico, también intentaron explicar su naturaleza. Tras la consolidación en el Romanticismo de la tríada genérica formada por la lírica, el drama y la narración, surgió a principios del siglo xx la moderna Teoría de la Literatura, que se preocupó por esclarecer las características de esos tres géneros. Los formalistas rusos no solo propusieron el concepto de *literariedad* para tratar de desentrañar las diferencias entre el lenguaje de la comunicación habitual y el lenguaje literario, sino que intentaron establecer las características de la poesía y de la narración, mientras que los miembros de otros movimientos

inmanentistas trataron de clarificar las propiedades de cada uno de los géneros. Asimismo, cuando empezó a tomar fuerza la posibilidad de considerar como género literario el ensayo y sus formas afines, surgieron nuevas propuestas (como la ya mencionada de Genette) para integrar dicho género en el sistema literario y para tratar de explicar sus características. Y podemos considerar que las aportaciones de los estudios teórico-literarios han contribuido en gran medida al esclarecimiento de la *literariedad*, ya sea acudiendo a poéticas esencialistas o condicionalistas o a una combinación de ambas. Del mismo modo, la inicial reducción del dominio del arte a las *bellas artes* produjo el desarrollo de las ideas estéticas, encargadas de explicar la naturaleza de esas nuevas artes, y la posterior ampliación del dominio del arte desde principios del siglo xx provocó el desarrollo de las distintas teorías estéticas comentadas, las cuales no solo trataron de delimitar el ámbito del arte, sino también de explicar su naturaleza. Y dichas teorías han propiciado un mejor conocimiento de la *artividad*, que puede ser razonablemente explicada a través de las distintas aproximaciones o de su combinación.

Y por lo que respecta a la tercera cuestión, la mayor dificultad con la que se encuentran la Teoría de la Literatura y la Estética es la posibilidad de establecer unos parámetros que pudieran servir para evaluar la *poeticidad* y la *estetividad*. Y, ante esa dificultad, se ha solido optar por desposeer a las obras de cualquier valor, atribuyendo su estimación a la intención del autor, a la subjetividad interpretativa del receptor o a las decisiones más o menos arbitrarias de los miembros de las instituciones sociales encargadas de fomentar el arte y la literatura.

Sin embargo, no considero inútil indagar en los factores internos a las propias obras que pudieran sustentar los juicios valorativos de los receptores particulares o de las instituciones sociales. A sabiendas de la

enorme dificultad de establecer unos parámetros que permitan valorar objetivamente la calidad de las obras literarias y artísticas, me parece al menos factible evidenciar su carácter a la vez universal y singular, en el convencimiento de que colaborará a explicar mejor su naturaleza.

2.2. LAS TEORÍAS OBJETIVISTA Y SUBJETIVISTA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU POSIBLE COMPAGINACIÓN

Como hemos visto, Antonio García Berrio propuso distinguir entre la *literariedad* (aquello que hace que una obra sea literaria) y la *poeticidad* (o valor artístico que algunas obras alcanzan), y hemos formulado una distinción paralela en el ámbito de las artes entre *artificialidad* (término propuesto por Gérard Genette [1997, 2000]) y *esteticidad*.

La esteticidad atañe a lo que Gérard Genette, en su trabajo *La obra del arte*,²⁸ denomina *relación estética*, con respecto a la cual se han propuesto dos teorías básicas: la teoría objetivista (que se remonta a Hume²⁹) y la teoría subjetivista (cuyas raíces están en la *Crítica del juicio* de Kant). La teoría objetivista defiende que «el sujeto estético gusta

28 La obra consta de dos volúmenes: *La obra del arte I. Inmanencia y trascendencia* (1997) y *La obra del arte II. La relación estética* (2000).

29 En su trabajo «Sobre la norma del gusto», David Hume (1989) describe cinco defectos que, a su juicio, impiden apreciar las obras de arte: 1) la falta de *delicadeza*, entendida como la capacidad para percibir las propiedades estéticas relevantes perceptibles por los sentidos; 2) la falta de *buen sentido* (capacidad para percibir las propiedades estéticas perceptibles por la razón, como las relaciones y las correspondencias entre las partes de las obras); 3) el error en la *práctica* (que es el método para llegar a tener delicadeza y buen sentido); 4) el error al establecer *comparaciones* (destinado a asignar el peso comparativo a cada placer obtenido de la percepción de cada propiedad) y 5) los *prejuicios* que generan predisposiciones hacia o contra el artista y su cultura, los cuales pueden distorsionar la respuesta a la obra. Las personas que carecen de estos cinco defectos serían los «jueces verdaderos», capaces de establecer el criterio verdadero del gusto y la belleza (Hume, 1989; Castro, 205: 170-171).

de un objeto *porque es bello*», y la teoría subjetivista defiende que «el sujeto estético juzga bello el objeto *porque* le gusta, y cree que le gusta porque *es* bello». Genette (2000: 108) hace suya esta teoría subjetivista: no cree que los objetos estéticos o artísticos tengan nada en sí mismos que los haga objetivamente bellos o feos (es decir, que posean o no *esteticidad*), sino que es el receptor el que los valora como tales, dependiendo de su gusto particular. De ahí que un mismo objeto estético pueda ser valorado de distinta manera por distintos receptores.

En defensa de su postura, Genette aduce una serie de argumentos sobre la subjetividad de los juicios estéticos. Vamos a enumerar y exponer sus principales argumentos, tratando de ofrecer después un punto de vista distinto sobre cada uno de ellos, como paso previo para tratar de compaginar las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética.

1) *El gusto o disgusto que produce un objeto artístico es «psicológico», y, como tal, subjetivo.*

Según Genette, cuando a una persona le gusta o disgusta un objeto artístico, es evidente que ese gusto o disgusto es un hecho *psicológico*, y, como tal, subjetivo. A juicio de Genette (2000: 124), una misma propiedad de un determinado objeto artístico puede gustar a un sujeto y disgustar a otro.

A esto cabría argüir que lo «psicológico» no tiene por qué ser solo subjetivo. Por ejemplo, dentro del psicoanálisis, Freud (1978-1982) desarrolló una línea basada en el análisis del inconsciente individual, pero Jung (1946, 1950, 1966) abrió otra vía (la llamada «psicología compleja») basada en el estudio del inconsciente colectivo, cuyos contenidos serían los arquetipos, que constituyen categorías universales comunes a todos los hombres. Y Gilbert Durand estableció una clasi-

ficación de los símbolos y arquetipos basados en su carácter universal.

Por otra parte, la moderna neurociencia ha evidenciado que la vida social solo es posible debido a la uniformidad de nuestros cerebros, y que incluso estamos interconectados de forma inconsciente, pues comprendemos las intenciones o los sentimientos de los demás a través de nuestras *neuronas espejo*, las cuales, como hemos comentado, reproducen inconscientemente los actos o gestos que vemos hacer a otros, de manera que entendemos lo que nosotros mismos querríamos hacer o sentiríamos si hiciéramos esos actos o esos gestos. Según Genette, el que un objeto sea estético depende de la intención de su autor, que lo presenta a sus destinatarios como tal. En este sentido, si las neuronas espejo nos permiten entender las intenciones de las acciones de los demás, también pueden permitirnos comprender la intención de crear una obra estética. Al ver un objeto estético, el receptor puede plantearse, incluso inconscientemente, qué intención habría tenido él mismo si hubiera creado ese objeto, comprendiendo de alguna forma la intención estética del autor. Eso indica que no todos los procesos psicológicos son necesariamente subjetivos, y que hay interconexiones entre los participantes en la comunicación artística que podrían trascender el ámbito de la subjetividad.

2) *Los casos de convergencias estéticas constituyen una suma de subjetividades.*

Genette no niega que existan muchas *convergencias* estéticas, es decir, que haya objetos que gusten a mucha gente. Por ello, reconoce que dichos objetos tienen la capacidad de gustar más que los demás, con arreglo a distintas condiciones físicas, psíquicas, culturales e históricas. Pero esas convergencias no contradicen la subjetividad:

Aunque todos los seres humanos de todas las edades, todas las épo-

cas y todos los países apreciaran del mismo modo (pero ¿cómo asegurarnos de ello?) el mismo objeto, esto no sería obstáculo para que la apreciación unánime fuera, colectivamente y en cada uno de ellos, subjetiva, ni calificaría el objeto de «objetivamente bello» (2000: 124).

Este quizá es el planteamiento más débil de Genette. El hecho de que un mismo objeto (ya sea un objeto de la naturaleza, un objeto utilitario construido por el hombre o un objeto artístico) guste a mucha gente, ¿es fruto solo de la casualidad, o de una suma de subjetividades que no garantizan que el objeto sea objetivamente bello? ¿No tiene el mismo peso el argumento contrario (que hay objetos que gustan a mucha gente porque son objetivamente bellos, o porque tienen algo en sí mismos que sustente esa apreciación estética común)? Si un objeto o un paisaje (o incluso un determinado rostro) gusta a mucha gente, es al menos tan natural pensar que tiene algo en sí mismo que lo hace hermoso como sostener lo contrario.

3) *La llamada «prueba del tiempo» no garantiza objetivamente que las obras sean bellas, pues el paso del tiempo puede determinar cambios estéticos y vuelcos y más vuelcos en los gustos.*

Según la mentalidad clásica, las obras maestras son las que perviven a través de los tiempos. El tiempo obra por sí mismo la distinción entre el buen grano y la cizaña, y, más allá de los caprichos superficiales de la moda, las obras que son realmente bellas (es decir, objetivamente bellas) siempre acaban imponiéndose, «de modo que las que han pasado victoriosamente la “prueba del tiempo” obtienen de esa prueba una marca indiscutible y definitiva de calidad» (Genette, 2000: 125).

Sin embargo, Genette niega ese argumento, pues no cree que

el paso del tiempo pueda demostrar por sí solo que una obra sea objetivamente maestra. Los gustos cambian con las épocas, y hay obras que no se valoran en un momento histórico y que son después revalorizadas, pero eso no significa que, con el paso del tiempo, no puedan volver a ser despreciadas. Y pone algunos ejemplos:

El gusto cambia en todos los sentidos, con momentos de rechazo, olvido o redescubrimiento difíciles de prever una o dos décadas antes. Los clásicos de los siglos XVII y XVIII, tan confiados en el «juicio de la posteridad», se sorprenderían mucho si vieran la suerte poco grata que corren hoy sus obras, mantenidas artificialmente en vida por perfusión escolar y académica, y el favor de que goza, desde hace medio siglo largo, el arte barroco (incluida la poesía) y, desde hace un par de siglos, el arte gótico, y el romántico. Dicho sea, por supuesto, sin perjuicio de que en el futuro se produzca un vuelco de este vuelco, y así sucesivamente (Genette, 2000: 127-128).

Recogiendo la tradición de Heidegger,³⁰ Genette recuerda los tres tipos de objetos que pueden causar placer estético: los objetos de la naturaleza (una flor, un paisaje...), los objetos utilitarios construidos por el hombre (un sacacorchos, un coche...) y las obras artísticas. Y considera que los objetos construidos por el hombre no solo tienen una finalidad práctica o estética, sino que estas pueden entremezclarse. Así, un coche tiene una finalidad eminentemente práctica, pero también puede gustar estéticamente, y una obra de arte puede tener una finalidad principalmente estética, pero también práctica, como se observa claramente en la arquitectura: una catedral no solo pretende

³⁰ Heidegger distingue entre *Ding* ('cosa bruta'), *Zeug* ('producto utilitario') y *Werk* ('obra') (Genette, 2000: 155-156).

gustar, sino que sirve para celebrar eventos religiosos. Y también otras artes pueden tener, además de una finalidad estética, una finalidad práctica: la literatura o el cine pueden servir como entrenamiento, o para transmitir conocimiento o ideología. Pues bien, la condición indispensable para que el receptor considere que está ante una obra de arte es que vea en ella una intención estética por parte del autor. Pero eso garantiza la artificio, y no el valor estético, que siempre es subjetivo, por lo que las valoraciones estéticas pueden variar con el tiempo.

A este respecto, considero necesario tener en cuenta la distinción que realiza Itamar Even-Zohar, en el marco de la teoría de los polisistemas, entre la canonicidad *estática* y la canonicidad *dinámica*. La primera está formada por las obras literarias que una comunidad considera dignas de ser conservadas. La segunda tiene que ver con el *repertorio*, o conjunto de normas que regulan en cada momento la producción y la recepción de los textos literarios. Así, una obra puede pertenecer a la canonicidad estática (como, por ejemplo, la *Divina comedia*) aunque ya no sirva de modelo para crear nuevas obras, es decir, aunque no forme parte del repertorio, mientras que este va evolucionando continuamente.

Pues bien, teniendo en cuenta esa distinción, podemos considerar que lo que cambia a lo largo del tiempo es el repertorio, pero no tanto la canonicidad estática. Una obra puede tardar tiempo en ser considerada canónica, por no ser valorada en su época y serlo mucho tiempo después (lo que indicaría que ha superado la prueba del tiempo); pero, una vez que entra a formar parte del canon, es muy difícil que salga de él. Por eso, las obras pertenecientes a la canonicidad estática habrían superado «la prueba del tiempo».

4) *Los juicios de gusto están psicológica, sociológica, cultural e his-*

tóricamente determinados.

Hay muchos factores –dice Genette– que influyen en la apreciación estética de los receptores: «Es evidente que los juicios de gusto están psicológica, sociológica, cultural e históricamente determinados» (Genette, 2000: 213). Los gustos personales pueden estar determinados por la psicología individual de cada persona, por sus traumas o sus manías, sus experiencias positivas o negativas con respecto a ciertos objetos... Asimismo, la sociedad influye en el gusto de sus miembros (a través de lo que se enseña en los colegios y universidades, mediante juicios críticos o premios...). También la cultura influye en los juicios estéticos, pues no es lo mismo tener más o menos conocimientos sobre las obras que se valoran y sobre cómo se han gestado y el movimiento o el género al que pertenecen. No todo el mundo está capacitado para valorar todas las obras, y los gustos sociales y culturales cambian con el paso del tiempo.

Resulta obvio que en gran medida ocurre así. Los juicios estéticos están determinados por los gustos o manías particulares de cada persona (es decir, por la psicología individual, si bien podemos considerar que existe también un componente psicológico universal); por la propia sociedad en la que se enmarca el individuo, que realiza una serie de valoraciones sobre las obras (a ello se refería Jauss al destacar el carácter colectivo de la recepción, que va determinando los juicios colectivos de valor), las cuales pueden influir en cada uno de sus miembros; por la cultura que posea cada individuo, pues no es lo mismo enfrentarse a las obras de arte conociendo los códigos artísticos con que se han construido que sin conocerlos, y por el momento histórico, pues los gustos sociales cambian con el tiempo y, por lo tanto, también la influencia que tienen en los miembros de la sociedad.

Pero Genette, a mi modo de ver, centra su atención en uno de

los dos factores principales que influyen en la recepción y en la valoración de las obras, desatendiendo otro aspecto importante. Renata Gambino y Grazia Pulvirenti (2018: 39) recuerdan las conclusiones a las que han llegado los estudios de poética cognitiva con respecto a la recepción, insistiendo en que el proceso de recepción de las obras literarias no depende solo de la subjetividad del receptor. En dicho proceso se produce una confluencia entre los estímulos que provoca el propio texto, los cuales operan como guía de lectura e interpretación, y las vivencias personales del lector, que relaciona subjetivamente lo que percibe en el texto con sus propias experiencias.

Genette pone el acento en la experiencia subjetiva del lector, que sin duda es importante, pero hay que tener muy en cuenta que el propio texto activa sus áreas neuronales de cara a establecer analogías y diferencias con respecto a sus experiencias vitales. En este sentido, Gambino y Pulvirenti (2018: 59) proponen una aproximación *neurohermenéutica* a la literatura que supere la contraposición actual entre la perspectiva cognitiva, acusada de ignorar las particularidades del texto, y la perspectiva hermenéutica, a la que se achaca que se base en la arbitrariedad del acto exegético. La indagación neurohermenéutica aspira a tener en cuenta una multiplicidad de variables de naturaleza filológica, histórico-cultural, antropológica y filosófica, tratando de analizar los fenómenos mentales suscitados por la especificidad de cada texto, y manteniendo una apertura a las múltiples posibilidades de lectura que permite.

Para Gambino y Pulvirenti, el texto es la expresión de la articulación del pensamiento del autor, y el lector deviene una especie de autor «de segundo grado» en la reconstrucción imaginativa del texto, de manera que en el acto interpretativo confluyen dos procesos: el desencadenado en el lector a través de las estrategias textuales del propio texto, y el que le da al texto el lector, cuya mente es invitada a integrar,

completar y dinamizar las instrucciones propuestas por el texto.³¹

Por ello, la aproximación neurohermenéutica ha de integrar, por un lado, el análisis inmanente del lenguaje y del texto, y, por otro, el estudio de su recepción, a fin de lograr una valoración de la experiencia literaria como un proceso complejo en el que un texto, a partir de su estructura lingüístico-formal, induce una variedad de diferentes respuestas en el lector, que implica la activación de procesos mentales de carácter físico, emocional, imaginativo y cognitivo.

En este sentido, Gemma López Canicio (2020) acude a las aportaciones de Antonio Damasio para explicar la influencia de la experiencia vital del autor y del receptor en los procesos de creación y recepción del texto. Damasio (2018: 106-141) explica que nuestro pensamiento está compuesto de imágenes, las cuales se relacionan con los objetos y acontecimientos del mundo exterior y de nuestro mundo interno, de manera que el cerebro cartografía e integra de forma simultánea las fuentes externas (que nos llegan a través de los sentidos) y nuestros esta-

31 A este respecto, Rafael Núñez Ramos (2010: 77-120), quien propone una asimilación similar entre las aportaciones de la teoría literaria y de la poética cognitiva, insiste en que la narración ficticia adquiere sentido en la medida en que el mundo ficcional de la obra interactúa con las creencias, los valores personales y las situaciones personales de cada lector, de manera que este compara y relaciona los contenidos del texto (por medio de analogías, homologías o proyecciones) con sus propias experiencias vitales. Aunque los hechos y los personajes de los textos narrativos son ficticios, «las relaciones entre individuos, objetos, espacios y situaciones» que se producen en ellos «pueden ser análogas u homólogas con las relaciones que se dan en la vida real», y eso permite que la narración constituya «una auténtica forma de conocimiento de la vida social» (2010: 98), que es puesta en relación con la propia experiencia de cada lector. En este sentido, el arte «es universal, sin ser conceptual, pues la representación imaginaria contiene la huella de múltiples experiencias; habla el lenguaje personal de cada uno, pues es cada lector el que activa sus recuerdos personales para dar sentido, y este sentido, siendo específico de cada lector, se percibe como compartido en la propia universalidad no nocional de la representación artística» (2010: 107). Francisco Mora recalca la importancia de la emoción en el proceso creativo e interpretativo: el autor impregna de emoción los contenidos de su texto, y el lector confronta esos contenidos con sus recuerdos emocionales, lo que hace que cada interpretación sea diferente (Mora, 2020: 80).

dos internos, en un proceso que da lugar a los sentimientos. El cerebro integra imágenes relacionadas con la vista, el sonido y el tacto, y puede «hilvanar objetos y acontecimientos a medida que se interrelacionan en el tiempo y en el espacio y producir un tipo de secuencias significativas denominado relato» (Damasio, 2018: 133). Este proceso de ensamblaje narrativo tiene lugar «constantemente en la “mente” y se desvanece a medida que pasa el tiempo, excepto por el residuo de recuerdo que puede quedar codificado» (Damasio, 2018: 128). Determinadas imágenes se almacenan en nuestra memoria, y son el resultado de nuestra experiencia particular e intransferible. Esas imágenes memorizadas ayudan a anticipar el futuro y a tomar las mejores decisiones a partir de la experiencia acumulada. Teniendo esto en cuenta, López Canicio argumenta que, en el proceso de creación y de recepción literaria, tanto el autor como el receptor ponen en juego el conjunto de sus «narrativas de imágenes» resultantes de su experiencia personal. El sistema de imágenes del autor y del receptor pueden tener puntos de convergencia que los aproximen, pero no pueden ser idénticos, lo que determina la pluralidad de formas de percibir el texto (López Canicio, 2020: 479).

Pero, como explican Gambino y Pulvirenti (2018: 82-88), la valoración estética no solo está condicionada por el contexto cultural, por los procesos cognitivos y por el impulso motivacional del lector, sino también –y esto es lo más relevante– por las características estructurales y formales del texto.

Como hemos comentado, los textos literarios presentan una serie de mecanismos que pueden explicar en parte su literariedad, como las redundancias en los niveles fonológico, morfosintáctico y semántico y el uso de recursos lingüísticos, estilísticos y narrativos que originan la *desautomatización* del lenguaje literario y producen su mayor complejidad –como sostenía Lotman– con respecto al habla común.

Para referirse a los mecanismos de la *literariedad* –término propuesto por Roman Jakobson (Erlich, 1974) y desarrollado por Jan Mukařovský (1964)–, Paul L. Garvin (1964) introdujo el término *foregrounding*, que es una traducción inglesa del término checo *aktualisace* de Mukařovský. Y Geoffrey N. Leech (1969: 57) explica que el elemento *foregrounded* es el que el lector percibe como la parte más significativa del mensaje, el cual induce una pausa en el proceso de lectura, ya que necesita aislarlo e interpretarlo en relación con el *background* o patrón esperado. El *foregrounding* es la estrategia básica destinada a provocar pausas en el proceso de lectura, lo que produce una amplificación de la dimensión emotiva que se une con el acto imaginativo, generando el placer estético (Gambino y Pulvirenti, 2018: 91-92).

Arthur Jacobs (2015) ha desarrollado un modelo denominado *Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading* (NCPM), que pretende explicar la percepción estética en relación con el *foregrounding*. El modelo intenta integrar los estudios poéticos sobre la especificidad del texto literario con las investigaciones científicas sobre los procesos neuronales que se producen en la lectura. Como explica Jacobs, los textos literarios suscitan respuestas emotivas y estéticas que siguen dos vías cerebrales separadas, pero en parte coincidentes: una vía más rápida (*faster route*) y otra vía más lenta (*slower route*). La red cerebral de lectura del hemisferio cerebral izquierdo es responsable de la vía más rápida, que procesa de forma automática los elementos del *background* del texto, asociada a modelos situacionales, mientras que la red cerebral de lectura del hemisferio derecho, más lenta, procesa los elementos del *foreground* y se relaciona con la activación de las emociones y el sistema neuronal básico del placer.

La hipótesis básica del modelo, verificada empíricamente, sostiene que los elementos del *foreground* y del *background* tienen un im-

pacto diferente en el lector. Jacobs se basa en la *Fiction Feeling Hypothesis* (Panksepp, 1988), según la cual en el curso de la evolución no se ha desarrollado un sistema neuronal para el disfrute de la literatura y el arte, sino que la respuesta emocional y estética que se produce en la lectura debe ser procesada por circuitos «ancestrales» encargados de la emoción, que el hombre tiene en común con los mamíferos. A partir de estas premisas, Jacobs explica que cada texto presenta en diversas proporciones elementos del *background* y del *foreground*. Los elementos del *background* implican familiaridad, fluidez, atención no focalizada, empatía, identificación, suspense, curiosidad y sorpresa, y son procesados por la vía rápida, favoreciendo la inmersión del lector en el universo del texto literario; mientras que los elementos del *foreground*, procesados por la vía lenta, inhiben la inmersión y activan una forma de comprensión más dificultosa que genera el placer estético. Una elevada presencia de elementos del *foreground* impulsa un proceso de lectura más completo, especialmente cuando diversas formas de *foregrounding* se dan al unísono en los niveles fonológico, morfosintáctico y semántico, de manera que su conjunción crea «campos de densidad» (*density field*), resaltando las palabras clave del texto (Jacobs, 2015; Gambino y Pulvirenti; 2018: 93-94). Y la presencia de esos *density field* parece ser capaz de provocar en el cerebro, según indican los estudios piloto realizados, respuestas emocionales y placer estético. De confirmarse estas primeras aproximaciones, el placer que experimenta el lector y su consiguiente valoración de la obra estarían en parte determinados por la propia naturaleza del texto.

Por lo demás, hay que tener muy en cuenta otro aspecto importante que confirma la influencia de la sociedad en los gustos de sus miembros. Este hecho tiene, una vez más, una explicación basada en la arquitectura común de nuestro cerebro. A este respecto, Marco Ia-

coboni (2010: 213-221) comenta la medición de la actividad cerebral de varios sujetos a los que se les daba a probar los dos refrescos de cola más populares (Coca-Cola y Pepsi), utilizando la moderna tecnología de captura de imágenes cerebrales mediante un escáner basado en la resonancia magnética nuclear funcional, o RMNF, que mide el flujo de la sangre, el cual se eleva en las zonas cerebrales que se activan. En un experimento realizado con anterioridad, en las degustaciones realizadas a ciegas, sin que los sujetos supieran lo que estaban bebiendo, Pepsi era más apreciada; pero cuando los sujetos sabían la marca que bebían, lo era Coca-Cola. Esto hacía presuponer que el prestigio de la marca resultaba determinante en el juicio valorativo.

Para demostrarlo, se realizó un experimento destinado a medir la activación de las áreas cerebrales de los sujetos cuando bebían una u otra marca. En primer lugar, se registraron las preferencias de cada sujeto en una degustación a ciegas realizada fuera del escáner. Posteriormente, los sujetos ingresaban en el escáner y se les daba a probar los dos productos. Los resultados fueron claros: cuando los sujetos no sabían qué bebida estaban probando, la corteza orbitofrontal media de sus cerebros se activó en relación con su preferencia, lo que indicaba que dicha región cerebral llevaba la voz cantante en la prueba de degustación a ciegas. Pero cuando a los sujetos se les indicaba la bebida que estaban probando, se activaba otra zona de su cerebro, la corteza prefrontal dorsolateral, conocida por su papel en el control sobre otros sistemas neuronales. Se dedujo entonces que, cuando entra en juego el nombre de las marcas y el prestigio que va asociado a cada una de ellas, «la corteza prefrontal dorsolateral domina la actividad de la corteza orbitofrontal media, la cual parece ser el centro de evaluación del gusto no contaminado por el conocimiento del nombre de la marca» (Iacoboni, 2010: 220).

Este experimento evidencia la importancia que tiene nuestro conocimiento de las *marcas* en nuestros juicios valorativos: el prestigio que atribuimos a una marca de bebida puede influir decisivamente a la hora de valorarla, más aún que el propio sabor de la bebida. Y no es difícil pensar que algo parecido puede ocurrir, salvando las distancias, con respecto a las valoraciones artísticas: el prestigio atribuido a ciertas obras puede ser determinante a la hora de realizar los juicios estéticos.

Cuando el receptor se sabe ante una obra de arte prestigiosa, puede sentirse impulsado a otorgarle un mayor valor que a otras que no gozan del mismo reconocimiento. De hecho, en la vida habitual es frecuente que no estimemos algo hasta que alguien nos haga conocer el prestigio que se le atribuye, momento en el que tendemos a verlo de otra manera. Cuando probamos un vino sin conocer su marca tal vez no nos resulte demasiado gratificante, pero si nos hacen saber que se trata de una marca prestigiosa, seguramente el segundo trago nos sabrá mucho mejor; podemos pasar indiferentes ante el cuadro de un museo, pero si nuestro acompañante nos advierte que se trata de un *Greco*, no solo le prestaremos la atención que antes no le habíamos dispensado, sino que de pronto nos parecerá mucho más valioso. Y ello es debido a que las zonas cerebrales que se activan ante un objeto reconocido como prestigioso pueden dominar a las encargadas de valorar de forma neutra sus cualidades.

Teniendo todo esto en cuenta, es muy posible que las obras artísticas reconocidas en algún grado como prestigiosas tengan más posibilidades de ser atendidas por los receptores y de producirles una satisfacción efectiva que las que no han obtenido ese reconocimiento. Por ello, cualquier obra de arte que obtenga algún tipo de premio o de distinción puede poseer una ventaja efectiva, de cara a su valoración por los receptores, con respecto a aquellas que no han sido igualmente

reconocidas, lo que explica la importancia de los premios y de los reconocimientos en el ámbito social de la literatura y el arte. Y lo mismo cabe decir de los autores prestigiosos: la reputación adquirida puede resultar decisiva a la hora de valorar sus nuevas obras. Del mismo modo, las obras literarias o artísticas que han pasado a formar parte del canon serían especialmente valoradas en función del prestigio adquirido, lo que dificultaría que pudieran salir del canon una vez que han entrado en él.

Estas consideraciones parecen avalar el relativismo estético: el valor de las obras artísticas no dependería tanto de lo que son en sí mismas, como del reconocimiento social que han adquirido. Como han destacado algunas corrientes teórico-literarias que han relativizado el significado de las obras y el valor autónomo del propio texto, como la Ciencia Empírica de la Literatura (Schmidt, 1990), o la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), el sistema social de la literatura y las instituciones que entran en juego a la hora de mantenerlo pueden resultar decisivos en la valoración de las obras literarias. Y en conformidad con los planteamientos de estas escuelas, y de todos aquellos que defienden el relativismo estético en el ámbito del arte (como las teorías comentadas que se enmarcan en la aproximación institucional), no cabe duda de que el papel social que ejercen las instituciones relacionadas con la transmisión y comercialización de los productos que constituyen las obras artísticas resulta en gran medida determinante.

Con todo, el propio experimento sobre las bebidas de cola nos muestra que una cosa es su valoración cuando no se conoce el prestigio de su marca, y otra muy distinta cuando se conoce, y que, en la valoración a ciegas, los sujetos aprecian aquella bebida que de forma efectiva les produce una mayor gratificación.

Paralelamente, las obras artísticas que han obtenido un reconocimiento pueden tener ventaja a la hora de ser valoradas por los receptores, pero estos también pueden valorar las obras en sí mismas cuando desconocen su prestigio (por ejemplo, cuando reciben una obra recién compuesta de un autor novel).

Por ello, las valoraciones que se realizan de las obras artísticas, al menos en un primer momento, no pueden hacerse sobre la nada. Y esto nos sugiere que, si bien las obras de arte que han alcanzado un prestigio determinado tienen más posibilidades de gozar del favor de los receptores, no es menos cierto que deben poseer unos méritos para alcanzar esa aceptación.

Si los sujetos del experimento comentado valoran en gran medida el prestigio de una determinada bebida de cola, dicho prestigio pudo tener su origen en que esa bebida tuviera algo en sí misma que la hiciera placentera (incluso aunque haya otras que lo sean más). Y aunque el prestigio de las «marcas» y de las obras artísticas reconocidas pueda estimular determinadas zonas de nuestro cerebro, las obras artísticas desconocidas seguramente activarán otras, y probablemente no todas lo hagan de la misma forma, como indica el hecho comentado de que los textos literarios con una elevada presencia de elementos del *foreground* incrementen las respuestas emotivas y el placer estético.

Y a ello hay que añadir la disociación existente entre los informes verbales y la percepción, pues las personas no suelen ser capaces de expresar verbalmente lo que han experimentado. A este respecto, Marco Iacoboni realizó un experimento sobre los anuncios publicitarios que se emiten en la *Super Bowl*, la final del campeonato de fútbol norteamericano. En él midió la actividad cerebral de varios sujetos a los que se les pasaban imágenes de esos anuncios publicitarios, que veían por primera vez, al poco tiempo de ser emitidos en los descansos del evento deportivo. Su hipótesis consistía en

que las neuronas espejo se activarían en mayor medida en los casos en los que los sujetos se sintieran más identificados con las imágenes que vieran, y ello indicaría que esos anuncios serían más efectivos a la hora de convencer a la gente de que comprara determinados productos. Pero se trataba de medir la actividad cerebral cuantificable, y no solo las opiniones expresadas por los sujetos sobre la impresión que les habían causado los anuncios, que podían no ser coincidentes.

Tras comprobar la actividad basal de los sujetos en estado de reposo, se les pasaron imágenes de los anuncios, midiendo la actividad de todo el cerebro, y, especialmente, de cuatro sistemas neuronales: 1) el sistema de las neuronas espejo, 2) el sistema de gratificación, 3) los centros cerebrales del control ejecutivo y 4) los centros cerebrales de la emoción.

El resultado fue el siguiente: en el caso de varios anuncios, el sistema de gratificación, el de control ejecutivo y los centros cerebrales de la emoción no mostraban ningún cambio con respecto a los valores basales de todos los sujetos, a pesar de que los anuncios presentaban objetos supuestamente deseables, lo que indicaba el escaso efecto real que dichos anuncios tenían sobre esas áreas cerebrales. Tan solo el sistema de las neuronas espejo se activó continuamente durante el experimento, y ello fue debido a la presencia de personas en los anuncios, con cuyos gestos y movimientos se identificaban los sujetos que veían las imágenes.

Pero lo más sorprendente resultó ser la disociación entre los datos cerebrales registrados y las respuestas que dieron los sujetos cuando fueron interrogados, inmediatamente después del experimento. Al pedirles que dijeran cuáles eran los anuncios que más les habían gustado y disgustado, los sujetos realizaban elecciones muy específicas, pero que no se correspondían con los datos cerebrales registrados. Los anuncios que les parecían mejores a menudo no habían producido ninguna respuesta cerebral, o habían producido una respuesta débil, mientras que los anuncios que habían

provocado una mayor actividad de las neuronas espejo y de los centros de la gratificación no eran mencionados por los sujetos. Esta disociación evidencia que las personas pueden estar bastante desconectadas de sus propias elecciones, y que sus informes verbales sobre sus gustos no son confiables (Iacoboni, 2010: 221-230).

Si estableciéramos un paralelismo con la formulación de juicios estéticos verbalmente formalizados, podría ser que dichos juicios no coincidieran con la capacidad efectiva que tienen las obras artísticas para modificar la actividad de nuestro cerebro, lo que nos prevendría incluso con respecto a la fiabilidad de la valía que otorgamos a las obras. Cabe pues la posibilidad de que las obras artísticas nos influyan de una manera diferente a la que somos capaces de reconocer, lo que dificultaría aún más la posibilidad de establecer juicios estéticos objetivos basados solamente en nuestras impresiones.

Pero eso no significaría que las obras artísticas no produjeran un efecto objetivo en nuestro cerebro, por más dificultoso que resultara cuantificarlo. Y seguramente está cercano el día en que se pueda medir con cierta objetividad el efecto real que producen las obras literarias o artísticas a los receptores, a través de la medición de sus respuestas cerebrales.

5) *Una misma persona puede valorar de distinta manera una obra de arte en distintos momentos de su vida.*

Según Genette, esto se produce no porque el objeto cambie, sino porque cambia o evoluciona el propio sujeto que la contempla. Y el hecho de que una misma obra puede ser interpretada de distintas maneras incluso por la misma persona sería otro indicio de la subjetividad interpretativa.

Ya hemos indicado que en la interpretación se produce una confluencia entre los estímulos provocados por el texto y las vivencias

personales del receptor, y, dado que estas aumentan y cambian continuamente, es lógico que las interpretaciones varíen con el tiempo. Pero las vivencias del receptor no anulan completamente los estímulos que produce el texto, que constituyen la base sobre la que confluyen las vivencias del receptor. Dichos estímulos, por otra parte, suelen ser menos intensos cuando consumimos los textos repetidamente. Las obras literarias y artísticas tienen elementos que pueden causar nuestra sorpresa, la cual, lógicamente, se atenúa con la reiteración, y eso mediatiza nuestras interpretaciones. Así, es sabido que las canciones o las composiciones musicales nos suelen resultar poco llamativas la primera vez que las escuchamos, y que nos parecen más atractivas a medida que nos vamos familiarizando con ellas, hasta que llegan a provocarnos una fuerte sensación emocional; pero ese clímax, por efecto del agotamiento, comienza después a declinar, y la misma composición que nos entusiasmó puede acabar pareciéndonos cansina. Y si eso pasa de forma natural con las composiciones musicales incluso en cortos espacios de tiempo, es lógico que pueda ocurrir también con cualquier tipo de obra artística en periodos más largos. No es lo mismo ver una película o leer una novela de suspense por primera vez sin saber su desenlace, que volver a verla o a leerla conociéndolo. Y, de manera general, el efecto sorpresivo que nos producen las obras artísticas se atenúa de manera lógica cuando las volvemos a contemplar, de igual manera que un paisaje que nos sobrecogió deja de hacerlo si lo vemos muchas veces. Si las obras artísticas nos produjeran siempre las mismas sensaciones, no sería necesario crear otras que volvieran a resultarnos sorprendidas, y podríamos limitarnos a contemplar siempre las mismas.

No obstante, las obras literarias y artísticas son complejas, y permiten tanto la pluralidad interpretativa por parte de distintos receptores en un mismo momento, como la variación interpretativa de un

único receptor a lo largo de su vida.³² Esa complejidad posibilita que mantengan en parte nuestro interés inicial y que percibamos en ellas aspectos que en un primer momento habían pasado desapercibidos, por lo que nos resultan sugestivas en la medida en que nos sigan aportando novedades. Pero la eficacia de las obras artísticas, como trataremos de mostrar en la segunda parte de este trabajo, depende en gran medida del efecto sorpresivo que deriva de su originalidad, por lo que es lógico que nos causen impresiones distintas al contemplarlas repetidamente. Las obras literarias y artísticas (como ocurre con los objetos estéticos naturales o con los objetos utilitarios) no pueden causar de manera permanente la misma respuesta intelectual o emocional en los receptores, y suelen producir sensaciones intensas e irrepetibles. Así, es posible afirmar que «desgastamos» las obras a medida que las consumimos, en el sentido de que dejan de producirnos los efectos que nos provocaban en nuestros primeros contactos con ellas. Conviene recordar al respecto la distinción realizada por Wolfgang Iser entre el *polo artístico* (que corresponde al texto creado por el autor) y el *polo estético* (que tiene que ver con la interpretación de la obra llevada a cabo por cada lector). En conformidad con lo que apunta Genette, es el texto, relacionado con el polo artístico, el que no cambia, y el que varía es el polo estético de la interpretación, pues las sucesivas concretizaciones provocan que el texto deje de producirnos los efectos que causaba inicialmente. Pero eso no constituye un indicio de subjetivi-

32 A este respecto, el filósofo John Dewey escribe lo siguiente: «la experiencia es la interacción del producto artístico con el yo. Por consiguiente, no es dos veces igual para diferentes personas aun hoy en día. Cambia con la misma persona en diferentes tiempos cuando aporta algo diferente a una obra. Pero no hay razón para que estas experiencias sean idénticas a fin de ser estéticas. En cada uno de los casos hay un movimiento de organización de la experiencia hacia una satisfacción, hay una cualidad estética dominante. En el fondo, la cualidad estética es la misma para un griego, un chino o un americano» (Dewey, 1998: 374-375).

dad interpretativa, sino más bien de la imposibilidad de que las obras nos produzcan siempre los mismos efectos, lo que implica la necesidad de variar los estímulos que satisfagan nuestras apetencias artísticas.

Ciertamente, resulta dificultoso, como sostiene Genette, definir de manera objetiva el valor de una obra de arte o literaria. Y aunque Genette reconozca que siempre ha de haber una razón por la que un objeto artístico le guste al receptor, la dificultad estriba en identificarla, ya que puede deberse a causas psicológicas, culturales e históricas. No se trata de negar que la subjetividad del receptor, y los cambios de sus gustos, intervengan en la relación estética, sino de plantear la posibilidad de hacer compatibles la teoría subjetivista y la objetivista (puesto que esta, como enseguida veremos, también tiene argumentos que la respaldan): cabría pensar que los objetos tienen algo en sí mismos que los hacen más o menos bellos, y que la subjetividad del receptor también influye en la apreciación estética.

Aunque hay argumentos que parecen sustentar la teoría subjetivista, también hay otros que pueden apoyar la teoría objetivista, según la cual los objetos literarios o artísticos podrían tener algo en sí mismos que los dota de valía, es decir, de *poeticidad* o *esteticidad*. Y esa supuesta valía de las obras artísticas o literarias podría encontrar su fundamento en la universalidad de la literatura y el arte.

A este respecto, Yuri M. Lotman recuerda que todas las sociedades humanas producen y consumen arte, lo que indicaría que es una necesidad universal:

El arte ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda la existencia históricamente establecida de esta. Ocupado en la producción, entregado a la lucha por la conservación de la vida, desprovisto casi siempre de lo estrictamente necesario, el hombre encuentra invariablemente tiempo para

dedicarse a la actividad artística, siente su necesidad. En diversas etapas de la historia se alzaron voces en contra de la inutilidad e incluso del daño causado por el arte. [...] Sin embargo, todas las victorias obtenidas en esta lucha se revelaban como quiméricas: el arte resucitaba invariablemente, sobreviviendo a sus perseguidores (Lotman, 1988: 9).

Todas las sociedades a lo largo de la historia, dice Lotman, han desarrollado determinadas formas de organización sociopolítica, cuya naturaleza nos parece inherente a ellas. Pero no nos resulta tan fácil «explicar la imposibilidad de que exista una sociedad sin arte» (Lotman, 1988: 9). Mientras que la pertenencia a determinados estratos sociopolíticos resulta obligatoria, no lo es la facultad de crear o de consumir arte. Y aun no siendo imprescindible ni desde el punto de vista de las necesidades vitales ni de las relaciones sociales obligatorias, «el arte prueba en todo el transcurso de su historia su necesidad esencial» (Lotman, 1988:10). Ello es así porque posibilita, según Lotman, un tipo de comunicación o de información artística particular, la cual tiene su esencia en las propias particularidades de los textos artísticos, cuya complejidad determina una capacidad comunicativa superior a la de los textos de la comunicación normal.

En la base de la comunicación artística se encuentran, a juicio de Antonio García Berrio (1985, 1987, 1994: 617-640), una serie de universales antropológicos comunes al autor y al receptor y a través de los cuales ambos se identifican. A propósito de los mensajes literarios, García Berrio sostiene que llegan a alcanzar valor poético «cuando poseen la virtualidad de construir un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a todos los seres humanos» (García Berrio, 1989: 617). Y algo parecido podría decirse de los distintos tipos de mensajes artísticos en general. A pesar de las aparentes dife-

rencias existentes entre las variadas formas artísticas desarrolladas por las distintas culturas (cabría pensar, por ejemplo, en las diferencias entre la antigua pintura egipcia, la pintura tradicional china y la pintura europea contemporánea), en todas ellas subyacen unas constantes antropológicas que las unifican. Frente al relativismo imperante en la segunda mitad del siglo xx, García Berrio acude al testimonio del historiador del arte Hans E. Gombrich (1979, 1984), quien sostiene la existencia de universales estéticos:

En la etnología hay ciertos aspectos que han servido para que el relativismo no haya conquistado el poder absoluto. Los viajeros han visto que hombres extraños reían y lloraban, jugaban y se peleaban [...]; quien ha tenido esa suerte ya no puede dudar de que hay reacciones humanas universales (*apud* García Berrio, 1994: 618).

La existencia de esas reacciones humanas universales que intuía Gombrich ha sido refrendada por los más recientes estudios neurobiológicos. Así, el neurocientífico Joseph LeDoux (1999) ha estudiado un tipo concreto de emoción, el miedo. A través de la experimentación con animales, del estudio de seres humanos con lesiones cerebrales y de la exploración del cerebro mediante las técnicas de resonancia magnética nuclear funcional, LeDoux ha podido localizar las vías cerebrales relacionados con las manifestaciones del miedo (que incluyen dos zonas de la base del cerebro, el tálamo sensorial y el núcleo amigdalino, y la corteza cerebral sensorial), y ha puesto en evidencia que los mecanismos cerebrales de respuesta relacionados con esa emoción son comunes a todos los seres humanos, con independencia de su cultura, y a un buen número de especies animales.

El carácter universal de las emociones también es resaltado por Marc Jeannerod (2002, 2009). En sus estudios sobre la estructura ana-

tómica y el funcionamiento del cerebro, Jeannerod advierte que, a pesar de las diferencias culturales a la hora de expresar las emociones, estas

sont reconnaissables chez des individus appartenant à des cultures différentes. [...] Ce sont en effet des entités à la fois physiologiques, comportementales et [...] cognitives, qui font intervenir, à partir d'un stimulus ou d'un événement, le cerveau viscéral dans son ensemble. Le déclenchement d'une émotion est automatique, sa durée courte, son déroulement fixe. Cette organisation stéréotypée est d'ailleurs garante de son efficacité pour l'adaptation de l'organisme aux événements extérieurs. C'est qui rend les émotions universelles, exprimées et interprétées de la même manière para tous les individus, l'adulte comme l'enfant et, toutes proportions gardées, l'animal comme l'homme (Jeannerod, 2002 : 107-108).

Marc Jeannerod insiste en la importancia de la uniformidad anatómica y neurofisiológica para garantizar el funcionamiento de la vida social. A su juicio, el carácter social de la especie humana solo es posible debido a la uniformidad de los cerebros de todos sus miembros:

Imaginons ce que serait la vie d'un groupe dont les individus posséderaient des cerveaux construits de manière différente. Il serait impossible à chacun de ses membres de prévoir et de comprendre les réactions des autres, et donc impossible de communiquer et d'échanger de l'information [...]. L'invariance du cerveau humain, fondée sur une anatomie commune, est la condition de notre vie d'espèce (Jeannerod, 2002 : 19).

Como explica Jeannerod, el comportamiento social viene determinado por la anatomía cerebral y el tipo de conducta que produce,

que es en gran parte común a todos los hombres, y existe una predisposición innata hacia la adquisición del lenguaje y hacia la comprensión de las expresiones de los demás.

A este respecto, cabe recordar las ideas de Noam Chomsky sobre la capacidad innata de adquirir el lenguaje (Chomsky, 1988; Smith, 2001: 116-117). Chomsky se había preguntado cómo es posible que los niños adquieran su primera lengua con tanta rapidez y facilidad. Los adultos no explican a los niños cómo ni por qué deben hablar (los propios adultos lo ignoran, y tampoco los niños podrían entenderlo, aunque se lo explicaran).

A juicio de Chomsky (1988), cuando un sistema tan rico y complejo como el lenguaje se desarrolla de manera más o menos uniforme a partir de estímulos muy restringidos, cabe suponer la existencia de un componente innato muy poderoso, lo que le lleva a concluir que hay una predisposición innata a la adquisición del lenguaje. En su opinión, la competencia lingüística de los hablantes está determinada genéticamente y es igual para todos los niños, aunque su desarrollo y la actuación requiera de un entorno cultural concreto en el que se reciban unos estímulos lingüísticos específicos (es decir, uno o varios idiomas concretos).

El niño adquiere su primera lengua mediante una tarea de selección y no de instrucción: toda la gama de posibilidades lingüísticas está previamente especificada, y la tarea del niño consiste simplemente en elegir las opciones correctas de entre las posibilidades disponibles. Chomsky hace ver que, en un principio, todos los niños usan normas parecidas, y a partir de los dos años van adquiriendo las categorías funcionales propias de cada idioma. Así, aunque hay idiomas que exigen incluir el pronombre sujeto junto a los verbos (como el inglés y el francés) y otros que no (como el español), todos los niños, ya sea en un

ámbito en el que se hable español, francés o inglés, hablan en principio sin usar los pronombres, y solo posteriormente los van incluyendo en los idiomas en los que es preciso hacerlo (Chomsky, 1988; Smith, 2001: 116-117).

Cualquier niño puede aprender cualquier lengua en la etapa crítica establecida para ello –en la primera década de vida– si recibe los estímulos adecuados del entorno. En los casos excepcionales en los que no se recibe estimulación en ese periodo, se pierde la capacidad de adquirir correctamente la sintaxis de la lengua, aunque el desarrollo léxico (adquisición de vocabulario) es relativamente independiente de los factores de la maduración, como demuestra el hecho de que sigamos adquiriendo vocabulario durante toda la vida. La capacidad para el lenguaje está acompañada de un listado de posibilidades, de forma que la tarea del niño al «aprender» su primera lengua consiste en decidir, a la vista de los datos que le llegan, a qué sistema está expuesto. Cada vez que obtiene una respuesta definitiva a una pregunta determinada, el espacio conceptual de búsqueda en el que se desenvuelve queda reducido a la mitad, y excluye toda una serie de posibilidades alternativas.

Existiría, por lo tanto, como resultado de la evolución humana, una gramática universal que se transmite genéticamente y no es necesario aprender, a la que se someten todas las lenguas. La adquisición del lenguaje está impulsada en gran medida de forma endógena, y no es simplemente una reacción ante estímulos externos (aunque estos son necesarios –pero nunca serían suficientes, debido a la «pobreza del estímulo»–).³³

33 Edward O. Wilson (2018: 93-94) también se refiere a la predisposición genética a la adquisición del lenguaje: «Los sonidos instintivos de nuestros antepasados animales evolucionaron [...] hasta el habla humana. Los vocabularios acabaron por diferir entre los grupos,

La existencia de conocimientos lingüísticos innatos es refrendada por Marc Jeannerod, quien insiste en el hecho de que el recién nacido prefiere el sonido del lenguaje a cualquier otro tipo de ruido, y, lo que resulta más revelador, es capaz de determinar si la entonación de un enunciado es correcta. Esto demuestra que el recién nacido tiene algún tipo de conocimientos lingüísticos heredados. Según Jeannerod, el recién nacido posee un órgano presto a funcionar para reconocer los sonidos del lenguaje y para aplicarlos un cierto número de reglas elementales. A partir de esas reglas, el bebé podrá organizar progresivamente los sonidos del lenguaje en sílabas, en palabras y en frases, antes de ser capaz de reproducirlas él mismo: «*le langage, signal social par excellence, est-il enraciné dans le cerveau humain dès la naissance*» (Jeannerod, 2002: 198).

El psicólogo cognitivo experimental Stanilas Dehaene también recuerda que los bebés se sienten especialmente atraídos por el lenguaje. Es posible que comiencen a aprenderlo dentro del vientre materno, pues los recién nacidos son capaces de diferenciar las oraciones que escuchan en su lengua materna de otras pronunciadas en una lengua extranjera. Como indica Dehaene,

La adquisición del lenguaje ocurre tan rápido que una larga lista de prestigiosos científicos, desde Darwin hasta Chomsky y Pinker, postuló la existencia de un órgano especial, un «dispositivo de adquisición del lenguaje», especializado para aprender lenguas y único para el cerebro humano (Dehaene, 2015: 291).

pero la capacidad y el ímpetu impulsor por hablar permanecieron programados genéticamente». Además, recuerda los estudios del antropólogo alemán Irenäus Eibl-Eibesfeldt (1993) sobre las señales paralingüísticas (las cuales «implican sobre todo expresiones faciales, que denotan, de maneras diversas, miedo, placer, sorpresa, horror y repugnancia»): «Su conclusión general fue que las señales paralingüísticas son rasgos hereditarios compartidos por toda la humanidad» (Wilson, 2018: 119-120).

Dehaene y su mujer, Ghislaine Dehaene-Lambertz, especialista en la mente y el cerebro de los bebés, midieron con un escáner de resonancia magnética funcional el cerebro de bebés de dos meses mientras escuchaban en silencio segmentos de habla de su lengua materna, y comprobaron con sorpresa que su activación cerebral era enorme, y que no se limitaba a las áreas auditivas primarias, sino que se extendía por una red completa de regiones corticales relacionadas con las áreas clásicas del lenguaje del cerebro de los adultos. Esa activación incluía al área de Broca, situada en la corteza prefrontal inferior izquierda y relacionada con el lenguaje, lo que evidenció que dicha región ya está lo suficientemente madura como para activarse a los dos meses de edad. La red cerebral del lenguaje de los bebés de dos meses funciona a una velocidad menor que la de los adultos, pero ya son capaces de memorizar oraciones: cuando se les repetía una oración tras dejar transcurrir catorce segundos, su área de Broca se encendía con más fuerza la segunda vez que la primera, lo que demuestra que ya poseen una forma rudimentaria de memoria de trabajo virtual, capaz de recordar la lengua.

Stanislas Dehaene (2018, 2018*a*) ha realizado otro tipo de aportaciones de gran interés relacionadas con el proceso de lectura. Tras analizar los circuitos cerebrales implicados en dicho proceso, Dehaene explica en su libro *El cerebro lector* (2018) que la escritura y la lectura tienen un emplazamiento cerebral de carácter universal. Dehaene recuerda que la escritura y la lectura son relativamente recientes, ya que la escritura nació hace cinco mil cuatrocientos años, y el alfabeto tiene solo tres mil ochocientos años. Como explica Dehaene, el *Homo sapiens*, cuyos restos más antiguos tienen unos 315 000 años, no estaba programado en un principio para escribir y leer, y, sin embargo, ha aprendido a hacerlo. Esto podría dar a entender que el cerebro huma-

no posee una plasticidad infinita que le permite aprender cualquier cosa de manera ilimitada, incluso aquellas cosas para las que no estaba en principio preparado. Existe una visión simplista del cerebro que lo concibe como un órgano infinitamente plástico, capaz de adaptarse sin límites a cualquier actividad, y entendido como una página en blanco que recibe a través de los sentidos las marcas del ambiente natural y cultural, de manera que la naturaleza humana se construiría a través de la impregnación cultural. Pero Dehaene, mediante el estudio empírico de los circuitos cerebrales implicados en la lectura, ha mostrado que esa concepción es errónea, e insiste en que la anatomía y la funcionalidad del cerebro humano es común a todos los hombres de todas las épocas y culturas. A este respecto, escribe lo siguiente:

Si el cerebro no fuera capaz de aprender, no podría adaptarse a las reglas específicas de la lectura del inglés, el japonés o el árabe. Este aprendizaje, sin embargo, está restringido de manera muy firme, y sus mecanismos en sí mismos están rígidamente especificados por nuestros genes. La arquitectura cerebral es similar en todos los miembros de la familia de los *Homo sapiens*, y se diferencia muy poco de la de otros primates. A lo largo y ancho del mundo, las mismas regiones cerebrales se activan para decodificar una palabra escrita. Ya se trate de francés o chino, el aprendizaje de la lectura recorre un circuito genéticamente determinado (Dehaene, 2018: 20).

Dehaene propone una teoría de las interacciones neuroculturales radicalmente opuesta al relativismo cultural, que denomina la hipótesis del «reciclaje neuronal». A su juicio, nuestro cerebro

no es una *tabula rasa* en la cual se acumulan construcciones culturales, sino un dispositivo cuidadosamente estructurado que se las arregla para

adaptar algunas de sus partes para un nuevo uso. Cuando aprendemos alguna nueva habilidad, reciclamos algunos de nuestros antiguos circuitos cerebrales de primates, en la medida, por supuesto, en que esos circuitos puedan tolerar el cambio (Dehaene, 2018: 21).

Dehane ha mostrado que la lectura es universal, y que todos los hombres de todas las culturas, a pesar de las grandes diferencias que existen entre sus escrituras, han reciclado la misma área cerebral para leer. Esta región, situada en el surco témporo-occipital lateral del hemisferio izquierdo, está dedicada al análisis visual. Una porción de ella «prefiere la escritura a una amplia variedad de otros estímulos visuales, y esta preferencia est  presente universalmente, en todos los individuos, en el mismo lugar» (Dehaene, 2018: 99). Esto indica que existe una uniformidad anatómica de carácter universal que permite interpretar la escritura:

El reconocimiento visual de palabras escritas claramente se basa en mecanismos cerebrales universales. En todas las culturas, la misma zona en la región témporo-occipital izquierda está a cargo del reconocimiento de la palabra escrita, y adapta perfectamente su arquitectura jerárquica a los requerimientos específicos de cada sistema de escritura (Dehaene, 2018: 130).

Incluso las letras de los distintos alfabetos parecen ser la derivación de unas «protoletras» o formas básicas relacionadas con los v rtices y las intercesiones de los objetos, que son captados de forma privilegiada por algunas neuronas.

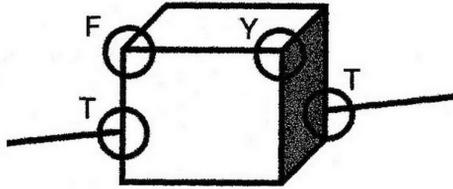


Figura 8

Por ejemplo, la letra T es muy frecuente en las escenas naturales, ya que, cuando un objeto se pone delante de otro, sus contornos forman una intersección con forma de T. Y algo parecido ocurre con otras letras, como la Y o la F (figura 8), que aparecen en los vértices o contornos de muchos objetos naturales (Dehaene, 2018: 171).

En el cerebro de los monos macacos y en el de *Homo sapiens* hay neuronas especializadas en captar esos vértices y contornos, y, cuando se inventó la escritura, las letras no adquirieron una configuración totalmente arbitraria, sino formas que pudieran ser fácilmente perceptibles por ese tipo de neuronas. Se produjo así un proceso de «reciclaje neuronal», de manera que una zona cerebral que tenía una función específica relacionada con la percepción visual de los objetos pasó a emplearse para interpretar la escritura. Dehaene expresa al respecto lo siguiente:

Mi hipótesis está en desacuerdo con el enfoque de la «no existencia de restricciones» tan común en las ciencias sociales, según el cual el cerebro humano es capaz de absorber cualquier forma de la cultura. [...] Nuestro genoma, producto de millones de años de historia de evolución, especifica una arquitectura cerebral restringida, aunque parcialmente modificable, que impone límites severos a lo que podemos aprender. Los nuevos inventos culturales solo pueden adquirirse en tanto se ajusten a las propiedades

de nuestra estructura cerebral. Los artefactos culturales pueden desviarse considerablemente del mundo natural en el que hemos evolucionado: nada del mundo salvaje se parece siquiera remotamente a una página de libro. Sin embargo, cada uno de ellos debe encontrar su «nicho ecológico» en el cerebro, o un circuito neuronal cuya función inicial sea lo bastante afín y cuya flexibilidad sea suficiente para convertirse a este nuevo propósito (Dehaene, 2018: 181).

Todos los sistemas de escritura, a pesar de su aparente diversidad, comparten rasgos comunes. Los escribas fueron desarrollando notaciones que se iban adaptando de forma cada vez más eficiente a la organización del cerebro humano, hasta llegar al alfabeto. A juicio de Dehaene, «nuestra corteza no evolucionó de forma específica para la escritura. Al revés, fue la escritura la que evolucionó para adaptarse a la corteza» (2018: 209). De esta forma, «la invención de la lectura llevó a la transformación de nuestros circuitos cerebrales en un dispositivo de lectura. Obtuvimos una nueva capacidad, casi mágica: la capacidad para “escuchar a los muertos con nuestros ojos”»³⁴ (2018: 357).

Dehaene extiende su concepto de «reciclaje neuronal» al ámbito de la cultura. El hombre se caracteriza por su sentido pedagógico, y trata de transmitir sus conocimientos e invenciones a los demás. Los inventos culturales importantes (como la misma escritura) se producen cuando encuentran una resonancia en nuestros cerebros:

En última instancia, las representaciones culturales estables que definen el núcleo de un grupo humano son, entonces, aquellas que se pueden

³⁴ Dehaene alude a unos versos de Francisco de Quevedo citados en la introducción de su libro: «Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos» (*apud* Dehaene, 2018: 13).

incorporar con rapidez a la arquitectura del cerebro humano, porque encuentran eco en circuitos preexistentes capaces de llevar a cabo un reciclaje neuronal eficiente (Dehaene, 2018: 184).

Quiere esto decir que las manifestaciones culturales de las distintas sociedades, a pesar de su aparente diversidad, tienen un sustrato universal, basado en la anatomía común del cerebro. Dehaene (2018: 358-359) expone así su propósito de explicar la universalidad de las formas culturales:

Mi primer objetivo fue demostrar que la adquisición cultural no depende de mecanismos generales de aprendizaje, sino que está situada en circuitos neuronales preexistentes cuya función está estrictamente definida [...].

Mi segundo punto, que se desprende del primero, es que las culturas humanas no son las vastas áreas de infinita diversidad y arbitraria invención que apoyan los científicos sociales. La estructura cerebral tiene un control estricto de las construcciones culturales. La capacidad humana para la invención no es infinita, sino que está restringida por nuestra organización neuronal limitada. Si las culturas humanas presentan una apariencia de gran diversidad, es porque de las múltiples combinaciones de una selección restringida de rasgos culturales fundamentales puede surgir un número exponencial de formas culturales.

El estudio de los circuitos cerebrales implicados en la lectura permite a Dehaene establecer hipótesis sobre el funcionamiento cerebral con respecto a otros ámbitos culturales, como la sociedad, las ciencias naturales, las matemáticas, la religión, la música y el arte: «Si extendemos el modelo de reciclaje neuronal a otras actividades humanas, deberíamos poder conectarlas con sus mecanismos

cerebrales correspondientes» (Dehaene, 2018: 359). Esta perspectiva «neuroantropológica» está aún en ciernes, pero podría llevar a conectar cada fenómeno cultural con circuitos cerebrales bien definidos. A este respecto, muchos investigadores abogan por la unidad del conocimiento (o *consilience*, en terminología de Edgard O. Wilsson [1998]) entre las humanidades, la psicología y las ciencias del cerebro.

Dehaene se pregunta por qué el hombre es el único primate capaz de desarrollar una cultura, y llega a la conclusión de que el cerebro humano presenta una plasticidad mucho mayor que la de otros primates, los cuales son capaces de aprender, pero no de inventar y transmitir objetos culturales. El hombre está especialmente capacitado para representar en su mente las intenciones y las creencias de sus semejantes, y eso favorece la propagación cultural de tres maneras distintas: en primer lugar, permite a los adultos comprender la extensión y los límites de los conocimientos de sus hijos, lo que les motiva a pergeñar estrategias pedagógicas y a enseñarles; en segundo lugar, ayuda a los hijos a comprender las intenciones pedagógicas de los adultos, de manera que los primeros no se limitan a imitar servilmente a los segundos, sino que lo hacen comprendiendo sus metas; y, en tercer lugar, posibilita que cada hombre pueda representarse a sí mismo y prestar atención a sus propios procesos mentales, buscando su satisfacción a través de nuevas invenciones culturales.

Pero el origen de la cultura se encuentra, según Dehaene, en «la capacidad para llegar a nuevas combinaciones de ideas y a la elaboración de una síntesis mental consciente» (Dehaene, 2018: 373). Aunque la evolución ha dotado a todos los mamíferos, y tal vez a algunas especies de aves y a otros animales, de un espacio de trabajo

consciente,³⁵ el ser humano tiene propiedades adicionales que le distinguen de modo radical de los demás animales. La corteza prefrontal está mucho más desarrollada en los hombres que en los demás primates, y sus neuronas poseen árboles dendríticos más extensos (Dehaene, 2015: 307). Así, la corteza prefrontal tiene fuertes conexiones de larga distancia con otras partes del cerebro, como los lóbulos temporales y el lóbulo occipital, de los que puede recolectar e integrar información. Algunas de esas conexiones, como las que unen la corteza prefrontal inferior con el polo occipital, parecen ser específicas de los seres humanos. La «corteza frontopolar» (o «área 10 de Brodman») es más grande en el ser humano que en cualquier otro simio, y «la materia blanca subyacente, que aloja las conexiones de larga distancia del cerebro, es desproporcionadamente más grande en los humanos en comparación con cualquier otro primate» (Dehaene, 2015: 308). Asimismo, la región frontal inferior izquierda, o área de Broca, que juega un papel fundamental en el procesamiento del lenguaje humano, posee neuronas que envían proyecciones de larga distancia, las cuales están más espaciadas en los humanos que en otros simios, lo que produce una interconexión mayor. Todas estas conexiones proporcionan un aumento masivo de la conectividad que sin duda soporta una nueva funcionalidad evolutiva. Dehaene y su colega Jean-Pierre Changeux proponen que esa conectividad «sirve para transmitir la información que llega de varias áreas cerebrales y para ensamblarla en un área de trabajo cortical común» (Dehaene, 2018: 374). Mientras que la mayor parte de la

35 Como demuestran los experimentos realizados con monos macacos, es muy probable que estos y otros animales tengan algún tipo de autoconocimiento consciente. En palabras de Dehaene (2015: 305), «el comportamiento animal tiene la marca distintiva de una mente consciente y reflexiva. Probablemente no seamos los únicos en saber que sabemos, y el calificativo *sapiens sapiens* ya no debería usarse solo para el género *Homo*. Varias otras especies de animales en verdad pueden reflexionar acerca de su estado mental».

corteza de los primates es modular, subdivida en áreas especializadas, la corteza prefrontal de los humanos y otras áreas asociativas emiten y reciben señales diversas y están menos especializadas. Esta evolución proporciona, según postula Dehaene, un «área de trabajo neuronal» a gran escala, cuya función principal es «ensamblar, confrontar, recombinar y sintetizar conocimientos» (Dehaene, 2018: 376). La intuición de Aristóteles y Galeno, los cuales se referían a un *sensus communis* o «sentido común» que unifica la información que llega de todos los sentidos en una representación coherente e inteligible, encuentra así un sustento neurobiológico.

A juicio de Dehaene, la capacidad para ensamblar la información proveniente de las distintas áreas cerebrales y *componer* nuestros pensamientos se relaciona con una «lengua del pensamiento» específica de los seres humanos, que funciona a través de estructuras anidadas o recursivas de símbolos:

Según este argumento –y en coincidencia con Noam Chomsky–, el lenguaje evolucionó como un dispositivo representacional más que como un sistema de comunicación: la ventaja principal que confiere es la capacidad de pensar en nuevas ideas, más allá de la habilidad para compartirlas con otros. Nuestro cerebro parece tener una habilidad especial para asignar símbolos a cualquier representación mental y para hacer que estos símbolos entren en combinaciones por completo novedosas (Dehaene, 2015: 306).

La red de conexiones densas de larga distancia del cerebro humano está mucho más evolucionada que la de los primates. En estos, la conciencia surgió como un dispositivo de comunicación capaz de superar la modularidad de los circuitos neuronales locales y de trans-

mitir la información por todo el cerebro. Pero ese dispositivo experimentó un segundo impulso evolutivo, exclusivo de los seres humanos, cuando las conexiones entre las distintas partes del cerebro humano se intensificaron, lo que posibilitó el surgimiento de un «lenguaje del pensamiento» que permite formular creencias sofisticadas y compartirlas con otros (Dehaene, 2015: 309).³⁶ Las densas conexiones del cerebro humano forman «un espacio de trabajo global que permite la confrontación, síntesis y distribución de información que llega de otros procesadores cerebrales» (Dehaene, 2018: 378), y se relaciona con la aparición evolutiva de la conciencia reflexiva y con la competencia humana para la invención cultural, pues permite mezclar un número infinito de ideas y pensamientos y recombinarlas a conveniencia para crear nuevos inventos. Dehaene concluye lo siguiente:

En resumen, está surgiendo un consenso alrededor de una idea sencilla: el cerebro de nuestra especie tiene un don para la recombinación mental. La evolución de un espacio de trabajo global le permite explotar de manera óptima el nicho cognitivo cultural posibilitado por el reciclaje

36 Como expone Dehaene (2018: 306-307), «el espacio de trabajo neuronal global humano puede ser único en su capacidad para formular pensamientos conscientes como “más alto que Tom”, “a la izquierda de la puerta roja” o “no dado a John”. Cada uno de estos ejemplos combina varios conceptos elementales que se encuentran en distintos ámbitos de competencia: tamaño (alto), persona (Tom, John), espacio (izquierda), color (rojo), objeto (puerta), lógica (no) o acción (dar). Si bien en principio cada uno es codificado por un circuito cerebral distinto, la mente humana los ensambla como quiere: no solo asociándolos, como indudablemente hacen los animales, sino también componiéndolos por medio de una sintaxis sofisticada que traza una distinción escrupulosa entre, por ejemplo, “el hermano de mi esposa” y “la esposa de mi hermano”, o bien “perro muerde hombre” y “hombre muerde perro”. [...] Sin la sintaxis propia del lenguaje no está claro si podríamos dar cabida a pensamientos conscientes anidados como “Él piensa que yo no sé que miente”. Este tipo de pensamientos parecen estar más allá de la competencia de nuestros primos primates [...]. Su metacognición parece incluir tan solo dos pasos (un pensamiento y un grado de creencia en él) en lugar de la potencial infinitud de conceptos que una lengua recursiva permite».

neuronal. Solo los seres humanos inventan formas radicalmente nuevas para usar sus procesadores radicales antiguos y unirlos para crear reglas innovadoras. Nuestra corteza cerebral [...] opera lentamente y comete errores frecuentes, pero las síntesis nuevas que genera pueden ser realmente creativas. Sus invenciones, acumuladas en la transmisión cultural sostenida durante varios miles de años, van más allá de la competencia que nuestra especie heredó a lo largo de la evolución biológica (Dehaene, 2018: 380).

Los postulados de Dehaene nos permiten considerar que las invenciones humanas y los productos culturales tienen un sustrato universal, pero también que el ser humano está capacitado para la innovación,³⁷ por lo que la universalidad y la originalidad (según sostiene, como veremos, la Poética de la imaginación) constituyen dos pilares importantes en los que se sustenta la imaginación.

Si Dehaene destaca que la propagación cultural se ve favorecida por la capacidad del hombre para representar y entender las intenciones de los demás, Marc Jeannerod (2002: 186-207) intenta explicar cómo comprendemos las señales que nos envían nuestros congéneres y cómo ellos comprenden las que les enviamos nosotros. Dichas señales pueden ser casi explícitas, como las que enviamos por medio del lenguaje, o implícitas y más difícilmente descifrables, como las expresiones del rostro, las actitudes y los gestos, a través de los cuales comunicamos estados de espíritu. Pues bien, la capacidad para entender las intenciones y las acciones de los otros opera a partir de una forma particular de percepción diferente de las otras señales que nos llegan

37 En este sentido, Edward O. Wilson (2018) escribe lo siguiente: «Puede considerarse que el impulso para la innovación es un análogo de la evolución genética, y con buenos resultados. La evolución cultural adapta nuestra especie a las condiciones inevitables y en constante cambio del ambiente. Sus innovaciones son equivalentes a las mutaciones en el genoma».

del mundo exterior, y pasa por la representación mental de los otros que construimos en el interior de nosotros mismos.

A propósito de la identificación de los movimientos de los otros, Jeannerod distingue entre movimientos de origen mecánico y movimientos de origen biológico, y concluye que la interpretación de los movimientos de otros individuos no depende de los datos brutos de la percepción, sino de una percepción fundada sobre una representación que tenemos de lo que debe ser una acción producida por un organismo vivo. A través de la medición de los impulsos eléctricos de la actividad cerebral, Jeannerod constata que cuando percibimos los movimientos biológicos de los otros se activan varias zonas cerebrales, entre las que se encuentra la región premotriz del córtex frontal. En otras palabras, el hecho de observar una acción nos incita a realizarla, y observar una acción es ya casi ejecutarla. Percibimos una acción a través del filtro de nuestra ejecución de esa misma acción. Por ello, el sistema motor juega un papel no solo en la producción de acciones, sino también en su percepción, lo que nos permite interpretar las acciones que observamos.

Ya se ha demostrado que los niños, cuando imitan lo que ven, no reproducen lo que realmente ha hecho la persona que se mueve, sino lo que tenía intención de hacer con su movimiento. Si se le muestra al niño un gesto fallido, el niño refiere el gesto intencional, y no el gesto fallido, porque él no simula solo lo que ha visto, sino que anticipa la intención del actor a partir de lo que ve: se interesa por la finalidad del acto, no por los medios empleados para hacerlo. Es decir, que la imitación se funda sobre la simulación del estado mental del actor que se imita, más que sobre la simple reproducción del gesto observado. El rol social de este mecanismo es doble: por un lado, nos da acceso a la forma de las acciones que vemos, con la posibilidad de

reproducirlas (y así se aprenden, por ejemplo, los gestos de los oficios, los gestos deportivos, los de manipulación de instrumentos musicales...); por otro lado, la activación de la región premotriz del córtex cerebral por el gesto observado nos da acceso al contenido de ese gesto, mostrándonos la finalidad hacia la cual es dirigido, lo que nos permite entender las intenciones del otro.

Dicho de otra manera, entendemos las intenciones de los demás con sus gestos o expresiones mímicas porque, al ver un gesto, reproducimos en nuestro córtex premotor, sin llegar a hacerlo, ese mismo gesto, y entendemos así su finalidad. Quiero esto decir que todos tenemos un sistema cerebral que nos indica cuál es la finalidad de determinados gestos. Esa finalidad de los gestos es la misma para todos los hombres, y eso es lo que permite la comunicación, que de otro modo sería imposible. Y, como explica Jeannerod, no solo somos capaces de reconocer las intenciones asociadas a los gestos de los demás, sino también sus emociones. El reconocimiento de las emociones de los otros es innato, pues los recién nacidos son capaces de reconocer las emociones básicas de quienes les rodean.³⁸

El hecho de que los seres humanos estemos dotados para comprender los deseos, los sentimientos y las intenciones de nuestros congéneres favorece la comunicación artística. Y el descubrimiento de las *neuronas espejo* (Rizzolati y Sinigaglia, 2006; Iacoboni, 2010) permite explicar esa capacidad para entender las intenciones y las emociones

38 Jeannerod insiste en que el cerebro dispone desde el nacimiento de un mecanismo de reconocimiento de caras, presto a funcionar para interactuar con las caras reales que el bebé se encontrará en su entorno visual. Esa capacidad se confirma por el hecho de que el recién nacido es capaz de imitar algunos gestos mímicos esenciales (como sacar la lengua o abrir la boca). Y dado que el bebé no ha visto jamás su propia cara, solo puede ser capaz de reproducir la mímica que ve poniendo en funcionamiento el mecanismo de representación de caras que posee de manera innata (Jeannerod, 2002: 196-202).

de los demás. Como hemos comentado, a través de las neuronas espejo simulamos en nuestro cerebro, aunque sin llegar a realizarlas, las acciones, los gestos y las expresiones que vemos u oímos a los demás, y así podemos entender sus intenciones y sus estados emocionales.

Las neuronas espejo, por lo tanto, permiten que todas las personas estemos interconectadas, lo que demuestra que somos seres sociales programados para compartir nuestras experiencias. A este respecto, Marco Iacoboni insiste en la naturaleza universal de nuestro cerebro, que unifica a todos los seres humanos por encima de las diferencias históricas o culturales:

Las neuronas espejo son células cerebrales que parecen especializarse en entender la condición existencialista y el compromiso con los demás. Muestran que no estamos solos, sino que estamos conectados desde el punto de vista biológico, y diseñados desde la perspectiva de la evolución para intercomunicarnos de modo profundo y mutuo (Iacoboni, 2010: 256).

Y ello es así a pesar de que las creencias religiosas y políticas, como lamenta Iacoboni (2010: 260), tienden a negar «de manera continua la neurobiología fundamental que nos interrelaciona». Podríamos añadir, por nuestra parte, que no solo las creencias religiosas y políticas han insistido en las diferencias supuestamente insalvables entre las distintas sociedades y culturas, sino también determinadas concepciones artísticas y estéticas que han negado la existencia de universales estéticos y han defendido la subjetividad absoluta de la experiencia estética.

Los sistemas cerebrales relacionados con las neuronas espejo, que responden a estímulos visuales y auditivos, no solo permiten explicar las reacciones que experimentamos al percibir las emociones o

los pensamientos de los demás en la vida real, sino que pueden iluminar las reacciones humanas ante las obras literarias y artísticas.

En relación con las neuronas espejo, Vittorio Gallese ha desarrollado el concepto de *embodied simulation*, o *simulación encarnada*, que permite a cada individuo comprender las acciones y los estados emotivos de los otros simulando en la propia mente y en el propio cuerpo lo que percibe (Gallese, 2004, 2007, 2009, 2009a; Gallese y Cuccio, 2015). Por ello, la simulación encarnada es una estrategia fundamental para procurar la empatía con los demás en la vida real. Además, Vittorio Gallese y George Lakoff explican que, cuando imaginamos que vemos cualquier cosa, se activan en parte las mismas áreas del cerebro implicadas en el acto de la visión. Si imaginamos que nos estamos moviendo, se activan en parte las mismas áreas del cerebro que se activarían si nos moviéramos realmente. El sustrato neuronal usado para la cognición es el mismo que el de la imaginación. Y, como recuerdan Renata Gambino y Grazia Pulvirenti, también es el mecanismo que da acceso al mundo ficcional de la literatura, tanto por parte del autor como del receptor:

Nel testo vengono ricreate dall'autore le sue emozioni e le sue esperienze, a volte filtrate in maniera indiretta nelle strutture e figurazioni, a volte attribuite a personaggi, a situazioni, a motivi narrativi. Nel lettore, il medesimo meccanismo di simulazione consente di accedere alle emozioni dei personaggi e agli snodi delle vicende, in una prospettiva in seconda persona, che permette di porre in relazione il mondo finzionale al proprio orizzonte esperienziale (Gambino y Pulvirenti, 2018: 39).

Por lo tanto, el autor traslada indirectamente al texto sus emociones y vivencias, atribuyéndolas en ocasiones a sus personajes, y el

lector, gracias a la simulación interna que propician las neuronas espejo, comprende sin dificultad las intenciones y emociones de los personajes, relacionándolas con sus propias vivencias personales. De esta forma, los estímulos recibidos por el texto se suman en la experiencia lectora a la propia experiencia personal del lector (Gambino y Pulvirenti, 2018: 39).³⁹

Como indica Iacoboni (2010: 14), el funcionamiento de las neuronas espejo permite comprender el contagio que producen las emociones transmitidas por los actores de las obras dramáticas o cinematográficas: al ver a los buenos actores reír o sufrir, sentir odio o amor, ser irónicos o ingeniosos..., nuestras neuronas espejo simulan en nuestro interior esas mismas emociones y pensamientos, permitiéndonos comprender los estados anímicos de los actores y favoreciendo nuestra empatía con ellos (lo que explica el concepto aristotélico de la *catarsis* como una liberación de las pasiones del receptor al observar el sufrimiento de los actores).

Asimismo, Marco Iacoboni (2010: 97) ha demostrado que, cuando alguien lee una novela, las neuronas espejo simulan en su cerebro las acciones que se describen en ella, como si el mismo lector las estuviera realizando.⁴⁰ Por lo tanto, las obras literarias y artísticas incluyen elementos emocionales y descripciones de acciones que provocan, de forma automática e irreflexiva, respuestas cerebrales destina-

39 En este sentido, Vittorio Gallese y Hanna Wojciewski han elaborado una teoría denominada *Feeling of Body (Fob)*, relativa al fenómeno resultante de la simulación encarnada provocada por el sistema de mente-cuerpo, que permite entender la intersubjetividad en términos de intercorporeidad, y que resulta un ingrediente crucial de la relación con la narración ficcional, hasta el punto de que permite establecer una «*embodied narratology*» (Gallese y Wojciewski, 2011).

40 Vittorio Gallese (2015: 11) también recuerda que cuando leemos o escuchamos una frase que describe una acción (por ejemplo, el movimiento de la mano) se activa en el cerebro la representación motora de esa misma acción. *Vid.* además Gambino y Pulvirenti (2018: 37).

das a permitirnos comprender su sentido, las cuales tienen un carácter universal. Rafael Núñez Ramos (2010: 142) escribe al respecto lo siguiente:

El ser humano posee algo así como una psicología popular o teoría de la mente que le incita desde muy pronto a leer la mente de los demás, a atribuir intenciones a las acciones de los otros, razón por la cual somos capaces de leer satisfactoriamente textos de ficción, porque no captamos en ellos simplemente su valor referencial, sino la vida afectiva o la cosmovisión que implican y que, en el curso de la lectura y de manera intuitiva, les atribuimos con toda naturalidad.

Cabe concluir que las obras literarias y artísticas, al menos por lo que respecta a las acciones de los personajes y a sus emociones, provocan reacciones comunes que sustentan la universalidad del arte. El carácter universal de las intenciones, de las emociones y de los pensamientos percibidos por las neuronas espejo no solo constituye la garantía del comportamiento social del ser humano, sino también de su comportamiento artístico, que tiene, asimismo, un carácter universal.⁴¹ No es difícil imaginar que las emociones o ideas expresadas y experimentadas al ver una película o una obra dramática o al leer una novela puedan trasladarse, de una u otra forma, a la generalidad de las formas de creación y de recepción artística, lo que permite sustentar sólidamente, a pesar del escepticismo relativista, el carácter universal del arte y la existencia de universales estéticos.

Si los procesos que posibilitan la cultura y la comunicación social –como la adquisición del lenguaje, el aprendizaje de la lectura y la

⁴¹ Edward O. Wilson (2018: 91) considera que «las artes creativas implican un rasgo universal, genético».

comprensión de las intenciones, las expresiones lingüísticas, las emociones y los pensamientos de los demás— tienen una base universal, resulta lógico pensar que la comunicación artística también posea un fundamento universal.⁴²

Los textos artísticos, como sostiene Lotman (1998), posibilitan un tipo especial de comunicación, inaccesible a los textos de la comunicación normal, y cabe pensar que no solo los creadores se sirven de ellos para expresar con mayor intensidad sus ideas o emociones, sino también que los receptores puedan hacerlas suyas en su interior. Si nuestro cerebro está programado para comprender las expresiones lingüístico-gestuales de los demás a través de la simulación interna, es lógico pensar que también puedan facilitar esa forma especial de comunicación que proporcionan las obras artísticas, de manera que sus contenidos puedan ser reconocidos a través de un proceso equivalente de simulación, aunque este sea mucho más complejo en el caso de la comunicación artística.

De igual manera que entendemos las expresiones de los demás porque comprendemos lo que nosotros mismos querríamos decir al

42 A propósito del arte pictórico, el neurólogo Semir Zeki, en su libro *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro* (2005), ha explicado que, al ver una pintura, se activan en todas las personas la misma serie de neuronas situadas en las áreas cerebrales relacionadas con la visión. A su modo de ver, «las teorías estéticas solo son inteligibles y verdaderamente profundas cuando se basan en el trabajo del cerebro, y [...] ninguna teoría estética podrá estar completa, y no digamos ser profunda, a menos que tenga una base biológica» (Zeki, 2005: 234). Zeki reconoce que, hoy en día, no es posible explicar la experiencia estética por medios científicos, ni por qué algunos espectadores prefieren unas obras artísticas en vez de otras, o por qué algunos artistas optan por estilos determinados. Pero las investigaciones cerebrales de los últimos años han evidenciado que, «a un nivel elemental, lo que ocurre en el cerebro de un individuo cuando contempla una obra de arte es muy similar a lo que ocurre en el cerebro de otro, lo cual es una de las razones de que podamos hablar de arte, y [...] comunicarnos a través del arte sin recurrir a la palabra hablada o escrita, a menudo inadecuada para comunicar con la misma intensidad» (Zeki, 2005: 235). Zeki propone la existencia de un «área neuronal de la belleza», que responde a estímulos provenientes de todos los sentidos (Zeki, 2008; Zeki *et al.*, 2014; Zeki y Ishizu, 2011; Gambino y Pulvirenti, 2018: 41-46).

enunciarlas, es lógico pensar que entendamos y valoremos los contenidos de las obras artísticas al comprender lo que nosotros mismos habríamos querido decir si los hubiéramos creado.

No obstante, existe una diferencia esencial entre la comunicación normal y la comunicación artística. Mientras que las frases que oímos a los demás en las conversaciones de la vida diaria son muy similares a las que nosotros mismos empleamos, y suelen expresar un único significado, las obras artísticas tienden a la plurisignificación y nos sorprenden por su carácter artificial, dificultoso e inesperado, y su complejidad y originalidad hacen que nos resulten retadoras y atractivas. Pero, a la vez, para que podamos identificarnos con ellas, han de ser portadoras de elementos universales que tengan que ver con nosotros mismos. Así, la efectividad del arte depende de su capacidad para comunicar de manera inusual algo con lo que podamos identificarnos, expresándolo de forma distinta a como nosotros mismos lo haríamos o podríamos hacerlo.

Por ello me parece pertinente la postura de quienes defienden la naturaleza universal del arte. A juicio de Antonio García Berrio,

a través de los tiempos e incluso más allá de las diferencias individuales, la raíz universal de la necesidad y las reglas generales de la construcción del arte se fundan en la inabdicable raíz antropológica, una e idéntica, que unifica y universaliza formas de percepción y de sensibilidad que aglutinan en semejanza interindividual sentimientos y pasiones, y que constituyen en último término el fundamento universal del funcionamiento de la imaginación (García Berrio, 1994: 618).

Para García Berrio, los aciertos de la expresividad formal y la belleza sensible de los textos artísticos no son suficientes para explicar

el profundo atractivo de determinadas obras, sino que son instrumentos que sirven de soporte a los constituyentes antropológicos comunes a todos los seres humanos. Y esa universalidad y la capacidad de cada texto para sugerirla determinan en última instancia el valor artístico de las obras.

Por lo que respecta a los textos literarios, su naturaleza poética se relaciona con «lo que ellos expresan y comunican de necesario y de apasionante sobre nosotros mismos», y los artificios formales, por ingeniosos que sean, resultan intrascendentes si no son el soporte de universales antropológicos (García Berrio, 1989: 440-441).

Así, cuando una obra de arte expresa una serie de universales antropológicos con los que los receptores pueden identificarse con facilidad, y cuando lo hace además sirviéndose adecuadamente de los recursos expresivos o ficcionales, puede alcanzar un valor estético, que no solo dependería de las convenciones sociales de cada momento, de los juicios estéticos subjetivos del receptor (Genette, 1997, 2000) y de la valía que determinadas personas o instituciones la atribuyan, sino también de los contenidos antropológicos que vehicula de forma artística.

Las obras artísticas no solo incorporan las acciones y las emociones de los personajes, sino también una serie de símbolos de naturaleza universal. La creencia en la importancia de la raíz antropológica común a todos los hombres, determinada por la propia herencia genética, llevó a Gilbert Durand (2005) a establecer, en 1960, una clasificación de los símbolos de la imaginación, partiendo del presupuesto de que, bajo la aparente diversidad de los productos del imaginario cultural (mitos, ritos, ideas, religiones, cultura, arte...), subyacen una serie de arquetipos de carácter universal.

Como veremos en la segunda parte de este libro, los gestos pulsionales de carácter psicobiológico, comunes a todos los hombres, de-

terminan, según Durand, la aparición de esos arquetipos, los cuales, al entrar en contacto con el entorno material y social, producen una serie de símbolos aparentemente diferentes, pero reducibles a una serie de grupos que se pueden clasificar.

Como hemos indicado, Stanilas Dehaene (2018: 355-380) destaca la universalidad de las formas culturales, las cuales se ven determinadas y restringidas por las capacidades del cerebro humano. Desde una perspectiva neuroantropológica, Dehaene sostiene que «cada rasgo cultural debería en última instancia estar conectado con circuitos neuronales bien definidos, cuyas combinaciones colectivas explicarían las múltiples formas que las representaciones culturales pueden adoptar» (2018: 359-360). A su modo de ver, el origen de la cultura se sitúa en la capacidad humana para elaborar nuevas combinaciones de ideas. Dicha capacidad se sustenta, como hemos comentado, en la fuerte conexión neuronal que existe entre las distintas áreas del cerebro humano, las cuales configuran un «área de trabajo neuronal» a gran escala, capaz de confrontar, sintetizar y distribuir toda la información que recibe. La constitución genética del cerebro impone unas limitaciones, ya que cualquier invención ha de ajustarse a las posibilidades funcionales de los circuitos neuronales, pero el espacio de trabajo global permite mezclar y recombinar las ideas para crear nuevos inventos. Es decir, que la arquitectura común de nuestros cerebros garantiza la universalidad y uniformidad de su funcionamiento, estableciendo unos límites, pero a la vez permite crear e imaginar una amplia variedad de ideas e invenciones.

Y estas consideraciones pueden relacionarse fácilmente con los postulados de la Poética de la imaginación, que se sustentan en el carácter a la vez universal y original de los arquetipos y los símbolos. Los productos de la imaginación y las creaciones culturales (y entre ellas el arte y la literatura)

encuentran unas limitaciones basadas en la estructura común del cerebro humano, la cual, sin embargo, permite una gran variabilidad de manifestaciones, de manera que, bajo la aparente diversidad de las construcciones culturales, subyace una uniformidad antropológica.

Tras valorar los argumentos relativos a las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética, considero posible y necesario compaginarlas. Las teorías del relativismo estético ponen el acento sobre un aspecto fundamental de la comunicación artística: aquel que tiene que ver con el componente pragmático de la comunicación, en el que se sitúan el autor, el receptor y las instituciones sociales encargadas de la transmisión, comercialización y mantenimiento de las obras de arte. Sería absurdo negar la importancia de dichas instituciones y de los efectos que sus juicios y decisiones producen en los receptores, y más aún tras la comprobación científica de la importancia que tiene el prestigio adquirido por un objeto a la hora de ser valorado. Pero dichas instituciones no operan sobre la nada, ni constituyen la totalidad del hecho artístico. Por más que se quiera negar la importancia de las obras artísticas, y que se trate de convertirlas en objetos carentes de significado y de valor autónomo, resulta obvio su papel esencial en la comunicación artística. En este sentido, las teorías del relativismo estético me parecen el resultado de una injustificable reducción del objeto de estudio del hecho artístico, que ha de tener en cuenta tanto los juicios del receptor más o menos mediatizados por las instituciones sociales, relacionados con el nivel pragmático de la comunicación, como las propias obras y su naturaleza sintáctica y semántica.

Sin duda alguna, la dificultad de valorar objetivamente la valía y la naturaleza de las propias obras artísticas ha favorecido la propagación de las teorías relativistas. Pero esa dificultad no significa que las

obras artísticas no tengan algo en sí mismas que las haga merecedoras de mayor o menor apreciación. A pesar de lo que afirma Genette, el hecho de que existan frecuentes *convergencias* estéticas, es decir, de que determinadas obras artísticas sean objeto de un aprecio generalizado, incluso en el caso de aquellas novedosas que aún no han sido reconocidas, sin duda indica que hay algo en ellas mismas que las hace merecedoras, en mayor o en menor medida, de la aceptación que, en un momento posterior, pueden llegar a alcanzar. Es posible, incluso, que no lleguemos a entender claramente los efectos que las obras artísticas nos producen y que, en virtud de la disociación comentada entre la activación cerebral y la formulación verbal de las valoraciones, estemos en gran medida algunas obras que, de hecho, nos produzcan una escasa respuesta cerebral. Pero, aun así, las obras artísticas sin duda producen unos efectos en nuestros cerebros que tal vez puedan llegar a ser cuantificables, y esos efectos podrían estar relacionados con su capacidad de transmitirnos de forma original una construcción imaginaria de carácter universal con la que seamos capaces de identificarnos.

Por eso, lo más sensato, a mi juicio, sería tratar de compaginar las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética, prestando atención tanto al valor y las cualidades objetivas que pudieran tener las obras artísticas y literarias (por difíciles que resulten de establecer) como a los elementos subjetivos implicados en su recepción.

Mientras que los argumentos de la teoría subjetivista son relativamente sencillos de comprender, la dificultad sigue residiendo en la definición de las cualidades inherentes a las propias obras artísticas y literarias y en el establecimiento de los elementos que pudieran hacerlas valiosas.

En este sentido, la definición de la poeticidad o de la esteticidad de las obras literarias y artísticas desde un punto de vista objetivo

sigue siendo un desiderátum al que solo podemos aproximarnos, pero no por ello menos deseable. Para entender en toda su complejidad la comunicación literaria y artística, seguramente sea preciso tener en cuenta la capacidad que tienen los textos literarios y las obras de arte para decirnos algo novedoso sobre nosotros mismos, por medio de símbolos y constructos antropológicos con los que podamos identificarnos, y a través de su concretización afortunada mediante los recursos relacionados con la expresividad poética y la ficcionalidad.

Las obras artísticas pueden tener un valor en sí mismas en cuanto que son capaces de movilizar las apetencias artísticas de los receptores, haciéndoles simular o revivir en su propio interior las ideas, emociones o historias que transmiten. Cabría pensar que la literatura y el arte se basan en la objetividad de un comportamiento humano común, y que la subjetividad de cada receptor opera valorando en mayor o menor medida determinados elementos objetivos de las obras al relacionarlos con sus propias experiencias vitales. Las convergencias estéticas, entonces, serían subjetividades que aprecian los elementos objetivos de las obras.

Es muy posible que la poeticidad y el valor estético residan en una forma atractiva y original de presentar los elementos universales. Incluso las culturas clásica y clasicista, defensoras de la *imitación* como principio de la creación artística, valoraban la originalidad y la impronta personal que cada artista debía dar a su obra (Martín, 2015*b*). El concepto de imitación implica emular contenidos que se sustentan en lo universal, y apoya además la originalidad a la hora de plasmarlos y transmitirlos.

Los elementos universales están presentes (como veremos en la segunda parte de este libro) en la generalidad de las obras literarias y artísticas, por lo que contribuyen a sustentar la *literariedad* y la *artici-*

dad, pero el valor poético y estético (la *poeticidad* y la *esteticidad*) seguramente dependen de la forma original de presentar esos elementos universales, haciéndolos atractivos a los receptores. No obstante, la apreciación de esa singularidad puede ser en gran parte subjetiva, y seguramente *necesite* serlo para garantizar que cada receptor, en relación con sus gustos y sus experiencias, se implique afectiva y racionalmente en la recepción de las obras.

El arte constituye un complejo proceso de comunicación, y los sujetos que participan en su creación y recepción poseen unas estructuras cerebrales que posibilitan el entendimiento mutuo. Las obras afortunadas seguramente son aquellas que logran transmitir de forma atractiva una serie de ideas, emociones o experiencias con las que los receptores se sienten inmediatamente identificados, incluso aunque no lleguen a ser conscientes de las causas que producen esa empatía. Las obras artísticas que poseen en mayor medida esa capacidad comunicativa pueden resultar privilegiadas, en un segundo momento (que puede demorarse en el tiempo), con el reconocimiento de las instituciones culturales, lo que acentúa su capacidad de seducción. Pero su valía no tiene por qué depender exclusivamente del reconocimiento del que son objeto, sino que ese reconocimiento podría producirse como resultado de su valía.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, considero que es posible proponer una serie de niveles o momentos sucesivos en relación con las causas y el desarrollo de la comunicación literaria y artística y con la valoración de las obras.

En primer lugar, cabría considerar un nivel antropológico, basado en la propia naturaleza del ser humano y en su herencia genética, que llevaría a producir obras literarias y artísticas por distintos motivos: ya Aristóteles consideró que la imitación y la construcción

de ritmos poéticos son inherentes a la condición humana, pues la imitación (que no consiste en la simple copia del gesto, sino en el entendimiento de la intención que persigue el gesto y en su reproducción con la misma finalidad) sirve para conocer y para aprender, y los ritmos poéticos y musicales (que derivan del propio carácter rítmico de nuestra fisiología: respiración, ritmo cardíaco...) permiten no solo expresar ideas, sino también emociones transracionales. Y sabemos que todas las sociedades humanas, como recordaba Lotman, han producido formas artísticas, cuya razón de ser reside en su mayor capacidad de comunicación, resultante de su complejidad. Estas obras estarían determinadas por los límites que impone la estructura cerebral, por lo que tendrían un carácter universal, y mostrarían a la vez un grado de originalidad (que se vería favorecido por la capacidad innovadora del «área de trabajo neuronal» descrita por Dehaene).

En segundo lugar, esa tendencia natural a producir literatura y arte se puede ajustar a las convenciones sociales de cada cultura y época histórica, encauzándose a través del repertorio de un determinado estrato (ya sea central o periférico) del polisistema cultural contemplado por Even-Zohar. Así, el impulso rítmico, tendente a expresar ideas y emociones, puede adquirir en determinada época la forma de un soneto culto, de un romance popular, de una canción o de una sinfonía, y el imitativo el de una obra épica, una novela picaresca, un retrato escultórico o una pintura de tema mitológico, distribuyéndose por las categorías correspondientes del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* del modelo textual propuesto. Incluso podríamos pensar que la tendencia humana a establecer y a aceptar jerarquías sociales tiene un componente innato derivado de la evolución, como sugiere la existencia de jerarquías en muchas especies de animales y en los primates. La teoría de los polisistemas contempla el polisistema literario

como un sistema jerárquico, resultante de condicionamientos sociales, en el que se produce una lucha constante entre sus distintos estratos por adquirir y mantener el poder, pero es posible que esa tendencia esté determinada por la propia constitución genética y universal del ser humano y por su tendencia innata a establecer jerarquías en sus comunidades.

En tercer lugar, siguiendo las convenciones de cada época y de cada cultura, que garantizan la literariedad y la articialidad en el estrato correspondiente (central o periférico) del polisistema, determinadas obras alcanzarían un mayor grado de poeticidad o esteticidad que otras, sirviéndose de recursos expresivos o ficcionales para plasmar universales antropológicos de forma atractiva y original.

En cuarto lugar, determinadas obras dotadas de poeticidad o esteticidad pueden llegar a ser especialmente valoradas en el ámbito social e incluso pasar a formar parte de la canonicidad estática (ya sea al poco de ser creadas o transcurrido un periodo de tiempo), y eso las otorga una mayor capacidad para resultar atractivas a los receptores, dado que al valorar las obras prestigiosas se ponen en marcha mecanismos cerebrales que no actúan ante las obras recién creadas.

Y, en quinto lugar, los receptores realizarían sus valoraciones de las obras (ya sean novedosas o integradas en el canon) en función de sus recursos expresivos o ficcionales y de sus elementos universales y singulares, garantes de la *literariedad* y *poeticidad* (en el caso de las obras literarias) o de la *articialidad* y *esteticidad* (en el de las artísticas), y mediatizados por factores psicológicos, sociológicos, culturales o históricos, que les haría apreciar o devaluar determinados aspectos de los textos literarios o artísticos al ponerlos en relación con sus propias experiencias personales. De esta manera, se compaginarían las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética.

El segundo nivel de esta propuesta necesita una demostración parcial. En el caso de los textos literarios, creo haber mostrado que desarrollan el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o ambas categorías simultáneamente (Martín, 2004, 2015, 2015a, 2016); pero resta por comprobar si las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* son igualmente aplicables a la generalidad de las artes. A ello dedicaremos el siguiente capítulo de este libro, en el que valoraremos la posibilidad de desarrollar un modelo textual de las artes equivalente al modelo textual de los géneros literarios.

El tercer nivel de esta propuesta es hipotético, y resulta muy difícil de sustentar (junto con sus derivaciones en los siguientes niveles), por lo que requiere de un mayor grado de ejemplificación y argumentación, que pretendo llevar a cabo en la segunda parte de este libro a través de la aplicación de la metodología analítica de la Poética de la imaginación. Puedo avanzar que el resultado no será en ningún caso concluyente ni demostrativo, por cuanto dicha metodología no alcanza a establecer unos criterios objetivos para valorar la calidad de las obras, como no es capaz de hacerlo ninguna otra; pero al menos puede mostrar que las obras literarias y artísticas presentan una serie de símbolos y de construcciones imaginarias que poseen a la vez un carácter universal y singular, lo que puede ofrecer un indicio sobre los fundamentos de la *poeticidad* y la *esteticidad*. Y aunque siga resultando imposible medir de forma totalmente objetiva el grado de originalidad que alcanza la construcción imaginaria de cada obra, contaremos con un parámetro añadido que permita a la Crítica Literaria y a la Literatura Comparada realizar argumentaciones sobre la calidad de las obras en relación con el grado de originalidad de su construcción imaginaria.

Hoy por hoy no poseemos las herramientas suficientes para delimitar con objetividad el valor de las obras artísticas, y los intentos

realizados al respecto no constituyen sino aproximaciones. Pero nuestra incapacidad para descubrir los fundamentos de la calidad de las obras artísticas no significa que hayan de ser devaluadas y convertidas en objetos neutros o inexistentes que solo puedan ser juzgados subjetivamente. Incluso en el caso de que nunca llegáramos a desentrañar la naturaleza de los efectos que nos producen determinadas obras artísticas, eso no significaría que carecieran de elementos que garantizaran su efectividad; simplemente, evidenciaría que no somos capaces de entenderlos.

A este respecto, Noam Chomsky consideró que hay parcelas que se escapan a nuestra capacidad de conocimiento, sencillamente, porque nuestra mente no está diseñada para comprenderlas. De igual manera que un grillo no puede entender el funcionamiento de un ordenador, o que las arañas no pueden entender el comportamiento de los arácnidos, hay aspectos del comportamiento humano que, al menos hoy por hoy, nos resultan incomprensibles. Así, Chomsky cree difícil que lleguemos a entender completamente el comportamiento humano o la naturaleza de nuestros juicios estéticos o artísticos.

Chomsky distingue entre *problemas* (fenómenos abarcables para la comprensión humana) y *misterios* (fenómenos que actualmente, y seguramente para siempre, están fuera de nuestro alcance). Y la valoración de las obras artísticas y la comprensión del grado de emoción o de entusiasmo que nos producen podrían constituir uno de esos misterios (Smith, 2001: 243).

O, tal vez, por el contrario, los avances científicos que favorecen la comprensión del funcionamiento de nuestro cerebro nos lleven algún día a entender, y aun a poder cuantificar y valorar objetivamente, el grado de satisfacción que nos producen las obras artísticas y literarias, ya sean canónicas y reconocidas o novedosas y desconocidas.

De igual manera que las modernas herramientas de estudio de las imágenes cerebrales pueden registrar la activación de determinadas áreas de nuestro cerebro al probar un refresco o al visionar un anuncio publicitario, tal vez puedan ayudarnos a comprobar y comprender los efectos que nos producen las obras artísticas. Y si hay anuncios publicitarios que estimulan determinadas zonas cerebrales relacionadas con las neuronas espejo y la gratificación en mayor medida que otros, es de esperar que ocurra lo mismo con respecto a las obras literarias y artísticas.

En este sentido, la colaboración de las disciplinas humanísticas y científicas, como vienen reclamando varios investigadores (Zeki, 2005; Damasio, 2005, 2006, 2010, 2018; Wilson, 1998, 2018), puede resultar fundamental para avanzar en nuestro conocimiento sobre los fundamentos de la experiencia estética.

3.

Modelo textual de las artes

En este apartado trataremos de comprobar si el modelo textual de los géneros literarios propuesto podría extenderse hasta constituir un modelo general de las artes, capaz de integrar y de explicar todas las manifestaciones artísticas existentes o imaginables. Para ello, intentaremos verificar si las categorías básicas del modelo textual de los géneros literarios (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, así como su combinación) son de aplicación en el dominio de las diferentes artes, tanto por lo que respecta a las artes parcialmente literarias (las cuales tienen un componente semiótico literario y otro componente semiótico no literario) como a las formas artísticas no literarias.

Pero antes resulta conveniente realizar algunas consideraciones sobre la creación y la recepción de las distintas formas artísticas, atendiendo tanto a las competencias específicas de los creadores como a las posibilidades de los receptores para acceder a las modalidades de su preferencia.

3.1. CREACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS DISTINTAS FORMAS ARTÍSTICAS

Aunque la producción y la recepción de obras de arte se haya producido de forma constante en las distintas sociedades humanas, no todos los autores ni todos los receptores están capacitados para crear y entender las distintas formas artísticas, por lo que unos y otros han de decantarse por aquellas formas que les resultan más accesibles. Desde este punto de vista, puede hablarse de una elección condicionada, con respecto a los autores, del tipo de arte por medio del cual se expresan y, con respecto a los receptores, de las formas artísticas a través de las cuales satisfacer sus apetencias artísticas.

A propósito de la recepción, podríamos plantearnos la relación de competencia entre la literatura y otras formas artísticas de carácter audiovisual, como el cine o las series televisivas. A este respecto, las características de la sociedad actual parecen favorecer la satisfacción de las necesidades artísticas de los receptores mediante las formas audiovisuales, por lo que la demanda de estas últimas podría favorecer su mayor consolidación en detrimento de las formas literarias. Pero no es menos cierto que esta tendencia no puede extenderse de igual forma al campo de los creadores, ya que la producción literaria requiere generalmente menos medios materiales que la de las artes audiovisuales. Como es obvio, la producción depende ante todo de la capacidad artística y creativa de los autores, pero la posibilidad de acceder a determinados medios puede también influir en la creación efectiva de las obras. Por otra parte, no todos los autores pretenden la aceptación masiva del público receptor, sino que elaboran las obras con la consciencia de que el número de sus destinatarios puede ser muy reducido. En definitiva, la problemática de la competencia entre la literatura y las artes audiovisuales no tiene tanto que ver con la naturaleza de una

y otras, esencialmente distintas, como con aspectos relacionados fundamentalmente con el ámbito pragmático de la comunicación.

Las categorías del modelo textual propuesto pueden ayudarnos a entender la naturaleza de las distintas formas artísticas que pueden competir para producir determinados efectos en los receptores. Si Lotman ha insistido en el tipo de comunicación compleja y particular que posibilitan las obras de arte, esa capacidad comunicativa puede encauzarse básicamente, a mi modo de ver, a través de las ideas o emociones expresadas en el *mundo del autor* o mediante la creación de seres que se integran en el *mundo de los personajes*.

Esos cauces de representación no son exclusivos de las obras literarias, sino que son comunes a otro tipo de manifestaciones artísticas, que pueden ser parcialmente literarias y valerse de un código literario y de un código auditivo o visual (como la representación teatral, el cine, las series televisivas, los documentales, las canciones, los cómics...) o independientes de la literatura, como la pintura o la escultura, la música, la arquitectura o la danza.

Ya Aristóteles estableció en su *Poética* una clara relación entre las distintas formas de arte, por cuanto todas ellas tenían en común, a su juicio, la *mimesis* o imitación. Recordemos sus palabras:

La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo, y, en gran medida, la aulética y la citarística, son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes, o de una forma diferente y no la misma (Aristóteles, 2003: 1447a).

Así, las formas literarias de la época (a las que Aristóteles se refería con la denominación de *poesía*), como las epopeyas homéricas,

las tragedias y las comedias, y una forma musical como el ditirambo (tipo de himno coral en honor a Dionisios del que no se conservan manifestaciones), eran consideradas plenamente miméticas, mientras que otras artes distintas, como la aulética (arte de tocar la flauta) y la citarística (arte de tocar la cítara, instrumento de cuerda) lo eran *en gran medida*. Aristóteles, en el libro octavo de su *Política* (1989: 641-661), considera que la música, más que imitar acciones, imita caracteres, pues unas melodías son tristes y retraídas, otras blandas, otras entusiastas... (Martín, 2015: 155-159). Por lo demás, y como hace ver el propio Aristóteles, quien toca la flauta no puede a la vez cantar, inconveniente que no tienen los instrumentos de cuerda. Por eso, el componente lingüístico de las canciones que se interpretaban con la cítara, o con la lira, podría tener en sí mismo un carácter imitativo.

Por otra parte, la distinción que realiza Aristóteles entre los «medios diferentes», las «cosas diferentes» y la «forma diferente» se relaciona con su clasificación de los géneros literarios, que contempla los *medios*, los *objetos* («cosas») y los *modos* («forma») de la imitación. Los *medios* tienen que ver con los elementos de los que se sirve cada arte; los *objetos* con la naturaleza o calidad de los hombres imitados (que pueden ser «mejores que nosotros, o peores, o incluso iguales» [Aristóteles, 2003: 51, 1448a]), y los *modos* se refieren a los modos de enunciación. A este respecto, Aristóteles recoge la clasificación sobre los modos de enunciación de su maestro Platón, pero la rehace, de manera que contempla dos modos básicos: el imitativo (en el que hablan los personajes) y el narrativo, que se subdivide a su vez en *simple* (habla el poeta) y *mixto* (hablan el poeta y los personajes). Esta reelaboración de la clasificación platónica tiene como objetivo desaconsejar el modo narrativo simple, en el que habla el poeta, pues, a juicio de Aristóteles, «es necesario que el poeta diga personalmente lo menos posible,

pues no es imitador por esto» (Aristóteles, 2003: 131, 1460a). Y con respecto a los medios de los que se sirve cada arte, Aristóteles expone lo siguiente:

Es así que algunos (unos por su arte, otros por su costumbre) mimetizan muchas cosas y las describen sirviéndose de colores y formas, otros se valen de la voz, como, por ejemplo, entre las artes mencionadas, todas mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía, combinados o no; como, por ejemplo, la aulética, la citarística y algunas otras, si tienen el mismo efecto, tal la siríngica, que se valen únicamente de la armonía y el ritmo, o la danza que utiliza el ritmo sin armonía (pues los que practican por medio de ritmos gesticulantes mimetizan caracteres, pasiones y actos) (Aristóteles, 2003: 47-49, 1447a).

Así pues, unas artes se valen de colores y formas, como la pintura y la escultura. Otras se sirven de la voz, es decir, de la palabra (téngase en cuenta que, en aquella época, la poesía era principalmente oral), como, de entre las manifestaciones citadas por Aristóteles en el párrafo previamente transcrito, la epopeya, la poesía trágica y la comedia, esto es, las formas genéricas que, según su criterio, forman parte de la poesía, las cuales pueden combinar la palabra con el ritmo (como en la epopeya compuesta en hexámetros rítmicos) o con la armonía musical (como en el canto coral de las tragedias representadas). De la armonía y del ritmo se sirven la aulética, la citarística y la siríngica, mientras que la danza se sirve del ritmo sin armonía. En cuanto al ditirambo, poseería una naturaleza musical y se serviría de la palabra (combinando la armonía, el ritmo y la palabra), pero quedaba excluido de la poética por su naturaleza musical, y, de acuerdo con la concepción aristotélica, habría de adscribirse a la música.

Según Aristóteles, las distintas manifestaciones artísticas tendrían un carácter mimético (ya se tratara de imitación de caracteres, como en el caso de la música, o de acciones, como en el caso de las obras épicas o dramáticas), y se caracterizarían por desplegar, fundamentalmente, el *mundo de los personajes*. En efecto, no solo lo harían las obras de tipo narrativo o dramático, que se sirven de la palabra, sino también la pintura, la escultura, la música y la danza. No obstante, y a pesar de la enorme influencia que ha tenido durante siglos la concepción aristotélica, en la actualidad no solo resulta difícilmente justificable una poética mimética (que ha sido sustituida, tras el desarrollo de la teoría de los mundos posibles, por una poética no mimética, la cual considera los universos ficcionales como creación de mundos posibles alternativos a la realidad), sino que es preciso considerar la existencia de formas artísticas que desarrollan el *mundo del autor*.

Es conocida, por otra parte, la distinción efectuada por Gotthold Ephraim Lessing, en su obra *Laocoonte* (1977), entre artes temporales, que se expresan sucesivamente, como la literatura y la música, y artes del espacio, que se expresan simultáneamente, como la pintura o la escultura. Y a ellas habría que agregar la fotografía artística, forma espacial de expresión instantánea, el cine moderno, que se expresa sucesivamente, aunque sirviéndose de imágenes proyectadas en el espacio, y formas como el cómic, que también narra una historia sucesivamente, pero valiéndose de imágenes gráfico-espaciales. Pues bien, algunas de esas artes tienen una estructura espaciotemporal, o *cronotopo* (Bajtin, 1989: 237-409), que sirve de marco en el que se desarrolla una historia protagonizada por personajes, como ocurre con la narración, el drama, el cine o el cómic. Y otras, como la pintura, la escultura o la fotografía poseen un marco exclusivamente espacial, ya que no

cuentan una historia ocurrida en el tiempo. Estas últimas, cuando son de tipo figurativo, pueden desarrollar un *mundo de los personajes*, pero presentan un momento temporal específico de ese mundo. Y aunque la imaginación del receptor puede hacer que dicho momento, como sostiene el propio Lessing, se extienda hacia adelante o hacia atrás en el tiempo (pues al contemplar, por ejemplo, la estatua de Laocoonte y sus hijos atacados por las serpientes nos imaginamos los antecedentes que llevaron a esa situación y su probable desenlace), esa extensión no es equiparable a las historias que nos cuentan de forma explícita las formas artísticas que presentan un cronotopo.

El universo de una obra ficcional, en conformidad con la teoría de los mundos posibles, está formado por una serie de *seres, estados, procesos y acciones* (Albaladejo, 1986: 70-71). La pintura y la escultura figurativa representan *seres y estados*, e incluso pueden sugerir *procesos y acciones* previos y posteriores al momento que se capta. Y el arte fotográfico puede contender con la pintura y la escultura a la hora de representar seres y estados instantáneos. Así, la pintura, la escultura y la fotografía figurativas, por un lado, y la narración, el drama, el cine y el cómic, por otro, son manifestaciones artísticas que se asemejan en que desarrollan *mundos de los personajes*, y se distinguen en que las primeras presentan seres y estados en su instantaneidad, mientras que las segundas cuentan una historia que se desarrolla en el tiempo.

Todas estas artes, así como las modernas *performances*, o las formas a la vez visuales y literarias (como la denominada poesía visual), constituyen manifestaciones estructuralmente bien diferenciadas, pero algunas de ellas pueden tener una función hasta cierto punto intercambiable. En efecto, hacíamos antes referencia a la necesidad humana, recordada por Yuri M. Lotman, de crear y recibir arte. Pero

esa necesidad puede encauzarse a través de formas artísticas diferentes, que pueden venir determinadas por factores tan diversos como la *competencia artística activa* del autor (es decir su capacidad efectiva de crear determinados tipos de arte) y la *competencia artística pasiva* del receptor (entendida como su capacidad para entender y disfrutar las distintas formas artísticas [Alonso, 1976; Aguiar, 1980]), por las posibilidades materiales de uno y otro de desarrollar o consumir determinadas artes, y por las convenciones sociales y la tradición artística del entorno en que se mueven.

Así, si una persona tiene competencia poética activa (es decir, la capacidad efectiva para crear poemas) y carece de competencia musical activa, se verá impelido a producir poemas, y no canciones; pero si poseyera competencia poética y competencia musical activas, podría elegir entre escribir poemas o componer canciones, o hacer ambas cosas. Igualmente, puede darse el caso de una persona que posea competencia musical activa, pero que carezca de competencia poética activa, por lo que su actividad artística podría limitarse a musicar poemas o letras ajenas. Asimismo, para dedicarse a la pintura, o a la escultura, es necesario tener una competencia pictórica o escultórica activa, que no todas las personas poseen. El artista renacentista ideal era aquel que se caracterizaba por tener competencia activa en distintos tipos de artes, pero no todas las personas poseen esa capacidad. De ahí que la elección del tipo de arte que se desarrolla venga determinada, en primera instancia, por la propia competencia artística del autor.

A ello se suman, obviamente, las posibilidades materiales del creador. Para hacer una película, por ejemplo, es preciso contar con un presupuesto económico que puede no estar al alcance de un autor con competencia cinematográfica activa, por lo que puede verse obligado a renunciar a filmarla o a derivar sus apetencias creativas por

otros cauces que se pueda permitir. Asimismo, en la adquisición de la competencia artística activa puede resultar determinante el nivel cultural y el entorno social en el que se mueva el autor, que puede verse inducido a producir determinadas formas artísticas y de determinado nivel cultural en detrimento de otras.

Y por lo que respecta al polo de la recepción, el receptor ha de poseer una competencia artística pasiva de cara a poder entender y disfrutar la forma artística de que se trate (sin perjuicio de que pueda poseer, además, competencia artística activa). Un receptor actual puede ser capaz de entender y disfrutar las canciones de los denominados *cantaautores*, sin estar capacitado para entender la poesía o la ópera, o puede entender y disfrutar la pintura figurativa clásica, reconociéndose incapaz de comprender la moderna pintura abstracta. De igual modo, podría haber receptores en la época barroca que entendieran y disfrutaran las representaciones teatrales de tipo popular, pero no las epopeyas cultas de su tiempo. El nivel cultural y el entorno social del receptor pueden resultar esenciales para determinar el tipo de arte que consume. Es conocido el alto grado de analfabetismo que ha imperado a lo largo de la historia en los países occidentales, lo que impedía que la mayor parte de la población tuviera acceso directo a las obras escritas, por lo que debía conformarse con escuchar a quien se las leyera, con asistir a las representaciones dramáticas o con recibir otras formas de literatura oral que le fueran accesibles. De igual manera, el entorno social resulta determinante a la hora de decantarse por consumir formas artísticas cultas o populares.

Como hemos comentado, la teoría de los polisistemas formulada por Itamar Even-Zohar explica que el polisistema literario está formado por un estrato central canonizado y una serie de estratos periféricos regidos por una serie de reglas que no son admitidas por las eli-

tes del estrato central, de manera que se produce una continua tensión entre el estrato central (que pugna por mantener su supremacía) y los estratos periféricos (que tratan de desbancar al estrato central). Estas consideraciones realizadas con respecto a las obras literarias pueden extenderse sin dificultad a la totalidad de las obras artísticas.

Pues bien, tanto los autores como los receptores pueden formar parte de los distintos estratos del polisistema artístico, de manera que cada uno de ellos satisface sus apetencias creando o consumiendo obras artísticas que formen parte, en cada momento histórico, del estrato central, de los estratos periféricos o de ambos tipos de estratos a la vez. A este respecto, el nivel cultural y el estrato social de los participantes en la comunicación artística pueden resultar decisivos a la hora de realizar su elección con respecto al tipo de obras artísticas, pertenecientes a las distintas secciones del polisistema, que decidan crear o consumir.

Por otra parte, mientras que no todas las personas se ven inducidas a crear obras artísticas, todas ellas sienten, a mi modo de ver, la necesidad de consumir algún tipo de arte, con independencia de su nivel cultural y de su situación histórico-social, y las distintas formas artísticas pueden satisfacer parcialmente sus necesidades. A este respecto, considero que las apetencias artísticas de los receptores pueden relacionarse básicamente con las dos categorías del modelo textual propuesto. Todas las personas necesitan consumir ideas o emociones (expresadas a través del *mundo del autor*) o que les cuenten historias (desarrolladas mediante el *mundo de los personajes*). Y la manera en que cada receptor satisface su necesidad de recibir ideas o emociones y de que le cuenten historias depende de todos los factores a los que nos hemos referido. Es frecuente escuchar, entre estratos académicos o cultos, el lamento de que se lee poca poesía, pero eso en parte puede deberse a que muchos receptores satisfacen sus apetencias de recibir

emociones escuchando canciones, que les resultan más accesibles. De la misma forma, el teatro ha podido satisfacer la necesidad de presenciar historias representadas durante siglos, pero la aparición del cine moderno y de la televisión (Vargas, 1996) ha determinado que esa necesidad pueda satisfacerse más cómodamente a través de las películas o de las series televisivas.

La novela, por otra parte, constituye otra opción para cubrir esa necesidad, pero requiere un mayor esfuerzo interpretativo por parte del receptor (Jauss, 1971, 1978, 1986; Iser, 1972, 1984, 1987; Mayoral, 1987; García Berrio, 1994: 272-287; Pozuelo, 1988a: 105-127), pues presenta un mayor número de «lugares de indeterminación» (Iser, 1987) que la representación dramática o la película, si bien es cierto que esa actividad co-creativa constituye una experiencia estética de carácter afectivo que puede resultar especialmente gratificante. La relación entre la novela y el cine (Díaz, 1951; Šklovskij, 1971; Metz, 1973; Utrera, 1987; Company, 1989; Chatman, 1990; Peña-Ardid, 1992) se ha planteado en términos de competencia, debido al gran auge que ha experimentado este último y a su aceptación por parte del público receptor. En una primera impresión, podría pensarse que el ajeteo de la vida moderna parece más favorable a la contemplación de una película de dos horas de duración que a la lectura más prolongada de una obra narrativa, al ofrecer el cine historias semejantes a la novela (Bremond, 1970, 1972, 1973) o basadas en ella, y al contar además, como el teatro, con el atractivo que supone la interpretación de los actores. Asimismo, las novelas extensas pueden ser sustituidas por series televisivas de varios episodios. Pero la lectura de una novela, debido a la función co-creativa del lector y al propio tipo de lenguaje literario que puede desarrollar, produce efectos claramente distintos al de visionar una película o una serie televisiva. A este respecto, las

adaptaciones cinematográficas de obras narrativas, que suponen una forma, en terminología de Roman Jakobson, de *traducción intersemiótica* (1975: 69), evidencian que los procesos de comunicación de la cinematografía y de la narración son sustancialmente distintos, debido, precisamente, a que las imágenes de la película eliminan una buena parte de los lugares de indeterminación de la novela.

Marco Iacoboni comenta el resultado de algunos experimentos que han mostrado la actividad de las neuronas espejo cuando leemos. Dichas neuronas nos ayudan «a entender lo que leemos simulando de manera interna la acción que acabamos de leer en la oración». Por ello, «cuando leemos una novela, las neuronas espejo simulan las acciones que se describen en ella, tal como si las estuviéramos haciendo» (Iacoboni, 2010: 97). Por otra parte, la representación dramática y el cine pueden producir efectos muy diferentes, ya que nos permiten observar directamente las acciones de los personajes, lo que produce respuestas más intensas que imaginarlas. Una de las características del texto dramático es el poder de generar la identificación y la empatía a través de la visión directa de los actores en la representación, componente fundamental que sin duda influye decisivamente en la capacidad de provocar la «purificación de las pasiones» o *catarsis* a la que Aristóteles se refería en su *Poética* (2003: 63, 1450*b*). La Retórica tradicional, por su parte, había destacado también la capacidad de *conmover* (*movere*) al oyente como un elemento asociado a la operación de la *actio*, en la que influye decisivamente la contemplación directa del orador y de los gestos que realiza. García Berrio destaca la capacidad de *conmoción* del receptor, advertida por la tradición retórica y poética, que produce la asimilación visual y auditiva del espectáculo teatral (García Berrio y Huerta, 1992: 79-80). Esta característica también es propia de la cinematografía, ya que su código audiovisual permite la contemplación

de los actores sin la mediación de la recreación imaginativa propia de la narración, por lo que puede producir con mayor facilidad una serie de efectos de índole sentimental en el receptor, tal como sugiere en la actualidad la frecuencia con que los espectadores se emocionan o lloran al contemplar una película.

Marco Iacoboni relaciona la capacidad de emocionarnos que tienen las películas con la actividad cerebral de las neuronas espejo:

¿Por qué nos embarga la emoción al ver escenas armadas con sumo cuidado y profundamente conmovedoras en ciertas películas? Porque las neuronas espejo del cerebro re-crean para nosotros el dolor que vemos en pantalla. Tenemos empatía por los personajes de ficción –sabemos cómo se sienten– porque literalmente experimentamos los mismos sentimientos que ellos. ¿Y cuando vemos que las estrellas de las películas se besan? Algunas de las células que se activan en nuestro cerebro son las mismas que se activan cuando besamos a nuestros amantes [...]. Cuando vemos que alguien sufre o siente dolor, las neuronas espejo nos ayudan a leer la expresión facial de esta persona y, en concreto nos hace sentir ese sufrimiento o ese dolor (Iacoboni, 2010: 14).

En este sentido, el código semiótico audiovisual parece tener una capacidad diferente de movilización sentimental del espectador al que posee la novela, por lo que se evidencia como la virtualidad más específica del cine y de la representación teatral. Pero, aunque pudiera parecer que el cine es capaz de brindar al espectador un tipo de emociones o sensaciones equiparables a las de representación teatral, Marco Iacoboni ha comprobado que la percepción directa de las acciones ajenas estimula en mayor medida las neuronas espejo que verlas en un monitor. En los monos, la descarga de las neuronas espejo es fuerte

cuando observan acciones en vivo, pero es nula cuando las ven en un monitor. Y aunque los seres humanos sean capaces de interpretar las imágenes que aparecen en una pantalla, siguen experimentando una reacción mayor al contemplar directamente las acciones de otras personas. Como afirma Iacoboni, en los humanos «las áreas con neuronas espejo responden a las acciones que aparecen en un monitor, pero no con tanta fuerza como en el caso de las acciones en vivo» (Iacoboni, 2010: 158). Esto evidencia que el teatro, en el que se observan acciones en vivo, puede ofrecer al espectador mayores estímulos que el cine.

Por todo ello, y aunque las formas narrativas, las dramáticas y las cinematográficas desempeñen la misma función de contar una historia, lo hacen de forma sustancialmente diferente, provocando distintos efectos y diversos grados de implicación por parte del receptor, lo que hace que todas ellas sean en sí mismo irremplazables, y que pueda haber receptores que se sientan inclinados a satisfacer su apetencia de recibir historias a través del teatro, del cine y de la novela, sin renunciar a los efectos específicos que cada una de esas artes les puede brindar.

Por su parte, el sentimiento lírico podría encontrar un cauce favorable de expresión en la canción, como ocurriera en los orígenes de la poesía, sumando además la capacidad de sugerencia de la música a la del lenguaje literario. E incluso los géneros ensayístico-argumentativos encuentran cierto paralelo en determinados documentales cinematográficos o televisivos.

Obviamente, la música sin letra puede causar una serie de emociones totalmente diferentes a las que producen otras formas artísticas, como la pintura o la escultura, e incluso con respecto a las manifestaciones que pudieran ser más afines: si el ritmo y los recursos expresivos del poema pueden producir efectos transracionales en cierta forma si-

milares a los de la música, lo cierto es que no resultan intercambiables; mientras que los géneros ensayístico-argumentativos han demostrado poseer, frente a los documentales audiovisuales, una capacidad específica de explicación y tratamiento de cuestiones antropológicas fundamentales. Por eso juzgamos que la competencia entre la literatura y las artes audiovisuales no tiene tanto que ver con sus características esenciales, evidentemente distintas, como con la función que cada una de ellas pueda representar a la hora de satisfacer las apetencias artísticas de los destinatarios.

No se trata, en definitiva, de que cualquier forma de arte pueda brindar las mismas experiencias a los receptores, pues cada una de ellas tiene estructuras específicas que producen efectos diferentes, lo que asegura su supervivencia, sino de que cada receptor puede optar por satisfacer sus necesidades básicas a través de las formas artísticas que les resulten más asequibles o gratificantes.

Ya hemos comentado, a este respecto, que no es posible vivir sin arte, pero también resulta evidente que sí es posible vivir sin consumir determinadas formas artísticas. Si se formulara la siguiente pregunta a un elevado número de personas, las respuestas seguramente serían muy variadas: «¿Es posible vivir sin arte? ¿Es posible vivir sin teatro? ¿Sin novelas? ¿Sin cine? ¿Sin canciones? ¿Sin poesía? ¿Sin pintura? ¿Sin escultura? ¿Sin danza?...». La pregunta podría formularse de forma más directa: «¿Consume usted arte? ¿Teatro? ¿Novelas? ¿Cine? ¿Canciones? ¿Poesía? ¿Pintura? ¿Escultura? ¿Danza?...». La cuestión se volvería más compleja si las preguntas en cuestión tuvieran en cuenta, además, los distintos estratos del polisistema artístico con los que se identifica cada receptor. En cualquier caso, lo más seguro es que la mayoría de las personas reconociera consumir algún tipo de arte correspondiente a algún estrato del polisistema, pero no todas las formas artísticas men-

cionadas, lo que evidenciaría que cada receptor tiende a satisfacer su necesidad de recibir ideas, emociones e historias a través de las formas artísticas que le sean más accesibles o apetecibles.

La elección de las formas por medio de las cuales se satisfacen las apetencias artísticas no solo depende, claro está, de factores individuales relacionados con cada receptor y del estrato del polisistema en el que se sitúe, sino también de la propia evolución y aparición de las artes a lo largo de la historia. Así, el teatro y las distintas formas narrativas (epopeya, cuento, novela...) han contendido por satisfacer durante siglos las apetencias artísticas de receptores cultos e iletrados, pero la aparición del cine, de los cómics o de las series televisivas supone un nuevo tipo de competencia a las formas tradicionales de narrar historias. Asimismo, la expresión de emociones líricas estaba en un principio ligada a la canción, pero la poesía fue independizándose progresivamente de la música para constituir un nuevo modo de expresión emocional (Martín, 2015: 155-176). Si el discurso retórico oral era en la Antigüedad la forma básica de encauzar la argumentación persuasiva, el desarrollo del ensayo permite expresar las ideas por escrito (Martín, 2015: 177-189), así como los modernos medios audiovisuales proporcionan nuevos cauces al ejercicio de la persuasión. Y la fotografía, la pintura y la escultura figurativas pueden contender en su intento de representar seres y estados instantáneos. La rivalidad entre las distintas artes para satisfacer las apetencias de los receptores no solo se relaciona con las competencias artísticas pasivas y los niveles socioculturales de estos últimos, sino también con el propio desarrollo histórico de las distintas formas genéricas.

En suma, todas las artes constituyen formas diversas de encauzar dos necesidades básicas de creación y de consumo artístico,

relacionadas con el *mundo del autor* y con el *mundo de los personajes*. Los creadores encauzan su tendencia a expresar emociones o ideas, a representar seres y estados o a contar historias a través de las formas artísticas con respecto a las cuales poseen un mayor grado de competencia activa o de accesibilidad histórica, social y cultural, y los receptores pueden satisfacer sus apetencias de recibirlas a través de las artes que les resulten más accesibles. Y aunque cada tipo de arte produce efectos esencialmente distintos, las necesidades básicas (expresar y recibir ideas o emociones y crear y percibir mundos poblados por personajes) pueden ser cubiertas indistintamente por varias de ellas.

En los siguientes apartados analizaremos algunas formas artísticas parcialmente literarias y otras no literarias, comentando sus estructuras específicas desde la perspectiva que proporciona el modelo textual de los géneros literarios que hemos propuesto, el cual puede integrar, como veremos, a las distintas manifestaciones artísticas y convertirse en un modelo textual de las artes.

3.2. FORMAS ARTÍSTICAS PARCIALMENTE LITERARIAS

Como hemos comentado anteriormente, el estudio de las denominadas formas mixtas, compuestas por dos tipos diferentes de códigos semióticos (uno literario y otro complementario de tipo visual o auditivo), ha constituido un objetivo primordial de la Literatura Comparada. Es el caso del cine hablado y de las series televisivas, de la canción, de ciertos documentales televisivos, de la poesía visual e incluso de determinados cómics. Todo este tipo de manifestaciones, en mayor o menor grado, pueden servirse del lenguaje literario para

umentar su capacidad específica de comunicación, por lo que se relacionan de alguna forma con la literatura y pueden formar parte parcialmente del ámbito de estudio de la Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada. Y ya sea en relación con esas disciplinas, con la Historia general de la cultura o con cualquier otra que pueda ocuparse de las formas artísticas parcialmente literarias, el modelo textual propuesto puede contribuir a explicar la naturaleza de ese tipo de manifestaciones.

Así, el componente literario de esas formas mixtas puede distribuirse perfectamente por los distintos apartados del modelo textual propuesto, e incluso puede hacerlo sin mayor dificultad el componente no literario, pues dicho modelo no solo es capaz de explicar los textos exclusivamente literarios, sino también otros textos artísticos de naturaleza visual o auditiva.

El lenguaje literario, dotado de especificidad literaria/poética, es decir, de las características que lo convierten en literario y en objeto artístico con valor estético (García Berrio, 1979, 1985: 49 y ss., 1987, 1994: 71-125; García Berrio y Hernández, 1988, pp. 69-71), no es exclusivo de las formas consideradas propiamente literarias, sino que también forma parte de otro tipo de manifestaciones artísticas que se valen del código semiótico literario, además de otro tipo de códigos, para construir su mensaje artístico. Las discusiones sobre el alcance de lo literario en la representación teatral (Bobes, 1987: 18; Aguiar, 1990: 614-616) pueden servir de orientación para analizar la presencia del lenguaje literario en otras manifestaciones artísticas que no solo tienen un componente literario, sino que se sirven también de otros constituyentes auditivos o visuales. La tradición poética y teórico-literaria, que desde hace mucho tiempo viene prestando atención exclusiva a los textos escritos, puede funcionar como una rémora en el

proceso de apertura hacia el tipo de manifestaciones no exclusivamente lingüísticas a las que nos referimos, pero tales reticencias pierden consistencia si consideramos que la propia poesía lírica, como hemos comentado, estuvo indisolublemente relacionada en sus orígenes con una manifestación artística no lingüística como la música. En consecuencia, no resulta descabellado pensar que el componente lingüístico utilizado en las artes audiovisuales pueda en ocasiones ser considerado como un tipo especial de lenguaje literario.

De entre las manifestaciones artísticas parcialmente literarias, la representación dramática (en sus más variadas formas, incluyendo las que se valen de la música, como la ópera o la zarzuela, e incluso el teatro oriental, que intercala el recitado y el canto) es la que tradicionalmente se ha asociado en mayor medida al ámbito de la literatura, debido fundamentalmente al carácter propiamente literario del texto escrito en que se basa. Pero la representación dramática se sirve de códigos distintos al literario, como los códigos visuales y auditivos (e incluso podría recurrir a otros efectos sensoriales de tipo táctil u olfativo). Y es evidente que las representaciones dramáticas desarrollan el *mundo de los personajes*, generalmente regido por un tipo II o III de modelo de mundo, lo que muestra que no solo los códigos lingüísticos se ajustan a los distintos tipos de modelo de mundo, sino también los audiovisuales. Las obras dramáticas también pueden desarrollar un *mundo de los personajes* regido por el tipo I de modelo de mundo, como puede hacerlo el cine, según muestran los ejemplos de las películas *Caro diario* (1993), de Nanni Moretti, o *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani. Y es que el cine es otra de las manifestaciones que podemos considerar parcialmente literaria, por cuanto los diálogos de los personajes cinematográficos son equivalentes a los de los

personajes dramáticos, y las voces en *off* pueden cumplir un papel equivalente al de los narradores de los textos narrativos.

Pues bien, no solo el componente lingüístico-literario de la representación dramática y del cine puede explicarse a través del modelo textual propuesto, sino también sus componentes visual y auditivo. El texto dramático escrito se ajusta, como hemos visto, al desarrollo de un *mundo de los personajes* regido por un determinado modelo de mundo (que podría ser de tipo I, II o III, aunque lo más común es que se trate de textos ficcionales verosímiles o no verosímiles), y el enunciador dramático se limita a enunciar los elementos peritextuales y las didascalias. Cabe la posibilidad, asimismo, de desarrollar un texto inserto en el interior del texto primario. El texto inserto podría ser dramático, como ocurre en las obras que incluyen el teatro dentro del teatro, o perteneciente a cualquier otro tipo de género. Y exactamente lo mismo ocurre con el guion cinematográfico, cuya cercanía con el texto dramático escrito es notoria, si bien presenta, claro está, didascalias específicas destinadas a indicar los efectos propios del cine que se pueden conseguir con los distintos usos de la cámara. Pero también los códigos visual y auditivo propios de la representación teatral y de la película colaboran a desarrollar el *mundo de los personajes*, por lo que la representación y la película, consideradas en su conjunto, se pueden inscribir perfectamente en el *mundo de los personajes*, así como incluir un texto inserto en el interior del texto primario. Asimismo, tanto en la representación teatral como en la película cabe la posibilidad de incluir un enunciador que ejerza la función equivalente a la que desempeña el narrador de los textos narrativos.

Por lo que respecta al teatro, ya en las antiguas tragedias griegas existía un narrador plural, el coro, encargado de comentar algunos aspectos de la obra o de narrar algunos hechos, y también

es frecuente el coro en distintas manifestaciones del teatro oriental. Desde la segunda mitad del siglo XIX se ha venido produciendo en el teatro occidental una progresiva *epicización* del texto dramático (que culminó con la obra de Bertolt Brecht), consistente en incluir en algunos textos dramáticos un narrador-comentador que presenta, explica y critica la historia y a los personajes (Szondi, 1962). Dicho personaje-narrador no es equiparable al narrador heterodiegético de los textos narrativos, puesto que es un personaje, y forma parte, por lo tanto, del *mundo de los personajes*, narrando y comentando los sucesos que protagonizan otros personajes. A diferencia de lo que ocurre con el narrador heterodiegético de los textos narrativos, que, en cuanto enunciador de las frases no miméticas desarrolla el *mundo del autor* y puede identificarse con el autor (Martín, 2015: 133), el narrador-personaje de los textos dramáticos nunca puede identificarse con el autor. Este tipo de personaje-narrador puede ser heterodiegético, si narra y comenta una historia ajena, u homodiegético, si es uno de los personajes de la trama argumental que cumple además la función de narrador. En uno u otro caso, la inclusión de un personaje-narrador implica la creación de dos niveles ficcionales: en uno se situaría el personaje-narrador, y en otro los personajes que protagonizan la historia que el primero narra o comenta. La existencia de estos dos niveles ficcionales implica necesariamente la creación de un texto inserto: por lo que respecta al personaje-narrador heterodiegético, se situaría en el *mundo de los personajes* del texto primario, y los personajes que protagonizan la historia se incluirían en el *mundo de los personajes* del texto inserto. Es el personaje-narrador heterodiegético el encargado de introducir y narrar algunas partes del texto inserto, por lo que a él corresponde, como autor inserto, su enunciación y su autoría (como narrador, despliega el *mundo de los personajes*

inserto a través de sus frases miméticas, y, como comentador, puede desarrollar el *mundo del autor inserto* a través de las frases no miméticas). El caso del personaje-narrador homodiegético o autodiegético (es decir, de un personaje que cumple una doble función: la de narrador y la de personaje de la historia que se representa) también implicaría la creación de un texto inserto: el personaje-narrador se situaría en el *mundo de los personajes* del texto primario, y se convertiría a la vez en autor inserto de un texto dramático inserto en el que se desplegaría su propia historia (constituída en conformidad con un modelo de mundo de tipo I), lo que sería el equivalente dramático a la narración autodiegética. Como comentador, desarrollaría el *mundo del autor inserto* a través de las frases no miméticas, mientras que desplegaría, mediante sus frases miméticas, el *mundo de los personajes inserto*.

Pero si el personaje-narrador heterodiegético no es equivalente al narrador heterodiegético de un relato, por cuanto no puede identificarse con el autor, el texto dramático podría optar por incluir, mediante una voz en *off* (que podría ser la del mismo autor de la obra), u otro recurso similar, una instancia que se encargara de comentar o narrar los hechos sin ser un personaje, y en ese caso sí que podría cumplir una función equivalente a la del narrador de un relato, y ser identificable con el autor.

Y el mismo recurso puede emplearse en el cine. Si el equivalente cinematográfico al narrador de un relato, por lo que respecta al componente visual, es la propia cámara que selecciona las imágenes contando la historia, cabe además la posibilidad de incluir un narrador encargado de enunciar un discurso lingüístico-literario, ya sea mediante una voz en *off* o a través de otro recurso, como puede ser la inclusión de textos escritos sobrepuestos a las imágenes o que alternen

con las mismas. La obra cinematográfica está compuesta por una banda visual que recoge las imágenes y por una banda de sonido de la que forma parte, además de la música y los distintos elementos sonoros, el lenguaje de los personajes y la eventual voz en *off* (Peña-Ardid, 1992: 48). Por ello, es posible distinguir en la obra cinematográfica la existencia de un narrador responsable de las imágenes y de un enunciadador-narrador responsable del sonido, del que forma parte la voz en *off*. En no pocas ocasiones, el cine o las series televisivas recurren a la voz en *off* de uno de los personajes de la trama, que se encarga de narrar y comentar los hechos; en estos casos, la voz en *off* del personaje cumple una función equivalente a la del personaje-narrador homodiegético del teatro: el personaje-narrador de la película se sitúa en el *mundo de los personajes* del texto primario, y crea un texto inserto en cuyo *mundo de los personajes inserto* él mismo se incluye como personaje. Pero también se podría incluir una voz en *off* que no correspondiera a la de ningún personaje (y que incluso podría ser la misma voz del director de la película); en este caso, dicha voz en *off* cumpliría una función equivalente a la del narrador heterodiegético de los relatos, y sería identificable con el propio autor. En los casos reales o hipotéticos en los que pueda existir un narrador de enunciados lingüísticos externo a la historia, equiparable al narrador heterodiegético de un relato, el cine o la serie televisiva tienen un doble narrador: el que narra los enunciados literarios, y el que se encarga de presentar las imágenes. Debido a la presencia de un doble código semiótico, el sonoro y el visual, cada uno de estos códigos puede tener su propio narrador, pero ambos cooperan para desarrollar un único *mundo de los personajes* constituido por la suma de los dos códigos.

En el cine también se puede incluir un texto inserto en el *mundo de los personajes* del texto primario, que puede ser una película (como

ocurre en los casos frecuentes del «cine dentro del cine») o cualquier otra obra literaria o artística. Y tanto el cine como el teatro pueden experimentar rupturas de la lógica ficcional, con la consiguiente creación de mundos imposibles (Martín, 2015: 233-306). Así, los personajes dramáticos pueden dirigirse a los espectadores, o un personaje de una película puede ver otra película –que constituye un texto inserto– y ponerse en contacto de forma imposible con un personaje de ella (como sucede en *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen).

Debido al desarrollo que han venido experimentando los estudios cinematográficos en relación con la literatura (Chatman, 1990; Peña-Ardid, 1992; Gutiérrez, Escudero, Romero y Camodeca, 2018), las relaciones entre la novela y el cine han sido ampliamente abordadas. Los estudios que analizan las traslaciones de novelas al cine han puesto de manifiesto algunas de sus características específicas, como el tratamiento necesariamente distinto del espacio en la cinematografía y en la narración, al ser la presentación de las partes que lo componen simultánea en el cine y necesariamente sucesiva en la descripción narrativa, o la necesaria perspectiva desde la que se presentan los acontecimientos, que en un caso depende del enfoque de la cámara y en otro de la enunciación lingüística del narrador. A mi modo de ver, el modelo textual propuesto puede ayudar a evidenciar algunas diferencias esenciales de composición entre las formas literarias y las artes audiovisuales que pudieran competir con ellas en la aceptación de los destinatarios. En el caso concreto de la novela y el cine, la primera seguramente puede encontrar su ámbito más específico frente al segundo en el desarrollo del *mundo del autor*.

Es conveniente, antes de nada, insistir en que la forma de representación de mundos de la narración y del cine es esencialmente diferente, por cuanto la primera utiliza un código exclusivamente

literario y la segunda se vale fundamentalmente, aunque no exclusivamente, de un código visual. Ello determina que las descripciones de paisajes y personajes, o la forma de expresar el pensamiento y el lenguaje de estos (que, en el cine, como en la representación teatral, contiene abundantes actos de habla perlocutivos), no puedan ser en esencia comparables. Sin embargo, la existencia de un nivel referencial en el que se sitúan las relaciones del contenido de cada obra con la realidad posibilita la traducción intersemiótica, lo que hace posible trasladar una novela al cine y comparar sus respectivos universos. El conjunto referencial de las obras es un nivel teórico compuesto por el hallazgo de las ideas o contenidos antes de su incorporación al texto, y ello significa que dichas ideas o contenidos tienen una existencia mental en cierta forma independiente de su estricta representación textual, tanto en el pensamiento del productor en el momento teórico previo a la producción como en el del receptor después de finalizar el proceso de recepción (Albaladejo, 1983; 1986: 39-91; 1989: 36-42). Ello posibilita que las ideas o contenidos referenciales de una novela puedan ser pensadas por quien la lea e incorporadas posteriormente a un tipo de texto construido con un código semiótico diferente, por lo que guardan una evidente relación que puede ser advertida sin dificultad.

La novela y el cine pueden presentar diferencias evidentes en su constitución, lo que dificulta que el contenido de una forma sea totalmente trasladado a la otra. En efecto, si la novela y el cine presentan las mismas posibilidades de representación del *mundo de los personajes*, el *mundo del autor* puede ser desarrollado con mucha mayor libertad en las obras narrativas.

Cuando el narrador de un relato es heterodiegético y no forma parte de la historia, se identifica parcialmente, en cuanto enunciador

de las frases no miméticas, con el autor (Martín, 2015: 103-117), mientras que, si el narrador es homodiegético y pertenece a la historia, se produce una elección expresiva completamente diferente, dado que el autor decide enmascarar su identidad bajo la del personaje narrador y su mundo no aparece representado en la obra. Pues bien, el *mundo del autor* de la novela puede ser lingüísticamente representado sin ningún tipo de cortapisas, mientras que las posibilidades de expresión lingüística del *mundo del autor* en el cine aparecen claramente limitadas. Existen casos muy claros de traslaciones de novelas al cine en las que esta diferencia resulta evidente. En la novela *La insostenible levedad del ser*, por ejemplo, el *mundo del autor* está intensamente desarrollado, ya que Milan Kundera acostumbra en esta y en otras de sus novelas a realizar continuas y abundantes reflexiones y comentarios sobre los acontecimientos que presenta (Martín, 1993b). Sin embargo, la traslación al cine de esta narración no presenta un desarrollo similar del *mundo del autor*, cuya extensión excede las posibilidades de expresión lingüística de la voz en *off*.

Ya hemos indicado que en la obra cinematográfica cabe distinguir la existencia de un narrador responsable de las imágenes y de un enunciador-narrador responsable del sonido, del que forma parte la voz en *off*. Y es de advertir que el cine no encuentra ningún impedimento para desarrollar la expresividad del narrador de las imágenes, sino que su misma esencia la favorece constantemente, pero no cuenta con la misma facilidad para desarrollar lingüísticamente el *mundo del autor*. No se trata de que el cine esté completamente incapacitado para expresar lingüísticamente el *mundo del autor*, pues cabe la posibilidad (aunque de hecho poco desarrollada) de que una voz en *off* independiente de los personajes exponga sus puntos de vista sobre los acontecimientos. Pero si el autor/narrador de la novela no encuentra ningún

impedimento para interrumpir en cualquier instante la narración y presentar sus reflexiones, cuan largas quieran ser (como ocurre en las novelas de Kundera), la necesaria continuidad de las imágenes en el cine y la imprescindible adecuación a las mismas de la voz en *off* limita evidentemente sus posibilidades de expresión con respecto a la novela. La posibilidad de demorar o paralizar la imagen para exponer las reflexiones de la voz en *off* parecería contradecir el principio de sucesión visual característico del cine, mientras que la presentación paralela del mundo lingüístico del autor y del mundo audiovisual de los personajes impone como es lógico ciertas limitaciones a la independencia de cada uno de ellos.

La voz en *off*, por otra parte, se ha sentido frecuentemente como artificial, por cuanto la exposición de la interioridad que supone contrasta con la representación de la exterioridad de los personajes característica del cine (Chatman, 1990: 208-209; Peña-Ardid, 1992: 178). Por nuestra parte, y aun considerando que la voz en *off* es un recurso perfectamente válido (y cuyas virtualidades artísticas tal vez no han sido suficientemente explotadas), advertimos que las posibilidades de representación del *mundo del autor* que posibilita son en todo caso inferiores a aquellas con las que cuentan las obras narrativas. Por consiguiente, y pese a tratarse de formas de representación artística esencialmente diferentes y dotadas de capacidades distintas, la narración puede encontrar su ámbito más específico frente al cine en el desarrollo cada vez más notable del *mundo del autor* (Martín, 1993b).

Si la traslación de novelas al cine permite establecer una serie de comparaciones entre ambas, también existen ciertas similitudes entre las películas y las obras teatrales. La película se basa en un guion, y la representación teatral en un texto dramático escrito. Y si la voz en *off*, equiparable a la voz del autor/narrador de la novela, puede o no apare-

cer en las películas, las voces de los personajes características del teatro juegan también un papel fundamental en la configuración de las obras cinematográficas. En efecto, gran parte de la acción en las representaciones teatrales y en las películas se basa en los propios actos de habla de los personajes, los cuales realizan abundantes acciones por medio de sus manifestaciones lingüísticas. La similitud por ello entre el lenguaje de los personajes característico del teatro y del cine es evidente, y si el primero puede estar dotado de especificidad literaria/poética, no deben existir inconvenientes para reconocer que el segundo también la pueda alcanzar. Por ello, el componente lingüístico correspondiente a las voces de los personajes del cine, que puede estar dotado de *poeticidad*, puede encuadrarse en el apartado de la representación del *mundo de los personajes* de nuestro modelo textual, adoptando, como el teatro, el modo de enunciación imitativo (en el que hablan los personajes).

De esta forma, considerado en su conjunto, el cine presenta componentes lingüísticos que pueden poseer especificidad literaria/poética, encuadrables tanto en la categoría del modelo propuesto del *mundo del autor* (cuando se vale de la voz en *off* independiente de los personajes), como en la categoría del *mundo de los personajes* (correspondiente a su habla). El componente lingüístico de las películas presenta por ello casi las mismas posibilidades de representación de mundos que el texto narrativo (aunque, como ya hemos advertido, con una menor capacidad de elaboración del *mundo del autor*), lo que justifica las comparaciones realizadas entre la novela y el cine.

Los guiones cinematográficos, por otra parte, pueden tener una configuración muy similar a la de las obras narrativas, a la vez que muestran en muchos casos coincidencias evidentes con los textos dramáticos escritos, debido a la presencia de abundantes actos de habla en los diálogos de los personajes. Si bien la finalidad de los guiones

cinematográficos no suele ser la de su presentación al público receptor (aunque existen casos de guiones comercializados textualmente, como ha ocurrido con algún guion de Woody Allen [1981] o de Paul Auster [2007]), sino que se configuran generalmente para ser trasladados al cine, no es menos cierto que también los textos dramáticos escritos tienen muchas veces como finalidad su representación teatral, sin dejar de estar constituidos por lenguaje literario. En nuestra opinión, puede darse el caso de que un guion no tenga valor artístico en su manifestación escrita y sí la alcance la película basada en él, al valerse de otros procedimientos extralingüísticos que garanticen su calidad, pero puede ocurrir también que el mismo guion escrito posea poeticidad. Por ello, los guiones cinematográficos, constituidos lingüísticamente y elaborados a veces por escritores con evidente intención literaria, pueden ser considerados como un tipo especial de textos dotados en ocasiones de especificidad literaria/poética, que serían encuadrables en el modelo textual propuesto como una más de las manifestaciones históricas que desarrollan principalmente el *mundo de los personajes*.

Las obras literarias de tipo ensayístico-argumentativo, por otra parte, pueden encontrar cierta correspondencia en ciertos documentales audiovisuales cuyo componente lingüístico, elaborado en ocasiones por reconocidos escritores y con evidente intención artística, está dotado de especificidad literaria/poética, por lo que se incluirían en el *mundo del autor*, ya sea en su vertiente emocional (si desarrolla la intimidad del autor, como ocurre en algunos programas en los que las imágenes son acompañadas por textos líricos creados o no para el efecto), o argumentativa (como ocurre cuando se expresan visiones personales sobre un tema determinado).

Si el cine, como hemos expuesto, presenta ciertas limitaciones para representar el *mundo del autor*, otras manifestaciones artísticas

audiovisuales inciden generalmente en el desarrollo de dicho mundo. Es el caso de la canción, que puede conjugar la capacidad de sugerencia artística de la música con la del propio lenguaje literario. Aunque pudieran existir canciones cuya «letra» o componente lingüístico careciera de poeticidad (pudiendo en ocasiones la calidad musical suplir las deficiencias del contenido lingüístico, dotando de valor artístico al conjunto de la composición), no es menos evidente que existe la posibilidad de que la letra de determinadas canciones posea evidentes valores literarios, que pueden ser potenciados o disminuidos con la adición del componente musical.

Con todo, la letra de las canciones se compone generalmente pensando en su manifestación musical, por lo que podría argüirse que letra y música son factores indisolubles, lo que explicaría el valor artístico de aquellas composiciones que presentan una melodía o una letra afortunada y un componente complementario de inferior calidad. Sin embargo, la clara distinción que puede establecerse entre la música y la letra evidencia que esta puede ser considerada aisladamente, y que puede por ello estar dotada, con independencia de la melodía que la acompañe, de especificidad literaria/poética. Los textos líricos escritos por poetas y dotados posteriormente de melodía no dejan de poseer valor literario, independientemente de la calidad de la música que los acompañe, lo que parece reforzar en cierto sentido la independencia del componente lingüístico. Muchas composiciones son escritas, además, con anterioridad a la producción de la melodía correspondiente, y no hay que olvidar que en sus orígenes la poesía estaba estrechamente ligada a la música, sin que por ello dejemos de considerar el valor literario de determinados textos cuya melodía desconocemos (como algunas letras de canciones que nos han llegado de la etapa medieval, aunque se haya perdido el componente musical que las acompañaba).

Por todo ello, creemos que el componente semiótico lingüístico de ciertas canciones puede estar dotado de especificidad literaria/poética, y que cumple su encuadramiento en un modelo textual de los géneros literarios que pretenda dar cuenta de todas las posibilidades de expresión literaria.

A la hora de distribuir el componente literario de las canciones en el modelo textual propuesto, es preciso advertir que dicho componente puede incidir, pese a su acostumbrada brevedad, en la representación del *mundo del autor* (tanto en su faceta lírica como en la argumentativa), en la representación del *mundo de los personajes* o en la exposición conjunta de ambos tipos de mundo, ya que no todas las canciones se refieren a la intimidad del autor de la letra (que puede, como es lógico, no coincidir con el cantante que la emite), sino que algunas de ellas presentan un desarrollo del *mundo de los personajes* de tipo narrativo o incluso dramático (como en los casos de canciones cantadas por dos o más personas, cada una de las cuales representa un papel).

Si en el teatro o en el cine el componente visual colabora decisivamente a contar la historia, no parece tan evidente que el componente musical de la canción pueda cumplir una función similar relacionada con la expresión del *mundo de los personajes*. Mientras que las acciones de los personajes teatrales o las imágenes del cine nos cuentan directamente una historia, la música de una canción generalmente no suele cumplir esa función (aunque hay casos, como comentaremos, de música descriptiva), por lo que su misión consiste en acompañar y realzar, como solo ella puede hacerlo, las emociones, las ideas o las historias desplegadas por la letra.

Como hemos comentado, hay distintas maneras de crear una canción. Así, es posible crear en primer lugar la letra y después añadir-

le la música, componer antes la música y después añadirle la letra, o crear ambas cosas de manera simultánea. En todos los casos, pueden intervenir una o más personas en el proceso, de manera que un único autor se encargue de crear la letra y componer la música, o que varios autores elaboren cada uno de esos componentes (incluso puede darse el caso de que dos o más autores intervengan conjuntamente para crear la letra y la música). De cualquier forma, las letras de las canciones sufren un doble proceso de desautomatización al ajustarse a la música.

Viktor Sklovsky, como hemos visto, explicó que el lenguaje poético experimenta un proceso de desautomatización: mientras que la lengua de la comunicación normal está automatizada, de manera que los hablantes solo prestan atención a lo que se quiere decir, el lenguaje de la poesía está desautomatizado, ya que llama la atención sobre sí mismo y sobre la propia calidad material y fónica de las palabras que lo componen. Por ello, el lenguaje poético provoca un distanciamiento que impide recibir el texto de forma automática, y, cuando el receptor supera ese distanciamiento, se produce el placer estético. El lenguaje poético se caracteriza por su transracionalidad (*zaúm*), pues en él se reduce su capacidad lógico-comunicativa (propia del lenguaje normal) en aras de producir efectos sensitivos y emocionales similares a los que causa la música. Los efectos transracionales del lenguaje poético se basan fundamentalmente en el ritmo del verso, que ejerce de elemento constructivo del lenguaje versificado, de manera que la sintaxis de los textos poéticos se adapta a las exigencias de su naturaleza rítmica. Y Roman Jakobson explicó que el principal mecanismo que usa el lenguaje poético para llamar la atención sobre sí mismo es el uso de paralelismos y recurrencias en todos los niveles lingüísticos (fonológico, morfológico, sintáctico y semántico). Lotman, por su parte,

recordaba que todos los elementos del poema se semantizan y adquieren significado, y que entre dichos elementos se establecen relaciones de similitud y de oposición (las palabras rimadas, por ejemplo, no solo se asemejan en el sonido, sino que en ellas se producen asociaciones semánticas de semejanza y de oposición, siendo a la vez similares y diferentes). Y la estructura sintáctica entra en tensión con la estructura rítmica (ya que las oraciones pueden coincidir con el verso o ser más cortas o más largas que él), lo cual puede aportar determinadas significaciones.

Pues bien, los poemas que son musicados, o las letras de las canciones, experimentan lo que podríamos llamar, en conformidad con los planteamientos de Ana Parra Espada (2017, 2018), un segundo proceso de desautomatización, que a su vez produce un segundo tipo de distanciamiento. En efecto, cuando un poema se musica, o cuando se canta la letra de una canción, es evidente que el componente lingüístico sufre una serie de modificaciones para adaptarse a la música. Eso es algo que puede percibir cualquier persona que cante o escuche una canción. Pero tal vez cueste más entender que esas modificaciones del lenguaje de las canciones constituyen una forma complementaria de desautomatización, la cual produce un efecto de extrañamiento añadido. La letra de una canción (considerada con independencia del componente musical) es perfectamente asimilable al componente lingüístico de un poema, por lo que una y otro experimentan el mismo proceso de desautomatización, en el que sus estructuras sintácticas han de adecuarse a las estructuras métrico-rítmicas. Pero, además, cuando la letra de una canción se canta, o cuando un poema es musicado, sufren una serie de modificaciones complementarias para adaptarse a la música, las cuales causan un segundo proceso de desautomatización. Por ello, puede resultar interesante detenerse un momento a analizar,

quiera someramente, la forma en que el lenguaje de las canciones se desautomatiza. No se trata ahora de que el lenguaje llame la atención sobre su propia calidad fónica y material por medio de recurrencias y paralelismos (como ocurre en los poemas), sino de producir en la enunciación de la cadena lingüística y de las propias palabras que la componen una serie de alteraciones con respecto a la enunciación del lenguaje normal (y del propio componente lingüístico de la canción o del poema si se considera con independencia de su acompañamiento musical), de manera que son esas alteraciones las que causan extrañeza en el oyente y atraen la atención sobre el lenguaje de la canción.

¿Qué mecanismos entran en juego para producir esos efectos? En una primera impresión, cabe advertir que, cuando la letra de una canción o de un poema se canta y se ajusta al ritmo musical, algunas de sus sílabas se alargan, determinadas palabras o expresiones se cortan o se dividen, otras parecen unirse en una sola, y se produce una alteración de la entonación y de la acentuación, hasta el punto de que algunas palabras pueden pasar a acentuarse en una sílaba diferente o adquirir un acento que no les correspondería en el lenguaje normal (ni en el poema o la letra de la canción). De esta forma, el lenguaje de las canciones atrae doblemente la atención sobre sí mismo, ya que no solo presenta los recursos propios de los poemas, sino que a ellos se añaden otros que contribuyen a hacer que resulte aún más extraño y desautomatizado. La diferencia entre el lenguaje de una canción y el lenguaje estándar se acentúa, y es más notoria que la que hay entre la lengua de un poema y la lengua de la comunicación habitual. Eso explica que, en el caso de las canciones compuestas en un idioma extranjero, nos resulte más difícil comprender sus letras cuando las escuchamos que cuando las leemos. Al leer la letra de una canción escrita en un idioma extranjero, basta con poseer un conocimiento suficiente del idioma y

con tener una competencia literaria pasiva para que podamos entenderla; pero, si solo escuchamos esa letra cantada, no nos resulta tan sencillo entender las modificaciones que experimenta al ajustarse a la música.

Para ejemplificar esos recursos, Ana Parra Espada (2017, 2018) propone leer la letra de la primera estrofa de «Asturias Patria querida», una canción bien conocida, adoptada como himno oficial del Principado de Asturias y fácilmente accesible en Internet, y compararla con su versión cantada, de cara a advertir las modificaciones que se producen entre una y otra. La letra es la siguiente:

Asturias, Patria querida,
Asturias de mis amores;
¡quién estuviera en Asturias
en todas las ocasiones!

Si consideramos esta letra en sí misma, con independencia de su acompañamiento musical, podemos observar en ella los mecanismos característicos de los poemas escritos: en el nivel fonológico, el mismo término *Asturias* presenta una redundancia entre sus dos primeras letras y las dos últimas (*As/as*), que se refuerza por la repetición de la vocal *a* en el término *Patria* (en el que figura dos veces) y al final de la palabra *querida*. Además, se repite la sílaba *ri* en los términos *Asturias* y *querida*, y esa recurrencia se ve acentuada por la presencia de la sílaba *tri*, de sonido parecido, en el término *Patria*. El segundo verso comienza con el mismo término que el primero (*Asturias*), dando lugar a una anáfora que constituye una redundancia fonológica, morfológica y semántica. En él se repiten los fonemas /a/ (tres veces), /s/ (cuatro veces), /r/ (dos veces), /i/ (dos veces), /m/ (dos veces) y /e/ (dos veces), produciendo un llamativo efecto sonoro. El tercer verso tiene un tono

exclamativo que refuerza su carácter emocional, y en él se repiten las secuencias -ie- (en *quién* y *estuviera*) y -en- (en *quién* y *en*), y el fonema /e/ aparece nuevamente al inicio del término *estuviera*. Este presenta además coincidencias sonoras con la palabra *Asturias* (como la repetición del grupo -*stu-* y los fonemas /a/ e /i/). Esa palabra, *Asturias*, aparece mencionada en cada uno de los tres versos iniciales (ocupando la posición inicial en los dos primeros versos, y la posición final en el tercero), lo que la hace especialmente llamativa. Y en el cuarto verso se repite la preposición *en* que aparecía en el tercero. Las sílabas inicial y final de este verso (*en* y *nes*) tienen sonidos parecidos, y el grupo -*as-* aparece en los términos *todas*, *las* y *ocasiones*. En el nivel sintáctico hay cierto paralelismo entre los dos primeros versos, ya que en ellos figura en primer lugar el término *Asturias*, que es descrito por medio de una aposición y de un complemento preposicional, así como en los complementos circunstanciales de lugar y tiempo introducidos por la misma preposición («*en Asturias*» / «*en todas las ocasiones*»). Y en el nivel semántico, y en relación con el concepto de *isotopía* de Greimas, se produce una red isotópica que otorga carácter positivo a todas las palabras de la estrofa que se integran en la misma (*Asturias*, *Patria*, *querida*, *de mis amores*, *quién*, *estar en Asturias*, *en todas las ocasiones*), de forma que se identifica Asturias con la patria y el amor, y se resalta el deseo y la conveniencia de estar en todo momento en ella, lo que implica el lamento de quien no puede hacerlo por hallarse alejado de ella a su pesar. La expresión exclamativa «¡quién estuviera...!» expresa de forma sintética y muy expresiva el dolor del ausente, y el complemento «de mis amores» implica a su vez el concepto subyacente «el amor de mis amores», que destaca un amor concreto (en este caso Asturias) sobre todos los demás. Y el sintagma «en todas las ocasiones» resulta chocante, pues constituye una reformulación del más habitual

«en algunas ocasiones», y resalta por ello el deseo ferviente de estar en Asturias desde la distancia que lo imposibilita.

Pero si la propia letra presenta los mecanismos de los que se sirve el lenguaje poético para llamar la atención sobre sí mismo, cuando es cantada adquiere otros recursos complementarios que colaboran en gran medida a causar el extrañamiento del oyente. Al escuchar la misma letra cuando se canta, se observa fácilmente que se modifica sustancialmente para adaptarse a la música. Destacando de forma sencilla los cambios más llamativos, notamos que, en la versión cantada, en la primera palabra del primer verso, *Asturias*, se produce un alargamiento de las vocales de todas sus sílabas, y también hay un alargamiento vocálico de las últimas sílabas del término *querida*, y especialmente de la última sílaba, que se prolonga de forma llamativa si la comparamos con la pronunciación normal. En el segundo verso, la palabra *Asturias* sufre la misma distensión vocálica, pero la sílaba *tu* recibe una acentuación más intensiva y se alarga en mayor medida que en el verso anterior, lo que provoca una suerte de ruptura de la palabra (Astu—rias), de forma que el mismo término adquiere en cada verso dos configuraciones diferentes. Asimismo, la palabra *amores* experimenta una elongación muy marcada en su última sílaba. En el tercer verso, las dos primeras sílabas del término *estuviera* se alargan, lo que produce una fragmentación de la palabra, en la que se separan algunas de sus sílabas (es—tu—viera), y la palabra *Asturias* se elonga ahora en su sílaba final. Así, en la misma estrofa aparece el término *Asturias* pronunciado de tres maneras diferentes, lo que contribuye claramente a destacarlo. Y, en el último verso, hay otro alargamiento de la primera sílaba del término *todas* que provoca su ruptura (to—das), así como de la sílaba final. También se alarga la tercera sílaba del término *ocasiones*, lo que provoca que se divida en dos partes (ocasio—nes), y su última

sílaba sufre otra clara distensión. Como se ve, las cuatro palabras que se sitúan al final de verso (*querida, amores, Asturias, ocasiones*) experimentan una elongación muy marcada de la vocal de su última sílaba, y eso produce una asimilación entre ellas. Si Lotman había destacado, con respecto a los textos líricos, que las palabras en las que recae la rima experimentan una forma de asociación, en el caso de esta canción no solo se produce tal asociación entre las palabras que riman (*amores* y *ocasiones*), sino que hay una asimilación añadida entre las cuatro palabras finales de cada verso, en virtud del alargamiento que todas ellas experimentan en su última sílaba al ajustarse a la música. De esta forma, Asturias no solo se identifica con los términos *querida* y *amores*, sino también con el término *ocasiones*, lo que sugiere la conveniencia de estar en todo momento en el lugar querido.

Estos procedimientos son comunes en las canciones de los distintos idiomas. Así, podemos comprobar que se producen efectos parecidos en la versión inglesa de la canción *Here's to You*, de Joan Baez y Ennio Morricone, que está compuesta por la repetición insistente de una sola estrofa de cuatro versos (la estrofa se repite hasta ocho veces, de manera que en las estrofas finales aparece el acompañamiento de un coro que la entona junto a Joan Baez):⁴³

Here's to you, Nicola and Bart.
Rest forever here in our hearts.
The last and final moment is yours.
That agony is your triumph.

⁴³ La canción, que puede encontrarse fácilmente y escucharse en Internet, está dedicada a los inmigrantes italianos de ideología anarquista Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, que fueron ejecutados en 1927 por el presunto robo a mano armada y el asesinato de dos personas en Massachusetts en 1920, lo que provocó una oleada de protestas en Estados Unidos y en otras ciudades del mundo.

En este caso, el ritmo de la canción provoca dos pausas en la primera mitad de cada verso, de manera que la cadena lingüística ha de detenerse cuando se producen esas pausas. Eso provoca que se separen fragmentos que se pronunciarían de forma fluida y continuada en el lenguaje normal, e incluso que se fragmenten las propias palabras, dando lugar a una suerte de nuevos términos. Podríamos representar así los cortes que se producen en las expresiones de la primera mitad de cada verso:

Here's—to you—Nicola and Bart.
Rest—fore—ver here in our hearts.
The last—andfi—nal moment is yours.
Thata—gony—is your triumph.

En el primer verso, se produce una pausa después de *Here's* que no se daría en el lenguaje estándar ni al leer la letra como si fuera un poema, y, aunque no hay ruptura en el interior de las palabras, la expresión aparece entrecortada. Asimismo, por efecto de la adecuación al ritmo musical, los términos *to* y *you* se pronuncian como si constituyeran una sola palabra («toyou»). En el segundo verso, hay una pausa tras el término *rest*, y la segunda sílaba del término *forever* se alarga, produciendo su ruptura, como si se desdoblara en dos palabras (*fore—ver*). En el tercer verso, se acorta el tiempo de pronunciación del artículo *The*, que se pronuncia como si formara una sola palabra con el adjetivo *last*, haciendo recaer la acentuación prosódica en la última sílaba de la «nueva palabra» que se forma: «Thelást»; por otra parte, el adjetivo *final* experimenta un alargamiento de su primera sílaba que produce una división en la palabra, de manera que su primera sílaba se une al término *and* antecedente («andfi»). Y en el cuarto verso, el corte se produce en la palabra *a—gony*, debido al alargamiento de la vocal

a, de manera que esta se une al demostrativo antecedente, dando lugar a dos «nuevas palabras» («Thata» y «gony»), la segunda de las cuales recibe un acento inesperado en su segunda sílaba («goný») que no se da en el término usual *agony* (acentuado en su primera sílaba). La adecuación al ritmo musical también produce que la última palabra, *triumph*, adquiera una acentuación inusual en su sílaba final.

Efectos parecidos se observan en la versión francesa de la misma canción realizada por George Moustaki (*Marche de Sacco et Vanzetti*, 1971), que reproduce la misma música ajustando la letra al francés, y repitiendo seis veces la misma estrofa:⁴⁴

Maintenant Nicolas et Bart

Vous dormez au fond de nos cœurs.

Vous étiez tous seuls dans la mort,

Mais par elle vous vaincrez !

Como en el caso de la versión inglesa, el ritmo de la canción produce dos pausas en la primera mitad de cada verso, con los consiguientes cortes en la entonación y la ruptura de una de las palabras. Podríamos representar de la siguiente forma los cortes en las expresiones de la primera mitad de cada verso:

Main—tenant— Nicolas et Bart

Vous—dormez— au fond de nos cœurs.

Vous—étiez— tous seuls dans la mort,

Mais—par elle— vous vaincrez !

44 En algunas versiones de la canción, Moustaki canta primero la estrofa en francés, luego en su versión inglesa, y añade además la siguiente versión en español: «Canto aquí, Nicolas y Bart, / vuestro fin y vuestra prisión / el morir les dio libertad / y un lugar en mi corazón».

En el primer verso, hay un alargamiento de la sílaba inicial de *Maintenant* que produce un corte en la palabra. En el segundo verso no hay fragmentaciones de palabras, pero sí una pausa entre el sujeto (*Vous*) y el verbo (*dormez*) que resulta completamente artificial con respecto al lenguaje usual o a la propia lectura de la letra. Algo parecido ocurre en el tercer verso, en el que vuelve a separarse el mismo sujeto (*Vous*) de su verbo (*étiez*), reforzando la separación anterior y formando una armoniosa analogía. Y en el cuarto verso se separa la conjunción *Mais* de la expresión que le sigue, produciéndose, por efecto del ritmo, una unión artificial entre los términos *par* y *elle*, que se enuncian como si constituyeran una sola palabra («*parelle*»). La creación de esta «nueva palabra» («*parelle*») viene consolidada por su analogía con los términos correlativos de los dos versos anteriores (*dormez* y *étiez*), con los cuales establece una rima asonante interna en la primera mitad de los tres últimos versos (*dormez/étiez/«parelle»*). Esta rima interna, junto a la repetición en los versos segundo y tercero de la estructura *Vous*+verbo en segunda persona del plural terminado en *-ez*, contribuye de forma esencial a dotar a toda la estrofa de su coherencia y de su sonoridad.⁴⁵

⁴⁵ Como se ve, en la versión inglesa de la canción se produce un mayor grado de ruptura de las palabras y de su juntura artificiosa: se fragmentan tres términos *forever* (fore—ver), *final* (fi—nal) y *agony* (a—gony), y hay una unión artificial en las expresiones «*toyou*», «*TheIast*» y «*Thata*». En la versión francesa solo se fragmenta la palabra *Maintenant* (Main—tenant), y hay una unión artificial en la expresión «*parelle*». Obviamente, cuanto más se aleje de la enunciación usual, la enunciación del componente lingüístico de la canción producirá un mayor grado de distanciamiento en el receptor, y, en este sentido, la ruptura de las palabras y la creación de una suerte de «nuevas palabras» produce, sin duda, un fuerte efecto de extrañamiento. No obstante, el hecho de que en la versión francesa se fragmenten menos palabras, y de que el extrañamiento recaiga en mayor medida en las pausas entre las partes de la oración (como en «*Vous—dormez*» o «*Vous—étiez*»), puede conferir a su componente lingüístico un mayor grado de naturalidad. Los recursos empleados en las dos canciones para lograr el extrañamiento resultan, a mi modo de ver, afortunados, pero cabría plantearse hasta qué punto es aconsejable en cada caso que el extrañamiento recaiga en la frecuente ruptura de las palabras o en una separación artificial de las partes de la oración que puede resultar menos chocante.

El lector o lectora puede pensar en la letra cantada de cualquier canción o poema musicado que conozca, comparándola con su versión leída o pronunciada, y advertirá fácilmente que el lenguaje, en la versión cantada, sufre toda una serie de alteraciones, necesarias para ajustarse a la música. La propia letra de la canción o el texto lingüístico del poema, considerados con independencia de la música, atraen la atención sobre su componente lingüístico, lo que representa una primera forma de desautomatización. Pero cuando se cantan y se ajustan a la música, la letra de la canción o el texto del poema experimentan otra serie de alteraciones que dan lugar a un proceso suplementario de desautomatización. La más usual de estas alteraciones consiste en el alargamiento de la longitud vocálica, usando vocales semilargas, largas o extremadamente largas (procedimiento muy empleado, por ejemplo, en el cante flamenco, en el que la longitud de las sílabas de las palabras se estira reiteradamente de forma muy llamativa). Cuando la sílaba que se alarga ocupa el inicio o el medio de la palabra, esta parece fragmentarse, y la sílaba inicial que se separa de su palabra puede además unirse a los términos o sílabas antecedentes, dando lugar a una suerte de nuevas palabras ajenas al lenguaje normal. La adecuación del lenguaje a la música produce otros efectos, como la unión en una sola palabra de dos o más términos como si formaran uno solo; el entrecimiento en la pronunciación de las expresiones o el fenómeno contrario de aceleración de la pronunciación de determinadas sílabas o palabras (que puede llegar hasta su completa elisión); la acentuación de sílabas que no irían acentuadas en el lenguaje habitual y los cambios de lugar en la acentuación de las palabras (que en ocasiones pueden llegar a ser muy llamativos), o las pausas entre las partes de la oración (por ejemplo, entre el sujeto y el verbo, o entre el verbo y sus complementos), lo que origina fra-

ses entrecortadas ajenas a la pronunciación fluida de la oración en el lenguaje normal.⁴⁶

En cuanto al cómic, puede tener un único componente gráfico-visual, si la historia se cuenta únicamente a través de los dibujos (si bien es frecuente que aparezca el código lingüístico en la propia formulación del título de la obra, incluido en el peritexto), o un componente gráfico-visual y un componente lingüístico que puede llegar a alcanzar valor literario. Generalmente, el componente gráfico y el lingüístico-literario se unen para contar la historia (y, de hecho, se suele caracterizar al receptor del cómic como *lector*, a pesar de que no solo lee sus enunciados lingüísticos, sino que recibe visualmente sus imágenes).

El componente lingüístico del cómic puede estar formado por las indicaciones de un enunciadador-narrador, por los parlamentos de los personajes (expresados generalmente en «bocadillos» o formas afines) o por ambas cosas a la vez. El narrador puede ser heterodiegético u homodiegético.

El narrador heterodiegético del cómic puede narrar los acontecimientos a través de frases miméticas, e incluso puede valerse de las frases no miméticas para expresar sus propias emociones o pensamientos (si bien esto último es menos frecuente en la práctica). La inclusión de un narrador homodiegético, como en el caso de la narración, implica la creación de un texto inserto: el personaje que habita el *mundo de los personajes* del texto primario se convierte en autor de un texto inserto en el que narra su propia vida o una parte de ella. En ese texto

⁴⁶ Otro procedimiento relativamente habitual consiste en cantar un estribillo o una parte de la canción mediante la agrupación de sonidos silábicos que no corresponden a palabras (del tipo «la-la-ra-la», o «dubi-dubi-du»), pero en ese caso no se produce el doble proceso de desautomatización, ya que no se trata de palabras previamente existentes en la lengua, sino de sonidos convencionalmente admitidos en el ámbito de la canción que sustituyen a la letra propiamente dicha.

inserto se puede desarrollar el *mundo del autor inserto*, incluyendo las emociones o ideas del personaje-narrador (posibilidad que se ve realizada con frecuencia en la práctica) y el *mundo de los personajes inserto*, regido por un modelo de mundo de tipo I, proviniendo el carácter ficcional del texto del propio carácter ficcional del personaje.

A su vez, las imágenes gráficas son creadas por otro narrador gráfico, que cumple una función equivalente a la cámara en el cine. El narrador gráfico puede crear imágenes propias y servirse, como explicara Umberto Eco (1965: 169-170), de una serie de convenciones que han llegado a ser perfectamente inteligibles para el lector. Eco denomina *vectores de acción o movimiento* a las señales o líneas que indican la dirección, intensidad y forma de los movimientos o acciones (así, en una viñeta en la que un personaje da un puñetazo a otro pueden incluirse unas rayas elípticas que simulan la trayectoria del brazo que golpea, o, si un personaje cae al vacío, unas rayas verticales sobre su cuerpo pueden sugerir su desplazamiento). Los *procedimientos de visualización de la metáfora o la imagen* son una serie de elementos figurativos ya canónicos, como las estrellas que se usan para indicar el dolor, las onomatopeyas que sugieren sonidos, los símbolos de interrogación o de exclamación que indican el desconcierto o la sorpresa de un personaje o los rayos que surgen de sus ojos para representar su enfado. Y los *elementos de metalenguaje*, como los famosos bocadillos, introducen los discursos, e indican que un personaje está hablando o pensando y recogen en su interior el contenido de su habla o pensamiento.

En los cómics, por lo tanto, hay dos tipos de narrador, encargados de exponer los dos componentes, literario y visual. Un mismo autor puede encargarse de crear el componente lingüístico y el gráfico, pero puede darse también el caso de que sean dos o más personas

quienes elaboren cada uno de los componentes. Así, hay casos en los que un autor crea el guion y los parlamentos de los personajes y otro se encarga exclusivamente de dibujar la parte gráfica.

Los parlamentos de los personajes de los cómics son equivalentes a los de los personajes dramáticos o cinematográficos (si bien, a diferencia de lo que ocurre en el texto dramático escrito o en el guion cinematográfico, no se indica el nombre del personaje que habla, sino que el bocadillo se atribuye a un determinado personaje mediante la flecha en que culmina o cualquier otro procedimiento). Los cómics pueden desplegar un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I (como en el caso de los cómics didácticos, históricos o biográficos), de tipo II o de tipo III, pero pueden o podrían desarrollar también el *mundo del autor* a través de las frases no miméticas del narrador.

Las viñetas de los cómics recogen momentos instantáneos de la acción, de manera que, en lugar de presentar las acciones o movimientos de manera continuada, como puede hacer el cine, se salta de un momento a otro, y corresponde al lector imaginarse los acontecimientos o movimientos que no se dibujan y que tendrían lugar entre las viñetas. De hecho, en el montaje cinematográfico ocurre algo similar: no se suelen emplear largos planos en los que se recojan las acciones de forma continuada y tal como ocurrirían en el universo ficticio de la obra, sino que se suelen presentar escenas que transcurren en cortos periodos de tiempo y que se montan de forma sucesiva, correspondiendo al espectador llenar con su imaginación los periodos temporales que faltan. Por ejemplo, tanto en el cómic como en el cine se puede presentar a un personaje huyendo que tropieza, y después pasar a una viñeta o a una escena cinematográfica en la que dicho personaje aparece atado. En ambos casos, el lector del cómic o el espectador de

la película comprenden fácilmente que el personaje ha sido alcanzado por sus perseguidores, los cuales lo han conducido al lugar en el que se encuentra y lo han atado. No obstante, el cine, debido a su propia naturaleza, puede presentar escenas que se desarrollan en el tiempo, mientras que el cómic ha de limitarse a representar escenas instantáneas. Por ello, el dibujante ha de elegir las escenas que faciliten comprender la historia que se quiere transmitir al receptor, y este, aunque no sea muy consciente de ello, ha de imaginar la totalidad de la historia a partir de los momentos puntuales que se le presentan.

Las intervenciones lingüísticas del narrador del cómic pueden estar muy desarrolladas, contando una parte importante de la historia (incluso prescindiendo de los parlamentos de los personajes), o limitarse a breves indicaciones del tipo «Al día siguiente...» o «Mientras tanto...», en cuyo caso la narración recae en mayor medida en el componente gráfico y en los parlamentos de los personajes. En los casos en los que la narración recae sobre todo en los dibujos de las viñetas y en los parlamentos de los personajes, las breves indicaciones lingüísticas del narrador («Poco después...», «Al mismo tiempo...») se suelen emplear para indicar una elipsis temporal o un cambio de escenario, y sirven para guiar al lector y ayudarlo a comprender la historia. Este tipo de enunciados lingüísticos no resultan imprescindibles, pues la simple visión de un cambio de escenario puede indicar que ha transcurrido un periodo de tiempo. Pero, si no existen indicaciones lingüísticas que expliquen que ha transcurrido un tiempo, el lector necesita hacer un esfuerzo de intelección suplementario para entenderlo.

Además, las indicaciones lingüísticas pueden ayudar a producir *analepsis* o *prolepsis* (es decir, saltos temporales hacia atrás o anticipaciones del futuro). Lógicamente, si en la trama de un cómic se producen *analepsis* o *prolepsis* sin que haya una indicación lingüística que

guíe al lector, este tendrá que realizar un mayor esfuerzo para entender la historia. No obstante, los procedimientos narrativos avanzan con el tiempo en todas las manifestaciones artísticas. Si en las novelas del siglo XIX era habitual que el narrador heterodiegético se dirigiera al lector por medio de frases organizativas, indicándole explícitamente que se producía un cambio de tiempo o de lugar, en el siglo XX surgieron novelas en las que los narradores dejaban de dirigirse al lector y en las que se introducían saltos temporales y cambios de escenarios sin indicarlo de forma explícita (como ocurre, por ejemplo, en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo), de manera que los lectores iban acostumbrándose y acababan por entenderlos sin demasiada dificultad. Y lo mismo podría decirse del cine: si en los inicios del arte cinematográfico era frecuente guiar en el tiempo al espectador por medio de rótulos con indicaciones lingüísticas (del tipo «Diez años antes...»), o a través de procedimientos visuales que indicaban un salto hacia atrás en el tiempo (por ejemplo, enfocar la cara de un personaje para sugerir que está recordando un tiempo pasado y presentar la escena que recuerda), cada vez es más habitual que los saltos temporales se produzcan sin ningún tipo de indicación (como sucede, por ejemplo, en *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino), y los espectadores se van acostumbrando a esos recursos, que aparecen en otras películas⁴⁷ y han pasado a ser habituales en las más populares series televisivas (como se observa en *La casa de papel* o en la última temporada de *Vis a vis*). Hoy por hoy, es menos frecuente que se produzcan alteraciones temporales en el teatro sin algún tipo de indicación que guíe al espectador (como presentar una escena en

47 Sirvan como ejemplo *Sospechosos habituales* (1995), de Bryan Singer; *La delgada línea roja* (1998), de Terrence Malick; *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu o varias de las películas de Christopher Nolan, como *Memento* (2000), *Origen* (2010), *Interstellar* (2014) o *Dunkerk* (2017).

un tiempo determinado, bajar el telón o apagar la luz para indicar el cambio de escena, y representar después sin ningún tipo de aviso unos hechos transcurridos en un tiempo anterior). Pero, a medida que los autores van usando en mayor medida ese tipo de recursos, los lectores o los espectadores se van acostumbrando a entenderlos, sin que lleguen a dificultar en gran medida la intelección de la historia, por lo que nada impide que en el cómic se puedan usar recursos parecidos.

Teniendo en cuenta las ideas de Wolfgang Iser sobre los *lugares de indeterminación*, podríamos concluir que el cómic se sitúa en un lugar intermedio entre la novela y el cine. Mientras que la primera presenta un gran número de lugares de indeterminación, que han de ser ocupados de forma afectiva por el receptor, el cómic presenta un menor grado de indeterminación, ya que el lector ve dibujados los rostros de los personajes y los lugares en los que ocurren los hechos (si bien los dibujos pueden tender a ser descriptivos o esquemáticos, fomentando en menor o mayor medida la actividad imaginativa del lector). No obstante, el lector del cómic ha de completar la historia a partir de los momentos puntuales que se le presentan. En cambio, el espectador de un filme de dibujos animados, de una película protagonizada por actores o de una serie televisiva no solo ve los rostros de los personajes y los lugares en los que discurre la trama, sino que contempla también los hechos prolongándose en el tiempo y con un mayor grado de continuidad que en los cómics, por lo que tiene que hacer menos esfuerzo para recomponer la acción.

A este respecto, cabría puntualizar que los receptores no necesitan llenar de forma precisa los lugares de indeterminación. Así, al leer una novela, el lector puede hacerse una vaga idea de la fisionomía de los personajes o de los escenarios en los que discurre la trama, pero no es necesario para la intelección de la historia que imagine de forma

precisa y nítida los rostros de los personajes ni los escenarios. Como señala el propio Iser (1984: 154), «es un hecho de experiencia que en la lectura –sobre todo de prosa narrativa– circula una constante corriente de imágenes en la conciencia», pero este tipo de visualización no es propiamente óptica, sino que se nutre a la vez de la experiencia visual y de la lingüística (como ocurre con el propio pensamiento). Por eso, al lector de una novela le basta con ocupar los lugares de indeterminación sin imaginar visualmente de forma nítida lo que el lenguaje solo puede sugerir y no alcanza a describir. Y sin duda esa forma imprecisa de rellenar los lugares de indeterminación resulta muy atractiva, ya que deja abierta la posibilidad de que el lector, a medida que avanza en la lectura de la obra, vaya variando sus impresiones iniciales o completándolas de forma afectiva en determinada dirección. De igual modo, el lector del cómic puede imaginar lo que pasa entre viñeta y viñeta sin reproducir de forma precisa las acciones omitidas, y lo mismo le ocurre al espectador de una película. Por lo demás, el cine y el teatro cuentan con la ventaja de presentar ante la vista de los espectadores personajes encarnados por actores reales, los cuales pueden llevar a cabo interpretaciones que despierten la empatía y el agrado del espectador, y ya sabemos que las neuronas espejo se activan en mayor medida cuando vemos ante nosotros a personas de carne y hueso, como ocurre en el teatro, que cuando las vemos en el cine o nos las imaginamos al leer una novela. Las acciones de los personajes de los cómics no estimulan tanto las neuronas espejo como las de los actores del cine o el teatro, pero los personajes dibujados cuentan con el encanto de que pueden ser imaginados por su creador sin ajustarse a los patrones que impone la realidad. De esta forma, cada forma de contar una historia (narración, canción narrativa, cómic, cine o teatro) tiene unas particularidades específicas que la hace irremplazable.

Conviene realizar una precisión con respecto al modelo de mundo por el que se rigen determinados cómics o determinadas series de dibujos animados, principalmente destinadas a los niños, en las que las acciones que realizan los personajes son de tipo ficcional verosímil, pero los propios personajes que los protagonizan tienen un carácter ficcional no verosímil, ya que son animales parlantes. Así ocurre, por ejemplo, en las adaptaciones en cómics o en series de dibujos animados de novelas literarias de tipo ficcional verosímil, como *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas, o *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Julio Verne, que pasan a ser, en las versiones de dibujos animados (y en los cómics que se derivan de ellas), *D'Artacan y los tres mosqueperros* o *La vuelta al mundo de Willy Fog*. En estas series de dibujos animados, la historia que protagonizan los personajes es similar a la de las novelas en las que se basan, por lo que se regirían por un modelo de mundo de tipo II. Sin embargo, los personajes están caracterizados como animales: en *D'Artacan y los tres mosqueperros*, el protagonista, los restantes mosqueteros y otros personajes son perros, y la malvada Milady es una gata, mientras que en *La vuelta al mundo de Willy Fog* el protagonista tiene cuerpo de león, su ayudante Rigodón (adaptación del Passpartout de la novela) es un gato o lince, Tico es un ratón, Romy (que representa a la Auda de la novela) es una pantera... En estas series, lo único que se rige por el tipo III de modelo de mundo es la propia caracterización de los personajes (que son animales parlantes), pues no ocurre lo mismo con las acciones que realizan, que son propias de seres humanos y tienen un carácter ficcional verosímil. Así, aunque D'Artacan y sus compañeros tengan cuerpo de perro, se comportan como seres humanos: montan caballos que no tienen los mismos rasgos antropomorfos (lo que establece una clara distinción entre los perros-hombres y los caballos-animales) y hablan y actúan

como personas; y lo mismo ocurre con Willy Fog y los demás personajes de la adaptación de la novela de Verne: tienen cuerpo de animales, pero están dotados de rasgos claramente antropomorfos, se comportan como seres humanos y habitan un universo que, de no ser por la caracterización de los personajes como animales, estaría regido por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil. A este respecto, la teoría de los mundos posibles establece que el mundo de una obra está formado por una serie de *seres*, *estados*, *procesos* y *acciones* (Albaladejo, 1986: 70-71), y esta distinción permite precisar que, en estos casos y en otros similares, los *seres*, en cuanto que están configurados como animales parlantes, se rigen por un modelo de mundo de tipo III de lo ficcional no verosímil, pero los *estados*, *procesos* y *acciones* se ajustan a un modelo de mundo de tipo II. Así, y en conformidad con la ley de máximos semánticos, estas obras pertenecerían al tipo III de modelo de mundo, pero no porque los *estados*, *procesos* y *acciones* que en ellas figuran sean de tipo ficcional no verosímil, sino porque lo son los *seres* que las protagonizan. Y esta distinción podría extenderse a otro tipo de obras literarias, como las fábulas, en las que figuran animales parlantes cuyo comportamiento es también antropomorfo: el tipo III de modelo de mundo de esas obras no deriva de los hechos que protagonizan los personajes, que suelen ser de tipo ficcional verosímil (como ocurre con la laboriosa hormiga esópica, que hace recolección de alimentos para el invierno, frente a la despreocupada cigarra, que solo se dedica a cantar), sino del propio carácter ficcional no verosímil de los *seres* (animales parlantes) que las protagonizan.

Otra manifestación fronteriza entre la literatura y las artes plásticas es la denominada poesía visual (Arija, 2010). En ella se encuadran un tipo de composiciones formadas, generalmente, por una imagen (que puede ser fotográfica o pictórica) o un objeto y un enunciado

lingüístico que cumple una función equivalente a la de un título, pero de manera que entre la imagen y el enunciado lingüístico se produce una relación poética de convergencia. Así ocurre, por ejemplo, en el *poema visual objetual* de Joan Brossa titulado *País* (figura 9). El título de la composición, *País*, converge con la imagen para producir la sensación lastimosa de que las cabezas de los españoles (representadas por el balón) solo prestan atención al fútbol y a cierto tipo de folclore (representado por la peineta).



Figura 9. Joan Brossa, *País*

En estas composiciones, el componente visual suele tener una importancia especial, de manera que el receptor deja de ser lector y se convierte en un observador-lector. En cualquier caso, sus límites con otras formas artísticas, como la pintura (que también está constituida por una imagen plástica y suele llevar un enunciado lingüístico que cumple la función de título), resultan en muchos casos difíciles de establecer, y especialmente cuando las composiciones solo tienen un componente icónico. A pesar de que el título de la obra pictórica en ocasiones no tiene una finalidad poética, en el sentido de converger

con la imagen para darle una nueva significación, no es imposible que se produzca entre ambos una relación de ese tipo.

Debido al doble componente, visual y lingüístico, que suelen tener este tipo de composiciones, cabría contemplar la presencia de una instancia encargada de plasmar la imagen y de un enunciador del componente lingüístico. Aunque el contenido de estas formas experimentales puede ser muy variado, podría distribuirse por los distintos apartados del modelo textual. Así, por ejemplo, la imagen representada en el poema de Brosa incluye elementos de la vida real (un balón de fútbol y una peineta), pero que no pueden relacionarse directamente con el *mundo de los personajes*, ya que no hay ningún personaje en la composición (aunque se insinúe una suerte de representación de un español prototípico). Por ello, la sugerencia que pretende establecer el autor se relaciona, en este caso, con el *mundo del autor* en su doble faceta emocional y argumentativa, y tanto la creación de la metafórica imagen visual como el escueto enunciado lingüístico podrían ser atribuidos directamente al autor, que nos traslada su visión sobre el país. No obstante, cabe la posibilidad de que algunos poemas visuales incluyan, como ocurre muchas veces en las obras pictóricas, imágenes de personajes, por lo que también podrían desarrollar el *mundo de los personajes*.

Existen también formas artísticas fronterizas entre la literatura y la escultura, como ocurre en algunas obras de Jaume Plensa, cuyas esculturas guardan una fuerte vinculación con la literatura, ya que las letras, las palabras y los textos entran en la escultura, obligando al receptor a interpretar la mezcla de dos sistemas expresivos (Arija, 2010). En estos textos u otros afines, el elemento literario podría converger con el escultórico para crear manifestaciones mixtas formadas por un código literario y otro escultórico.

En definitiva, en todos los tipos de formas artísticas parcialmente literarias, su componente lingüístico presenta evidentes particularidades con respecto a los textos exclusivamente literarios, ya que en los primeros la poeticidad del lenguaje depende en gran medida de la adecuación del código lingüístico al código semiótico complementario. Mientras que las obras literarias basan su valor poético en la elaboración artística del componente lingüístico-literario, este no es el único factor que interviene en las composiciones parcialmente literarias, por lo que en muchos casos el valor poético de dicho componente puede verse disminuido en favor de la mayor importancia que adquieren las formas no lingüísticas de expresión. Pero todas estas manifestaciones parcialmente literarias pueden explicarse sin dificultad mediante el modelo textual propuesto, ya que se sirven del componente lingüístico-literario y de su código semiótico complementario (visual o musical) para desarrollar el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o una mezcla de ambas categorías.

3.3. FORMAS ARTÍSTICAS NO LITERARIAS

Aunque la música, la pintura, la escultura, la danza, el mimo o la arquitectura son formas artísticas que no presentan un componente lingüístico desarrollado (pues este se limita, en algunas de ellas, al título peritextual, cuando existe), su contenido puede relacionarse con el modelo textual propuesto, el cual puede servir para establecer algunas diferencias entre las artes.

En el caso de la pintura, Antonio García Berrio y María Teresa Hernández (García Berrio y Hernández, 1988*a*; García Berrio, 1994: 625-634) destacan su capacidad para transmitir una construcción

imaginaria en muchos aspectos similar a la de los textos literarios. Esa construcción se relaciona con los conceptos de identidad y alteridad, que a su vez pueden asociarse a las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. A este respecto, cabe tener en cuenta la distinción entre la pintura figurativa, que presenta un referente de la realidad correspondiente a un determinado tipo de modelo de mundo, y la pintura denominada abstracta, cuya intención no es la de representar seres o cosas concretos, por lo que se centra en los elementos relacionados con la forma, el color, la estructura o la proporción, dotando al lenguaje visual autónomo de sus propias significaciones. La abstracción pura surgió en torno a 1910 como reacción al realismo y por el influjo de la fotografía, que causó la crisis del arte figurativo, y desde entonces ha tenido un gran desarrollo. El arte abstracto rechaza la copia o la imitación de los modelos exteriores a la conciencia del artista, y prescinde de cualquier tipo de figuración, huyendo de representar el espacio real y los objetos, paisajes y figuras que le son propios. Desde este punto de vista, las obras abstractas no remiten al mundo exterior, sino que proponen una realidad distinta a la natural.

Existen muy diversas formas de pintura abstracta, relacionadas con la pintura abstracta *expresiva* (caracterizada por la subjetividad y la espontaneidad, la improvisación, la expresividad de los elementos visuales, la composición asistemática y la vaguedad), y la pintura abstracta *geométrica* (que pretende ser objetiva y universal, premeditada y sistemática, impersonal, ajena a la expresividad de los elementos visuales, proclive al uso de elementos neutrales y geométricos y a la claridad). Aunque el arte figurativo y el abstracto parecen excluirse, hay formas de pintura figurativa que presentan cierto grado de abstracción (por ejemplo, el *fauvismo*, que altera los colores de los objetos reales, o el *cubismo*, que altera la forma de los objetos que trata de representar).

Algunos artistas abstractos pretendieron valerse de la pintura para expresar directamente sus emociones. Es el caso de la denominada *abstracción lírica*, desarrollada a partir de 1910 con la obra de Vasili Kandinsky, en la que se trataba de representar la emoción pictórica del artista. Otros artistas abstractos explotaron la relación de la pintura con la música, intentando crear en sus cuadros una especie de abstracción musical. Y estas tendencias nos sugieren que hay distintos tipos de pintura abstracta que se relacionan directamente con la expresión del *mundo del autor*.

En efecto, mientras que la pintura figurativa puede desarrollar el *mundo de los personajes*, la pintura abstracta puede relacionarse con la expresión del *mundo del autor*, tanto en su vertiente emocional como en su faceta argumentativa. En un trabajo anterior, al analizar la naturaleza de los textos líricos (Martín, 2015: 69-70, 155-176), explicábamos que formaban parte del *mundo del autor* (o del *mundo del autor inserto*), y que estaban constituidos, fundamentalmente, por submundos imaginarios (submundos conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado, etc.). En el caso de la pintura abstracta, no resulta tan sencillo relacionar las formas pictóricas con alguno de esos submundos, aunque cabe pensar que estén en su origen. En este sentido, los submundos imaginarios pueden resultar más clarificadores para explicar la naturaleza de las obras literarias, cuyo código lingüístico permite precisar en mayor medida las características de los distintos procesos mentales, que la de las obras plásticas, cuyo código visual no proporciona la misma certidumbre. No obstante, y sin que quepa aplicar con precisión la distinción entre los tipos de submundos imaginarios al caso de la pintura abstracta, podemos considerar que esta, de manera general, trata de expresar las emociones del propio autor, su visión particular del mundo o una mezcla de ambas cosas.

La pintura figurativa, en cambio, puede relacionarse directamente con la representación del *mundo de los personajes*. Obviamente, hay formas pictóricas intermedias difícilmente clasificables, pero la pintura figurativa que representa personajes y la pintura abstracta pueden servir como los polos opuestos con respecto a los cuales es posible clasificar las diferentes formas pictóricas.

Así, hay obras plásticas que desarrollan claramente el *mundo de los personajes*, caracterizado, como hemos visto, por su estatismo. Mientras que la novela, el teatro, el cómic o el cine presentan historias que se desarrollan en el tiempo, y que incluyen por lo tanto la representación de *seres, estados, procesos y acciones*, la pintura y la escultura tienen un carácter estático, no pudiendo representar procesos ni acciones completas (aunque pueden insinuarlos, pues la representación de un momento estático permite imaginar la situación previa y su desenlace). De ahí que las artes plásticas tiendan principalmente a la representación de *seres y estados*. Y los seres y estados representados en las obras pictóricas pueden corresponder a cualquiera de los tres tipos de modelo de mundo considerados por la teoría de los mundos posibles. Los autorretratos o los retratos de personas reales están configurados en conformidad con el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero; las obras pictóricas que representan seres no reales, pero cuyas características se adecuan a las normas de la realidad, pertenecen al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, y las obras plásticas en las que aparecen seres mitológicos o sobrenaturales se adecuan al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil.

Existen además otro tipo de obras figurativas que no representan personajes, como ocurre en los bodegones, o en las representaciones de edificios, objetos o paisajes. En estos casos, lo que se tiende a representar es el espacio físico en el que se moverían los distintos

personajes y los elementos relacionados con él. Así, un autor puede pintar elementos de su propia realidad circundante o de la de sus seres próximos o conocidos (en conformidad con un modelo de mundo de tipo I), elementos de una realidad imaginada pero verosímil, como un paisaje imaginado (tipo II), o incluso los componentes de una realidad imaginada de tipo inverosímil (tipo III). La atención se desplaza desde los propios personajes hacia el entorno que habitan, pero no deja de haber una relación implícita con ellos. Aunque en esas obras no se representen personajes, es posible establecer su modelo de mundo, y cómo serían los personajes que habitaran el espacio representado. Una diferencia esencial entre las artes plásticas y las manifestaciones artísticas encargadas de contar historias (la novela, el teatro, el cómic, el cine...) es que las primeras no necesitan plasmar directamente personajes, mientras que las segundas precisan de personajes a los que les suceda algo. En correspondencia con las ideas de Claude Bremond (1972, 1973), para que haya una historia tiene que haber un personaje o un ser antropomorfo que esté ante un *proceso de mejoramiento* («mejoría por obtener») o un *proceso de degradación* («empeoramiento por evitar»). En este sentido, la distinción de las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* se adecua mejor a las características de los textos que, como los literarios, cuentan historias protagonizadas por personajes, pero no deja de tener relación con otras manifestaciones artísticas que no siempre representan personajes, por cuanto estos pueden suponerse implícitos en el entorno figurativo que se plasma.

Por otra parte, aunque las obras pictóricas representen personajes configurados con respecto a un determinado tipo de modelo de mundo, es posible que en ellas esté presente un componente subjetivo, relacionado con el *mundo del autor*. En el caso de la pintura figurativa pura, existe una tendencia a representar el *mundo de los personajes* (o su entor-

no), y, en el caso de la pintura abstracta pura, predomina la representación del *mundo del autor*. Pero puede haber formas intermedias que mezclen ambas tendencias. Así, los retratos o autorretratos representan a personajes reales, pero estos pueden estar más o menos desfigurados, idealizados o caricaturizados mediante procedimientos propios de la pintura abstracta. Y lo mismo podría ocurrir con la representación de un paisaje, o de cualquier otro motivo pictórico. Es posible, en suma, que en una obra plástica no solo se represente un personaje, sino la visión particular que el autor tiene de él. En esos casos, existiría una representación conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. Y aunque en ocasiones pueda ser difícil establecer hasta qué punto predomina uno u otro componente, ambos constituyen los polos con respecto a los cuales se producen las distintas posibilidades expresivas.

Al igual que sucede con los textos literarios o parcialmente literarios, las obras plásticas también pueden incluir un texto inserto en el interior del texto primario. Por ejemplo, un cuadro dentro del cuadro, como ocurre en *Las meninas* de Velázquez (que comentaremos más adelante), aunque en ese caso solo sea visible el reverso del lienzo. En los casos hipotéticos en los que entraran en contacto de forma imposible los personajes del *mundo de los personajes* del cuadro primario y los del *mundo de los personajes inserto* del cuadro o texto inserto, se produciría un mundo imposible, que, como hemos visto, podría corresponder a un modelo de mundo de lo imposible de tipo I, II o III. Sin embargo, la creación de mundos imposibles en la pintura suele obedecer a otro principio diferente: lo más habitual no es que entren en contacto secciones del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, no podrían hacerlo, sino que la propia configuración espacial del *mundo de los personajes* sea ilógica, lo que se consigue mediante el uso de un recurso particular de las artes gráficas.

La pintura figurativa es bidimensional, pero pretende producir la ilusión de una perspectiva tridimensional. Pues bien, los mundos imposibles pueden derivar en la pintura de la creación de un mundo que resulta posible en una plasmación bidimensional (como en la litografía *Ascending and Descending* de Maurits Cornelis Escher que se recoge en la figura 10), pero que sería imposible en una dimensión tridimensional (Martín, 2015: 235-236). Y en ese marco imposible es en el que se sitúan los personajes, que pueden estar configurados en relación con un modelo de mundo de tipo I, II o III. En otro tipo de formas artísticas, como la narración o el teatro, los mundos imposibles derivan de la puesta en contacto de distintas secciones del modelo textual, pues no es posible jugar con la ilusión de representar un espacio tridimensional mediante una imagen bidimensional. En el cine, en el que las imágenes son bidimensionales y producen la ilusión de tridimensionalidad, podrían crearse mundos imposibles similares a los de la pintura, por ejemplo, mediante el uso de los llamados «efectos especiales»

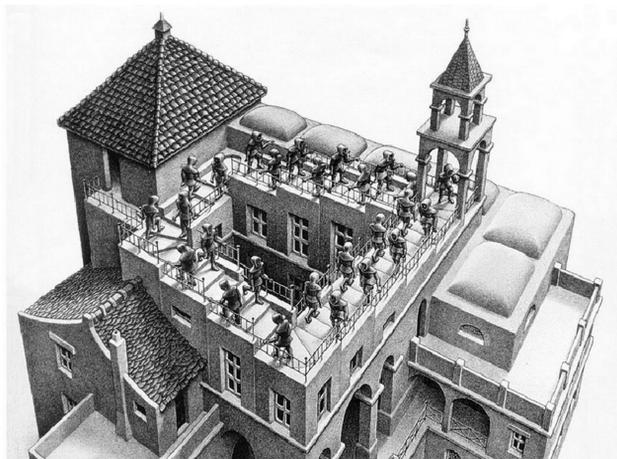


Figura 10. Detalle de *Ascending and descending*, de M. C. Escher

La escultura, por su parte, también puede ser abstracta o figurativa, y, como en el caso de la pintura, cada una de esas formas puede relacionarse, respectivamente, con la expresión del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, existiendo además la posibilidad de incidir en ambos aspectos. En efecto, las distintas formas de escultura abstracta podrían relacionarse con la expresión de los sentimientos o la forma de ver el *mundo del autor*, mientras que la escultura figurativa, por lo general, tiende en mayor medida que la pintura a representar personajes. Aunque, obviamente, la escultura figurativa puede representar animales, objetos o esbozos de paisajes, se ha caracterizado por propender a representar seres antropomorfos, relacionados con cualquiera de los tres tipos de modelo de mundo: hay esculturas que constituyen autorretratos o retratos (configuradas en conformidad con el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero), otras que representan a personajes imaginados construidos en conformidad con las leyes de la realidad (tipo II de lo ficcional verosímil), y otras que plasman seres mitológicos o fantásticos (tipo III de lo ficcional no verosímil). En este sentido, la categoría del *mundo de los personajes* tal vez presente una relación más directa con la escultura figurativa que con la pintura, debido a que esta no siempre representa personajes, sino que en ocasiones plasma su entorno. Y esa relación en cierto modo más directa entre la escultura figurativa y el *mundo de los personajes* puede indicar que esta categoría tiene validez con respecto al conjunto de las artes.

Aunque no es muy frecuente, la escultura puede incluir un texto inserto, incluso de tipo escultórico, en el *mundo de los personajes* del texto primario. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la composición titulada *Grupo de mármol que representa a Pigmalión a los pies de la estatua en el instante en que esta se anima*, realizada en 1763 por Étienne-Maurice Falconet (figura 11). La composición recrea el mito griego



Figura 11. Étienne-Maurice Falconet, *Grupo de mármol que representa a Pigmalión a los pies de la estatua en el instante en que esta se anima* [<https://goo.gl/XTvhZR>]

de Pigmalión, el cual, al no encontrar la mujer perfecta con la que casarse, decidió permanecer soltero y crear esculturas que representaran la perfección femenina, hasta que creó la estatua de Galatea, llegando a enamorarse de ella. Por ello pidió a Afrodita que la convirtiera en mujer de carne y hueso. La obra recoge el momento en el que la estatua de Galatea cobra vida propia, y, además de Pigmalión y su reanimada estatua, en ella aparece un amorcillo enviado por Afrodita que posa su boca en la mano de Galatea y se esfuerza por insuflarle la vida. La estatua posa sus pies en un plinto circular, que se halla sobre una base rectangular, puesta a su vez sobre el zócalo en el que se sitúa Pigmalión (Stoichita, 2006: 186-188). Este zócalo marca el nivel en el que se sitúan Pigmalión y el amorcillo, es decir, el *mundo de los personajes* del texto primario, que está configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo III,

mientras que la base rectangular sobre la que se sitúa el plinto circular indica el nivel de la estatua, que se incluiría en el *mundo de los personajes* del texto *inserto* (el cual se regiría, en principio, por un modelo de mundo de tipo II, ya que Galatea era una mujer imaginada por Pigmalión de tipo ficcional verosímil). La obra recoge el momento en que la estatua empieza a dejar de serlo para ir convirtiéndose progresivamente en mujer, pero, al ser aún parcialmente estatua, cabe hablar de un *mundo de los personajes* primario y del texto inserto (la estatua) incluido en dicho mundo (de igual manera que cabe la posibilidad de imaginar otras composiciones en las que haya una estatua que no se anime).

La escultura tridimensional no puede jugar, como la pintura, a crear mundos posibles en el espacio bidimensional del cuadro que serían imposibles en la vida real, por lo que sus posibilidades de crear mundos imposibles se reducen a que entren en contacto elementos que no podrían hacerlo de forma lógica. Es difícil imaginar la posibilidad de que se produjera un contacto imposible entre el *mundo de los personajes* del texto primario de una escultura figurativa y los personajes del *mundo de los personajes inserto*. No es el caso de la obra que estamos comentando, puesto que en ella se produce una transformación de una estatua en una mujer viva, lo que supone un acontecimiento milagroso regido por un modelo de tipo III de modelo de mundo, y el contacto entre Pigmalión y Galatea tiene lugar porque esta abandona su condición de estatua (y de texto inserto) para convertirse en mujer, pasando a poblar (de forma milagrosa, pero posible) el mismo universo que Pigmalión. La técnica escultórica no presenta en sí misma facilidades para materializar ese tipo de contactos imposibles, pero podría ser sugerido mediante el título, indicando expresamente que un personaje del *mundo de los personajes* del texto primario entra en contacto con otro del texto inserto.

En cuanto a la música instrumental, cabe preguntarse si puede ser descrita a través de las categorías del modelo textual propuesto. Ya hemos comentado que Aristóteles, en el libro VIII de su *Política*, sostiene que la música imita caracteres, pues unas melodías son tristes y retraídas, otras blandas, otras entusiastas..., lo que podría establecer cierta relación ente la música y el *mundo de los personajes*. A este respecto, conviene recordar la distinción entre música *descriptiva*, cuyo objetivo es evocar ideas, imágenes o descripciones concretas relativas a sucesos, objetos, lugares, situaciones, personas..., y música *absoluta*, que pretende ser apreciada por ella misma, sin referirse al mundo real. En la música descriptiva se suele incluir la música *programática*, en la que el compositor sigue un plan detallado o «programa», cuyo origen se encuentra en la literatura o en alguna otra manifestación artística no musical. Desde un punto de vista teórico, la música programático-descriptiva se opone a la absoluta, pero resulta muy dificultoso señalar sus límites, y no faltan quienes afirman que no hay diferencias entre ellas, ya que incluso la música absoluta puede expresar las «ideas poéticas» del autor relacionadas con pensamientos no musicales, lo que indicaría que incluso la música absoluta tendría una suerte de programa. No obstante, se han señalado las diferencias esenciales entre los tres tipos de música, ejemplificándolas con algunas obras: una fuga de Bach sería un ejemplo de música absoluta, *El Libro o Mariposas* de Grieg serían música descriptiva y *El aprendiz de brujo*, de Dukas, música de programa.

La música descriptiva tuvo su origen en la antigua Grecia, en la que sucesos como las batallas o las tormentas se trataban de reflejar en la música, y se ha seguido cultivando a lo largo de la historia, de modo que las composiciones trataban de imitar los sonidos de los animales o de las conversaciones humanas, escenas de caza o de guerra, etc. In-

cluso se usaron técnicas destinadas a sugerir acciones: así, la impresión de una persona que baja por una ladera se expresaría con una melodía descendente en la escala. Como ejemplo anecdótico de esta intención descriptiva por parte de ciertos compositores, Richard Strauss bromeó con respecto a su poema sinfónico *Don Juan* (1888), diciendo que había descrito musicalmente a una de las mujeres con tanta precisión que cualquiera podría advertir que tenía el pelo rojo. Y otra anécdota previene contra las propiedades efectivas que pueda tener la música para describir: tras el estreno de *El mar* (1905), de Claude Debussy, cuyo primer movimiento se titulaba «De l'aube à midi sur la mer», se dice que Erik Satie felicitó efusivamente al autor, añadiendo irónicamente que lo que más le había gustado era lo que sucedía a las once menos cuarto.

Resulta evidente, en cualquier caso, que la música instrumental no posee una capacidad descriptiva de personas, sucesos o acciones similar a la que puedan tener la novela, el teatro, el cine o el cómic, por lo que, en comparación con este tipo de manifestaciones, puede decirse que, más que describir, la música puede sugerir descripciones, reclamando además la labor interpretativa del oyente. Pero lo verdaderamente interesante es que, a lo largo de la historia, haya existido una tendencia que tratara de atribuir a la música, en mayor o menor grado, dicha capacidad descriptiva, lo que puede indicar que todas las artes se proponen objetivos semejantes, relacionados con la expresión de la identidad y la alteridad. Y como esa capacidad no solo se habría utilizado para describir la naturaleza, sino también las acciones humanas, cabe relacionar la música descriptiva con el *mundo de los personajes*, mientras que la música absoluta, de carácter más abstracto y emocional (y recuérdese que algunos pintores abstractos asociaron las emociones expresadas por la pintura abstracta con las de la música),

se relacionaría con la expresión del *mundo del autor*. Cabría también la posibilidad de que una composición musical fuera en parte absoluta y en parte descriptiva, con el subsiguiente desarrollo conjunto del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*.

Como en el caso de la pintura, la música descriptiva no tiene por qué representar necesariamente personajes, aunque cabría aducir que es su entorno lo que trata de sugerir. Por otra parte, en los casos en los que sí pretende representar personajes e incluso sus acciones (por ejemplo, una batalla), la capacidad de la música para expresar con precisión el *mundo de los personajes* es más limitada que la de otras manifestaciones artísticas. Así, si la propia capacidad descriptiva de la música puede ser puesta en entredicho, mayores dificultades puede encontrar para sugerir por sí misma que representa un universo correspondiente a un determinado modelo de mundo (I, II o III), aunque los títulos de las composiciones o sus elementos peritextuales pueden suministrar indicaciones al respecto (por ejemplo, las indicaciones paratextuales de la *Obertura 1812*, de Piotr Ilich Chaikovski, pueden hacer comprender a los receptores no solo la relación entre cada una de sus partes y los episodios de la invasión de Rusia por parte de Napoleón, sino también que la composición pretende describir hechos acaecidos realmente, por lo que se ajustaría al tipo I de modelo de mundo de lo verdadero).

Cabe la posibilidad de que en el *mundo de los personajes* de una composición de música descriptiva se incluya un texto inserto (como sugiere el hecho de que, en la citada *Obertura 1812*, se haga sonar la *Marsellesa* para sugerir el avance de las tropas francesas), pero las dificultades para que el receptor perciba esa inclusión pueden ser mayores que en otro tipo de manifestaciones artísticas, ya que requieren que el destinatario conozca previamente el texto inserto, o bien que se le in-

dique su existencia por medio de indicaciones lingüísticas paratextuales. Y más dificultoso aún resultaría percibir que en una composición musical se creara un mundo imposible, sugiriendo un contacto entre elementos que, de manera lógica, no podrían unirse.

Por lo que respecta a la música absoluta, tiende fundamentalmente a expresar emociones. Aunque en algún momento se le ha tratado de atribuir alguna capacidad persuasiva (por ejemplo, Lutero consideraba que la música era *domina et gubernatrix* de las emociones, y que la música sacra era una auténtica *praedicatio sonora*, capaz no solo de emocionar, sino también de convencer [Vega, 2011: 133; Páez, 2016: 55]), es obvio que su mayor potencial –y así se ha reconocido desde los orígenes de la cultura occidental (Páez, 2016)– reside en su capacidad para emocionar a los destinatarios, suscitando pasiones y afectos, lo que se relaciona con la vertiente emotiva del *mundo del autor*. Y, como en el caso de la pintura o de la escultura, la música no permite la misma precisión que muestran otras manifestaciones artísticas a la hora de definir qué tipo de submundos imaginarios (conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado, etc.) son los que se despliegan, sin que ello vaya en menoscabo de su especial aptitud para expresar, sugerir y contagiar las emociones.

La danza, por su parte, puede desarrollar las emociones ligadas al *mundo del autor*, aunque en sus formas más miméticas (a las que Aristóteles hacía referencia) puede constituir un intento de representar el *mundo de los personajes*, y pueden existir formas que desplieguen ambos tipos de mundos. Ya en el antiguo Egipto existían formas de danza mimética, de tipo ceremonial, destinadas a representar la muerte y la reencarnación del dios Osiris. Asimismo, en los países orientales se practicaban danzas miméticas relacionadas con los ritos de fertilidad, y los rituales asociados a las danzas de los dioses griegos se sitúan en el

origen del teatro occidental. En la Roma imperial, bajo el mandato de Augusto (63 a. de C.-14 d. de C.), se consolidó el tipo de danza conocida actualmente como pantomima o mímica, que ha persistido, en variados tipos de manifestaciones, hasta la actualidad. La danza se relaciona con el ritmo y con la música, por lo que puede participar de las características ya comentadas de este tipo de manifestación artística, y sumar además las que le son propias, relacionadas con el uso artístico del propio cuerpo humano. En este sentido, la danza puede representar de manera particularmente directa el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, ya que, en los casos de danza expresiva, es el propio bailarín (que puede ser también el coreógrafo) el que se manifiesta directamente a través de su propio cuerpo, y, en los casos de danza descriptiva, los personajes se muestran ante los espectadores de manera en cierta forma similar a como lo hacen los personajes teatrales.

La capacidad descriptiva de la danza, relacionada con el *mundo de los personajes*, es mayor que la de la música, ya que a través de los gestos y de las acciones corporales pueden representarse acciones susceptibles de ser comprendidas por los espectadores. De ahí que la danza también pueda tener en sí misma un mayor grado de precisión que la música a la hora de simular un determinado modelo de mundo. Cabe también la posibilidad, en las representaciones miméticas, de incluir un texto inserto en el *mundo de los personajes* (por ejemplo, un sueño de uno de los bailarines de una coreografía), e incluso de que se produzca un contacto imposible entre los personajes del *mundo de los personajes* del texto primario y los del *mundo de los personajes* inserto. Y por lo que respecta a su faceta expresiva, asociada al *mundo del autor*, también posee una mayor capacidad que la música a la hora de precisar qué tipo de submundos imaginarios (conocido, fingido, deseado, temido, etc.) son los que se despliegan.

La arquitectura es el tipo de arte que, aparentemente, puede relacionarse en menor medida con las categorías del modelo textual propuesto, ya que, generalmente, no representa personajes (aunque cree construcciones en las que las personas puedan vivir o desarrollar su vida social, por lo que está enfocada a satisfacer las necesidades de los seres humanos), y no suele desarrollar, por lo tanto, el *mundo de los personajes*, limitándose a reflejar las emociones o la cosmovisión del autor, relacionadas con el *mundo del autor*. En conformidad con la ya comentada distinción de Heidegger, recogida por Genette (2000: 155-156), sobre los tres tipos de objetos que pueden causar placer estético (los objetos de la naturaleza, los objetos utilitarios construidos por el hombre y las obras artísticas), la arquitectura es el tipo de arte más próximo al de los objetos utilitarios de factura humana, ya que, además de su función estética, suele tener una importante función utilitaria (así, las hermosas catedrales góticas sirven para realizar cultos religiosos, y el acueducto de Segovia puede reflejar una intención estética, pero tenía además, o sobre todo, la función de transportar el agua). De hecho, en ocasiones puede no estar claro si un edificio arquitectónico presenta o no *artificialidad*. Y aunque todas las artes puedan tener también, en mayor o menor medida, una función utilitaria (entretener, adoctrinar...), es esa función, especialmente notable en el caso de la arquitectura, la que la acerca de manera especial a los objetos utilitarios y le distancia en cierta forma de las pretensiones de las demás artes. En este sentido, y aunque no todas las artes, como hemos visto, tienen las mismas facilidades ni la misma precisión para representar el *mundo de los personajes*, la arquitectura, generalmente, ni siquiera se propone hacerlo. En efecto, la intención estética inherente a las obras arquitectónicas que poseen *artificialidad* se encauza fundamentalmente a través del *mundo del autor*, de manera que el arquitecto-au-

tor refleja sus emociones y su propia visión del mundo a través de su obra, sin que sea posible precisar, como ocurre en el caso de las obras pictóricas, escultóricas o musicales, el tipo de submundos imaginarios que despliega.



Figura 12. *Tianzi Hotel* en Pekín (China) [<https://goo.gl/xyuW7F>]

Existen, no obstante, ejemplos de construcciones arquitectónicas que simulan objetos (una bota, un avión, un teléfono móvil...), e incluso personas. Así, el *Tianzi Hotel* (figura 12), situado a las afueras de Pekín, reproduce la imagen de tres dioses (de la longevidad, de la fortuna y de la prosperidad) de la tradición china, y la *Casa danzante*, de Frank Gehry, en Praga (figura 13), sugiere la imagen de un hombre y una mujer bailando (y es conocida como «Fred y Ginger», en alusión a Fred Aster y Ginger Rogers).



Figura 13. *Casa danzante* en Praga (República Checa)
[<<https://goo.gl/9RwQPp>>]

Aunque este tipo de edificaciones pueden considerarse excepcionales con respecto a la práctica común arquitectónica, cabe considerar que, desde los inicios de la arquitectura, en no pocas construcciones se han incorporado figuras humanas o antropomorfas, que pasan a formar parte de la propia obra.



Figura 14. *Templo de Abu Simbel* (Egipto) [<https://goo.gl/fWYgv4>]

Así ocurría ya en los templos egipcios, como el de Abu Simbel (figura 14), presidido por enormes figuras antropomorfas, o en los antiguos palacios de Persia, como se observa en los toros alados y antropomorfos de la *Puerta de Todas las Naciones* (figura 15) de Persépolis (Irán).



Figura 15. *Puerta de Todas las Naciones* en Persépolis (Irán) [<https://goo.gl/HVu1TM>]

Asimismo, el *Partenón* de Atenas, condicionado inicialmente para albergar la imagen de oro y marfil de Atenea Parthenos, esculpida por Fidias, presentaba, como es bien sabido, una notable decoración escultórica: las metopas esculpidas en altorrelieve se extendían por los cuatro lados externos del templo, los tímpanos rellenaban los espacios triangulares de cada frontón, y el friso, esculpido en bajo relieve, abarcaba el perímetro exterior de la cella. Las figuras escultóricas de las metopas, los tímpanos y los frisos representaban escenas de la mitología griega (configuradas, por lo tanto, en conformidad con el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil). El pórtico de las Cariátidas del *Erecteion* (figura 16), situado también en la Acrópolis de Atenas, constituye un buen ejemplo de la forma en que las figuras antropomorfas llegan a integrarse en la propia obra arquitectónica, sirviendo de columnas.



Figura 16. Pórtico de las Cariátidas del Erecteion, en la Acrópolis de Atenas (Grecia)

[<<https://goo.gl/DF4v6b>>]

La tradición occidental de incluir esculturas en las obras arquitectónicas dejó sus huellas en las iglesias románicas (adornadas con ca-

necillos que representan objetos, animales, figuras humanas o divinas o seres fantásticos o sobrenaturales, y en cuyos pórticos o fachadas se sitúan importantes conjuntos escultóricos), en las gárgolas y esculturas de las catedrales góticas, o en las diversas figuras escultóricas que adornan las fachadas de iglesias, palacios o universidades de distintos periodos históricos.

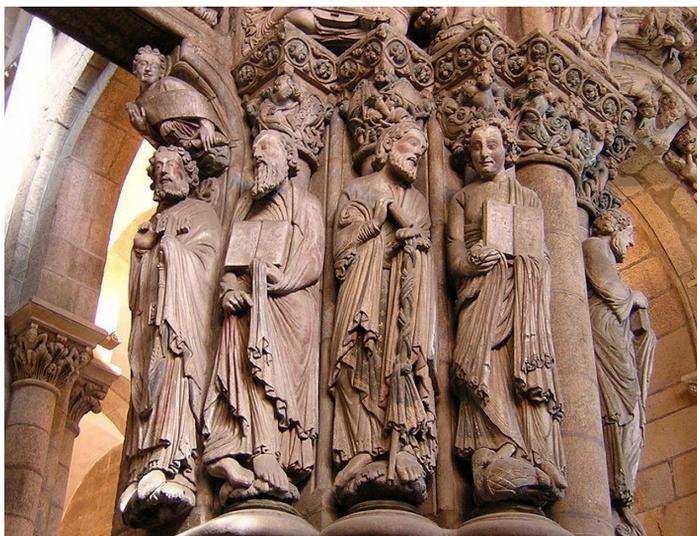


Figura 17. Detalle del *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago de Compostela (España) [<https://goo.gl/1FMJ5T>]

Muchas de las fachadas o pórticos de estos edificios están sobrecargados de figuras escultóricas antropomorfas, que, como se observa en el detalle del *Pórtico de la Gloria* románico de la Catedral de Santiago de Compostela (figura 17), están integradas en la propia construcción (en este caso en las columnas que sostienen el pórtico), como si formaran parte de ella.



Figura 18. *Templo de Sri Ranganathaswamy* en Tiruchirapalli (India) [<https://goo.gl/baVxGf>]



Figura 19. *Templo de Angkor Wat* en Siem Reap (Camboya) [<https://www.flickr.com/photos/ewolivera/26120741217/>]



Figura 20. *El Templo de la Máscara* en Lamanai (Belize)
[<<https://www.flickr.com/photos/brostad/4730067998/>>]

La inclusión de esculturas en las obras arquitectónicas se ha producido en las más diversas culturas, lo que invita a pensar en la universalidad de esa tendencia, como se observa en templos de la India (figura 18), Camboya (figura 19) o Belize (figura 20).

Y la profusión de figuras antropomorfas se completa en muchas iglesias o templos con la inclusión de retablos que contienen esculturas o pinturas, los cuales se encajan en la estructura del edificio como si formaran parte de él.

El caso menos habitual de los edificios que representan personas, o el mucho más frecuente de construcciones que integran esculturas o pinturas, invita a pensar que la representación del *mundo de los personajes* constituye un elemento esencial de todas las manifestaciones artísticas, ya que incluso un arte como la arquitectura, que no es en sí misma proclive a representarlo, procura hacerlo a través de formas complementarias, como las escultóricas o pictóricas.

En suma, las categorías básicas que constituyen el modelo textual propuesto (el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* y la expresión conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*), relacionadas con la representación de la identidad y de la alteridad, no son exclusivas de las obras literarias, y pueden extenderse sin dificultad a las restantes manifestaciones artísticas, por lo que el modelo de los géneros literarios puede ampliarse hasta constituir un modelo general de las artes (y en la segunda parte de este trabajo mostraremos su utilidad para explicar la naturaleza de algunas obras pictóricas). Ciertas formas artísticas son más proclives o presentan más facilidades que otras para representar determinados aspectos de esas categorías. Así, mientras que la literatura, el cine, el cómic, la danza e incluso la música llamada *descriptiva* (esta de forma más restringida) pueden representar historias que transcurren en el tiempo, relacionadas con el *mundo de los personajes*, la escultura o la pintura figurativas se centran en la representación de estados instantáneos relacionados con esa misma categoría, mientras que la arquitectura suele recurrir a las formas escultóricas o pictóricas, integrándolas en sus composiciones, para representar el *mundo de los personajes*. En cuanto al *mundo del autor*, encuentra su representación más exhaustiva y precisa (en cuanto que es posible determinar los tipos de submundos imaginarios desarrollados) en la literatura, tanto en su vertiente emocional como en su faceta argumentativa, pero el cine cuenta con posibilidades teóricas para desplegarlo, aunque no han sido muy explotadas en la práctica. Asimismo, la pintura y la escultura abstractas, la danza, la música denominada *absoluta* y la arquitectura están perfectamente capacitadas para representar la cosmovisión y las emociones del autor. Por todo ello, cabe concluir que cada tipo de arte es proclive a desarrollar determinadas posibilidades que le son más específicas, pero

todas ellas tienden, de una u otra forma, a desarrollar el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o ambas categorías al unísono, lo que confirma su carácter universal y la importancia de la representación artística de la identidad y de la alteridad.

SEGUNDA PARTE.

LA POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN
Y EL ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

4.

Fundamentos de la Poética de la imaginación

La Poética de la imaginación⁴⁸ es una corriente teórico-crítica que pretende buscar las causas de la poeticidad en la existencia de una serie de arquetipos universales presentes en los textos literarios y artísticos.

Según esta corriente, en las obras literarias y artísticas se reflejan unas constantes antropológicas que son comunes al autor y al receptor, y a través de las cuales ambos se identifican. En conformidad con sus postulados, la eficacia comunicativa de las obras artísticas y literarias dependería del carácter universal de su construcción imaginaria (que garantiza la adhesión de los receptores), pero también de la forma original en que expresan sus contenidos, destinada a captar la atención y a producir el deleite o la emoción de los destinatarios. De ahí que la Poética de la imaginación se preocupe por establecer lo que las obras literarias y artísticas tienen de universal y de singular.

⁴⁸ La denominación original de la corriente en el ámbito francés es *Poétique de l'imaginaire*. Dado que en español no existe el sustantivo *imaginario* (entendido como el conjunto de los productos de la imaginación), se ha traducido la expresión literalmente como *Poética del imaginario*, como *Poética de lo imaginario* o, según propone Antonio García Berrio (1994), como *Poética de la imaginación*, que es la forma que adoptamos en este trabajo.

En última instancia, la Poética de la imaginación se basa en la realidad del ser humano como especie genéticamente determinada. Todos los seres humanos, por el hecho de pertenecer a la misma especie, heredan una construcción cerebral similar que determina unas pautas de comportamiento común, las cuales se particularizan después de forma variable y singular en contacto con el medio geográfico e histórico en el que cada grupo social se desenvuelve. La expresión literaria y artística no sería ajena a esta realidad.

En las páginas que siguen comentaremos los fundamentos de la Poética de la imaginación y la clasificación de los símbolos realizada por Gilbert Durand en su obra *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de 1960. Obviamente, la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand podría actualizarse, reformarse o complementarse, tanto por lo que respecta a las propias categorías que la componen, como a la fundamentación de los presupuestos científicos en los que podría sustentarse (que, aun siendo hoy en día muy diferentes a aquellos en los que se basó Durand, no dejan de respaldar sus intuiciones). No obstante, la aportación de Durand sigue teniendo, a mi modo de ver, una ventaja incontestable, ya que ofrece una clasificación integral de los productos de la imaginación, mostrando que son perfectamente clasificables. Por ello, la clasificación de los símbolos de Durand es altamente ilustrativa del comportamiento del ser humano y del funcionamiento de su imaginación simbólica, y resulta de suma utilidad para explicar la constitución simbólica de la literatura y de las artes.

4.1. LOS REGÍMENES DE LA IMAGINACIÓN Y LA CLASIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE GILBERT DURAND

Los antecedentes de la Poética de la imaginación se encuentran en la teoría psicoanalítica elaborada desde principios del siglo xx por Carl Gustav Jung y sus seguidores, que originó la denominada *mito-crítica* (Paraíso, 1994, 1995).

En un principio, Jung se adhirió al psicoanálisis freudiano, pero sus reservas sobre el origen exclusivamente sexual de las neurosis le llevarían a explorar otros ámbitos antropológicos relacionados con las religiones comparadas, la alquimia o las tradiciones. Interesado en la investigación de las culturas primitivas, Jung visitó a los indios puebla de Nuevo México y Arizona, a los negros de Kenya o a los árabes del desierto, y observó una gran uniformidad de símbolos y mitos⁴⁹ en culturas muy diversas. Así, Jung abrió un nuevo campo para el *psicoanálisis*,⁵⁰ al que prefiere denominar *Psicología compleja* (dejando el término psicoanálisis para la doctrina de Freud): el del hombre no solo como *individuo*, en sentido freudiano, con su propia vida personal y sus traumas específicos, sino sobre todo como *colectividad*, como punto de referencia de la Humanidad. Su principal aportación es la idea del *inconsciente colectivo* y de sus contenidos: los *arquetipos* (Jung, 1991).

49 Mircea Eliade expone las cinco características que ayudan a definir el mito: constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales; es una historia considerada verdadera, porque se relaciona con realidades, y sagrada, porque es obra de seres sobrenaturales; cuenta cómo algo ha cobrado vida, y es, por tanto, el relato de una creación; conociéndolo se conoce el origen de las cosas y se puede llegar a dominarlas; y, por último, el mito se vive, en el sentido de que se rememoran y actualizan los acontecimientos que narra (Eliade, 1997: 19).

50 En rigor, no fue Jung el primer autor que se preocupó por el estudio de los mitos, ya que otros psicoanalistas, como Otto Rank o Karl Abraham, se habían interesado por el tema en numerosos trabajos, pero sí quien cultivó este ámbito de manera más persistente y realizó mayores aportaciones (Paraíso, 1994: 158).

Jung define el inconsciente colectivo como «el depósito constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años, el eco de los acontecimientos de la prehistoria». Está constituido por los *arquetipos*, que son «formas universalmente existentes y heredadas», de naturaleza colectiva, que se repiten con significación casi idéntica en los sueños, en las ensoñaciones, en la mitología, en el folclore de pueblos diversos y en obras artísticas de las más variadas culturas. Son por tanto depósitos, restos de experiencias continuamente repetidas por la Humanidad (Jung, 1946: 345).

A partir de la obra de Jung se desarrolla un tipo de crítica literaria basada en la confluencia de la Literatura, la Psicología y la Antropología, para la que la significación de las obras literarias se explica mediante la recurrencia de ciertas imágenes arquetípicas. Isabel Paraíso (1995: 177-202) distingue dos corrientes principales dentro de la crítica jungueana:

1.^a La «línea junguiana» propiamente dicha, que se desarrolla en América y en los países europeos de habla inglesa y alemana. Sus fuentes primordiales son los trabajos de Jung y del antropólogo Bronislaw Malinowski.

2.^a La «línea antropológica» apoyada en el psicoanálisis, cuyos desarrollos son la «Crítica mítica» norteamericana (desarrollada por Northrop Frye y Joseph Campbell) y la Poética de la imaginación, impulsada en Europa por Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos o Antonio García Berrio.

Vamos a centrarnos en la Poética de la imaginación, que se desarrolla en Europa a partir de los planteamientos de Jung. La expresión *Poétique de l'imaginaire* fue introducida por el filósofo fenomenólogo Gaston Bachelard (1884-1962), en su obra *El aire y los sueños*, de 1944. A partir de

ese momento se utilizó el sintagma para designar el método de explicación de las imágenes de Bachelard, y sobre todo, el de Gilbert Durand.

Bachelard (1948, 1948a, 1961, 1975, 1978, 1982, 1986, 1993) se propuso realizar una *exploración de la imaginación humana* mediante una nueva *metodología de la lectura*, de tipo asistemática (Paraíso, 1995: 186-189). Bachelard pretendió explicar las imágenes aisladas, analizando determinadas imágenes de su propia experiencia que aparecían frecuentemente en las obras literarias más diversas, como las relacionadas con los elementos naturales de la física aristotélica (agua, tierra, fuego, aire), o con el espacio humano y su hábitat (casa, desván...).

Bachelard aparece en sus primeras obras (*L'intuition de l'instant*, de 1932, y *Psicoanálisis del fuego*, de 1938) ligado al psicoanálisis, pero a partir de la *Poética del espacio*, de 1957, él mismo afirma que supera el psicoanálisis y sigue la senda de la Fenomenología de Husserl (la experiencia fenoménica consiste básicamente en despojar a las cosas de todo lo accesorio para quedarse con lo esencial). Bachelard (1975: 8) afirma lo siguiente:

Decir que la imagen poética escapa a la causalidad es, sin duda, una declaración grave. Pero las causas alegadas por el psicólogo y por el psicoanalista no pueden nunca explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que suscita en un alma extraña el proceso de su creación. El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga en seguida en mí.

El carácter inesperado de la nueva imagen, y la adhesión que suscita en el lector («todo lector que relee una obra que ama, sabe que las páginas amadas *le conciernen*» [Bachelard, 1975: 18]), son por

lo tanto cualidades inherentes a la imagen que no puede explicar el psicoanálisis y sí una fenomenología de la imaginación (Bachelard, 1975: 9).

Este procedimiento de Bachelard, que reúne una serie de constelaciones de imágenes en torno a variados temas, resulta, a juicio de su discípulo Gilbert Durand, incompleto, por lo que este intentará realizar una clasificación de las imágenes capaz de explicar el conjunto de las posibilidades de la imaginación humana.

Gilbert Durand (2005) intentó completar la obra de Bachelard estableciendo una clasificación de lo imaginario. Para ello se vale de anteriores clasificaciones antropológicas sobre la imaginación, e intenta además integrar en su sistema conceptos del psicoanálisis de Freud y de Jung, así como de Bachelard, de los historiadores de las religiones, que buscan las motivaciones de los símbolos y de las imágenes en elementos externos (como los astros, las funciones sociales o las etnias), o de la reflexología de Vladimir M. Betcherev.

Durand está muy cerca de Jung por la aceptación de la existencia de arquetipos y de constantes universales que rigen el funcionamiento de la imaginación, pero, además, intenta explicar, mediante su clasificación de las imágenes, la *función* de la imaginación.

Para Durand, hay una realidad universal que rige los designios de la imaginación. En su opinión, la función fantástica desborda el mecanismo del rechazo tal como lo planteaba el psicoanálisis clásico, según el cual solo se simboliza lo que es rechazado. La imagen simbólica, el símbolo, no tiene como función impedir que una determinada idea logre alcanzar la consciencia, como quería Freud, sino que resulta del enfrentamiento del hombre con el paso del tiempo. Mientras que el rechazo freudiano reduce la imagen a ser un simple signo de lo rechazado, la imagen, en opinión de Durand, es el resultado de la crea-

tividad, un intento de ofrecer una respuesta a la angustia que provoca en el hombre el paso del tiempo.⁵¹

Durand sostiene que la imaginación se vale de una especie de eufemismo: transforma lo negativo y mortal que implica el paso del tiempo en imágenes positivas llenas de vitalidad. Todas las manifestaciones culturales del hombre, desde los ritos y los mitos a la literatura y las artes, pasando por las religiones y los comportamientos científicos, están determinados por la aspiración fundamental de escapar a la muerte y a las vicisitudes del tiempo.

Durand intenta explicar el simbolismo imaginario por la vía de la antropología, pero sin caer en ninguno de los dos extremos antropológicos periódicamente enfrentados: el *psicologismo*, que se limita a estudiar las causas internas al hombre, y el *culturalismo* sociológico, que se fija sobre todo en la influencia del ambiente. Situándose en un puesto intermedio entre dos tendencias que no considera excluyentes ni irreconciliables, Durand define lo que denomina *trayecto antropológico*: «El intercambio continuo que se produce en el nivel imaginario entre las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas que provienen del medio cósmico y social» (2005: 43). Existe entre ambos aspectos, según Durand, una génesis recíproca que oscila del gesto pulsional al entorno material y social, y viceversa. El símbolo, por lo tanto, es el producto de las pulsiones biopsíquicas al entrar en contacto con las intimaciones del medio. Por eso, el estudio del *trayecto antropológico* puede realizarse partiendo indistintamente de la cultura o de la naturaleza psicológica, ya que ambos aspectos están implicados en su formación.

51 La idea de que el simbolismo se relaciona con la temporalidad no es exclusiva de Durand, sino que otros antropólogos, como Mircea Eliade (1965, 1972, 1976, 1997), se han referido a una relación parecida. Según Eliade, algunas experiencias fundamentales originan todas las variaciones histórico-religiosas de las distintas culturas y momentos (Eliade, 1952, pp. 12-15).

Durand parte por comodidad del psiquismo para descender hacia lo cultural, y, para establecer los grandes ejes de su clasificación, acude a la reflexología de Vladimir M. Betcherev (1933), de la que toma la noción de *gestos* o *reflejos dominantes*. Ya en el recién nacido, como había observado Betcherev, se producen una serie de *reflejos dominantes* que, cuando son estimulados, ordenan o inhiben todos los demás reflejos. El primero de esos reflejos dominantes es el de *posición*, que inhibe los demás reflejos cuando se alza verticalmente el cuerpo del niño, el cual percibe la verticalidad y la horizontalidad de forma privilegiada. Esta percepción se relaciona con su futuro aprendizaje locomotor.

El segundo reflejo dominante se observa con mucha mayor claridad: se trata de la dominante de *nutrición* o de *digestión*, que se manifiesta en los recién nacidos por los reflejos de succión y de orientación correspondiente de la cabeza. Todas las reacciones extrañas a dicho reflejo se encuentran retardadas o inhibidas en el momento de la alimentación.

Y el tercer reflejo dominante es el reflejo *sexual*. El propio psicoanálisis ya llamó la atención sobre la importancia de la pulsión sexual en la conducta humana y animal. Las motivaciones hormonales del acoplamiento siguen un ciclo en los animales, y el mismo acto sexual, en los vertebrados superiores y en el hombre, se acompaña de movimientos rítmicos (a veces precedidos por danzas nupciales). El reflejo sexual se relaciona por lo tanto con el ritmo. Los psicólogos han advertido que numerosos juegos de la infancia presentan un carácter rítmico, como preejercicio de aprendizaje sexual, y Jung ya había sostenido que el onanismo infantil es un preejercicio directo de la sexualidad plena.

En cuanto a la relación entre estos reflejos dominantes primarios, al parecer inconscientes, y la representación simbólica, no pre-

senta mayores complicaciones. Numerosos psicólogos e incluso lingüistas, como Jakobson, han demostrado que las representaciones mentales y el lenguaje están relacionados con la motricidad primaria. Existe una estrecha relación entre los reflejos dominantes, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas, de manera que los gestos dominantes determinan en cierta forma la configuración de los símbolos. Sin embargo, cuando la imaginación entra en contacto con cada medio geográfico y cultural, adquiere una amplísima variación de manifestaciones.

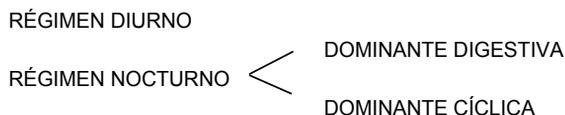
Durand considera una serie de elementos que se sitúan entre los dos polos del trayecto antropológico, desde el polo psíquico hasta el cultural: los *reflejos dominantes*, los *esquemas*, los *arquetipos* y los *símbolos*. En el polo psicobiológico del trayecto antropológico se sitúan los *reflejos dominantes*, que dan lugar a los *esquemas*, los cuales aparecen encarnados en representaciones concretas. Los reflejos dominantes diferenciados en esquemas, en contacto con el entorno natural y social, determinan los grandes *arquetipos*.⁵² Y las particularizaciones culturales de los arquetipos dan lugar a los *símbolos*, que se sitúan en el polo cultural del trayecto antropológico.

El arquetipo se caracteriza por su universalidad constante, pero el símbolo está en la vía de lo particular, y hereda una fragilidad extrema. Así, mientras que el esquema ascensional y los arquetipos permanecen inmutables, el símbolo se transforma en cada cultura de escala en flecha volante, en avión supersónico o en campeón de salto.

⁵² Así, al reflejo postural le corresponden dos esquemas: el de la *verticalización ascendente*, que da lugar a los arquetipos de la *cima*, el *jefe*, la *luminaria* y el *cielo*, y el de la *división* (tanto visual como manual), que origina los arquetipos de la *luz*, la *espada* y el *bautismo*. Al reflejo digestivo le corresponden el esquema del *descenso*, que deriva en los arquetipos del *huevo* y la *noche*, y del *acurrucamiento*, que genera los arquetipos del *seno* y la *intimidad*. Y el reflejo sexual determina un esquema *cíclico* que da lugar al arquetipo de la *rueda*.

Por último, la relación entre los esquemas, los arquetipos y los símbolos da lugar a los regímenes: el *Régimen Diurno* y el *Régimen Nocturno*.

Durand propone establecer su clasificación basándose en una bipartición entre dos *Regímenes* del simbolismo, uno *Diurno* (porque se relaciona con la luz, la visión y la ocupación espacial) y otro *Nocturno* (asociado al interior del cuerpo y las profundidades), y en la tripartición reflexológica de las dominantes *postural*, *digestiva* y *rítmica*, de manera que la primera determina el *Régimen Diurno*, y las otras dos el *Régimen Nocturno*, en sus variantes digestiva y cíclica:



Durand ofrece la siguiente definición de los regímenes de la imaginación:

El «*Régimen Diurno*» concierne a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación; el «*Régimen Nocturno*» se subdivide en dominantes digestiva y cíclica: la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos (Durand, 2005: 60-61).

Durand opta por esta clasificación a la vez bipartita y tripartita por dos razones: en primer lugar, porque este doble plan no es contradictorio y abarca las diferentes motivaciones antropológicas a las que han llegado investigadores muy alejados entre sí. Y, en segundo lugar, porque la tripartición de las dominantes reflejas es reducida por el psicoanálisis a una bipartición: la libido se vincula en su evolución de forma sucesiva y continua a las pulsiones digestivas y a las sexuales, lo que implica que existe cierto parentesco entre ambas.⁵³ Por otra parte, los denominados «placeres del vientre» (asociados tanto a la dominante digestiva como a la sexual), guardan cierta relación que los opone a la dominante postural, por lo que parece lógico conservar esa diferencia oponiendo el *Régimen Nocturno* al *Diurno*.

No obstante, la clasificación a la vez bipartita y tripartita de Durand ha tendido a resolverse en una simple tripartición. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand (2005: 185-196, 277-287 y 355-363) denomina estructuras *esquizomorfas* a las correspondientes al *Régimen Diurno* (2005: 185-196), místicas a las de la dominante digestiva del *Régimen Nocturno* (2005: 277-287) y *sintéticas* a las de su dominante cíclica (2005: 355-363). Posteriormente, en su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Durand cree preferible la denominación de *Régimen diseminatorio* –o *estructuras diseminatorias*– a la de «estructuras sintéticas» (Durand, 1993: 289), y en otras obras posteriores (1994, 1996) mantiene una denominación tripartita. Asimismo, Jean Burgos (1982) se referiría a tres estructuraciones

53 Freud estableció tres etapas sucesivas en la evolución sexual del niño: la etapa *oral*, desde el nacimiento hasta los dos años, en la que la satisfacción del placer está unida a la excitación de la boca y los labios durante la alimentación; la etapa *analsádica*, que se produce entre los dos y los cuatro años, en la que el niño experimenta placer por medio de la retención o la expulsión de las heces, y la etapa *fálica*, en la que las pulsiones se fijan en los órganos genitales (Paraíso, 1995: 30-31).

dinámicas de lo imaginario (estructuraciones dinámicas de *conquista*, de *repliegue* y de *progreso*), y Antonio García Berrio (1994) asimila ambas propuestas, reduciendo por comodidad la clasificación a la vez bipartita y tripartita de Durand a la más simple consideración de tres regímenes imaginarios (*Diurno*, *Nocturno* y *Copulativo*). Por ello, y sin olvidar la relación existente entre lo digestivo y lo cíclico, podríamos considerar la existencia de tres regímenes básicos: el *Régimen Diurno*, el *Régimen Nocturno* y el *Régimen Cíclico* o *Copulativo*.

Tras la publicación en 1960 de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand intentó aplicar los estudios de lo imaginario a la literatura en su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis*, de 1979. Durand entiende la *mitocrítica* como un «método de crítica literaria que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente [...] a la significación de todo relato» (Durand, 1993: 341), el cual pretende poner de manifiesto la relación de los argumentos de las obras literarias con antiguos mitos de la Antigüedad. Y el *mitoanálisis* constituye «un método de análisis científico de los mitos», que se propone «extraer de ellos no solo el sentido psicológico, sino también el sentido sociológico» (Durand, 1993: 347). El *mitoanálisis* pone el acento en la relación de las estructuras míticas con el momento histórico y el marco socio-cultural en que se producen, analizando en qué momentos históricos se intensifica la presencia de un determinado mito en la literatura o en qué épocas decae. Así, es posible explicar el desarrollo sociocultural de los pueblos (y no solo su evolución literaria, sino también la ideológica o cultural) en relación con la aparición o repetición en cada momento histórico de unos mitos determinados y la decadencia de otros.

En 1994, Durand publica *L'imaginaire*, obra en la que recuerda que el mundo occidental ha sido desde sus inicios mayoritariamente iconoclasta, en el sentido de que ha rechazado la imagen, devaluándola-

la frente a la razón. Tras reivindicar el valor de las imágenes, Durand intenta desarrollar un nuevo método de aproximación al mito que denomina *mitodología*, destinado a valorar lo universal y lo particular en el desarrollo de los fenómenos culturales a lo largo de la historia.⁵⁴

Para ello, propone un modelo basado en las instancias del *ello*, el *yo* y el *superyó* del psicoanálisis freudiano (cuya valoración de la importancia de la imagen contra la razón reivindica entusiastamente), aplicadas metafóricamente a una sociedad. Para representar el conjunto imaginario de la sociedad de una determinada época, Durand propone imaginar un círculo dividido horizontalmente en tres franjas. En la franja inferior figura un *ello* antropológico formado por el inconsciente colectivo de Jung, que Durand prefiere llamar «inconsciente específico», ligado a la estructura psicofisiológica del *Homo sapiens*, del cual surgen las «imágenes arquetípicas». En la franja intermedia (correspondiente al *yo* freudiano) se sitúan las *personae* (máscaras) distribuidas en estratos sociales, de manera que hay papeles valorizados y papeles marginales. Los papeles valorizados positivamente se institucionalizan en un conjunto coherente y con códigos propios, y están destinados al conservadurismo de las instituciones, mientras que los papeles marginales, más dispersos, constituyen el fermento de cambio social, de las conmociones y de las revoluciones. Y en la franja horizontal superior se sitúa el *superyó* de la mencionada sociedad, el cual «tiende a organizar, incluso a racionalizar en los códigos, planes, programas, ideologías, pedagogías, los papeles positivos del “yo” sociocultural».

A ello se añade otra dimensión vertical que recorre las franjas horizontales de abajo hacia arriba: partiendo de la franja del «ello»,

⁵⁴ Vid. además la obra de Gilbert Durand titulada *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* (1996), así como los estudios sobre la metodología de Durand de Gutiérrez (2011), Solares (2011), Luna (2015) y Amador (2019).

chorreante de imágenes arquetípicas, el imaginario se va regularizando en papeles sociales diversos en su franja mediana, para acabar muy empobrecido en la franja superior, perdiendo su espontaneidad mitogénica y racionalizándose en edificios filosóficos, ideologías y codificaciones (Durand, 1993: 113-115).

En cada momento histórico suele haber a la vez un «mito manifiesto» que corresponde a las ideologías oficiales, y un «mito latente», propio de los papeles marginales, obligado a permanecer en la sombra y más cargado por ello de la «alógica» del mito. En relación con esta dimensión temporal del esquema, Durand propone la noción de *cuenca semántica*, destinada a explicar el proceso por el cual una corriente imaginaria marginal va logrando paulatinamente apoyos sociales, hasta que desplaza a la corriente institucionalizada y se instaure en su lugar, y, tras un periodo de apogeo y saturación, experimenta un desgaste que facilita su sustitución por otra corriente imaginaria.⁵⁵

Es de advertir que esta propuesta de Durand, según la cual la implantación social de las corrientes imaginarias sufre un proceso de lucha social, que lleva desde su marginalidad inicial hasta su consolidación institucional y su posterior desmoronamiento y reemplazo por otra corriente distinta, guarda un claro paralelismo con los procesos de luchas literarias descritos por la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, la cual entiende el sistema literario como el resultado de

⁵⁵ La cuenca semántica integra seis fases: 1. *Chorro*: bajo los movimientos institucionalizados subyacen una serie de pequeñas corrientes dispares y a menudo antagónicas; 2. *Reparto de las aguas*: se reúnen algunas fluctuaciones que se oponen a los estados imaginarios precedentes; 3. *Confluencias*: la nueva corriente imaginaria va obteniendo el apoyo de las instituciones sociales, religiosas y económicas de otros grupos sociales; 4. *Nombre del río* o «nombre del padre»: se produce cuando un personaje real o ficticio viene a tipificar la cuenca semántica entera; 5. *Acondicionamiento de las orillas*: consolidación teórica de los nuevos flujos imaginarios, con exageraciones incluidas de las ideas de los «padres» o precursores. 6. *Deltas y meandros*: momento de saturación límite, en que empieza a desmoronarse la nueva configuración imaginaria.

la pugna social entre el estrato central y los estratos periféricos del polisistema, de manera que se producen revoluciones literarias cuando los segundos logran desplazar a los primeros. Aunque ambas propuestas parten de ámbitos e intereses muy diferentes, como son el estudio de lo imaginario y el estudio social de la literatura, formulan teorías explicativas basadas en las pugnas sociales que presentan claras analogías.

Por nuestra parte, y aun considerando muy interesante la propuesta de análisis metodológico de Durand, adecuada para estudiar el desarrollo histórico, sociológico y cultural de los mitos, preferimos centrarnos en su clasificación inicial de los símbolos, de cara a analizar la configuración simbólica de las obras literarias y artísticas. Nuestro propósito es comprobar si dichas obras, con independencia del momento histórico en el que se encuadren, presentan una configuración simbólica a la vez universal y original que pueda ayudar a comprender su *poeticidad* y su *esteticidad*.

Analizaremos a continuación el tipo de respuesta que cada régimen de la imaginación ofrece al devenir. Y, para ello, ofrecemos un esquema de la clasificación de los símbolos propuesta por Durand (2005) en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, la cual sistematiza los productos de la imaginación simbólica, recogiendo sus principales símbolos y sustituyendo las denominaciones de «dominante digestiva» y de «dominante sexual» por las de *Régimen Nocturno* y *Régimen Cíclico*:

RÉGIMEN DIURNO

A) LAS CARAS DEL TIEMPO:

- SÍMBOLOS TERIOMORFOS: caballo (movimiento, ruido, inclemencias y catástrofes meteorológicas), toro, fauces, lobo, perro, león, tigre, jaguar, ogro.
- SÍMBOLOS NICTOMORFOS: tinieblas, negrura, ciego, agua hostil, dragón, lágrimas, cabellera, sangre menstrual, luna, mujer fatal, araña, pulpo, lazo.
- SÍMBOLOS CATAMORFOS: caída, vértigo, aplastamiento, carne (sexual, animal).

B) EL CETRO Y LA ESPADA:

- SÍMBOLOS ASCENSIONALES: elevación y sublimación, montaña sagrada, piedras erguidas, ala, ángel, flecha, gigantización, cielo, soberanía (militar-policial, jurídica y mágico-religiosa), cetro, falo, paternidad, espada, jefe, cabeza, cráneo, cola, cornamenta, caza, prácticas cinegéticas y guerreras.
- SÍMBOLOS ESPECTACULARES: luz, color dorado, sol naciente, gallo, oriente, corona solar, tonsura, ojo, palabra, mantra, videncia.
- SÍMBOLOS DIAIRÉTICOS: héroe armado, armas cortantes, herramientas aratorias, armas percutientes, ritos de purificación y de corte (escisión, circuncisión...), agua limpia, fuego, aire.

RÉGIMEN NOCTURNO

- SÍMBOLOS DE LA INVERSIÓN: descenso, deglución, vaguedad e infabilidad, reduplicación y encajonamientos, gulliverización, continentes y contenidos, pez, noche tranquila, colores y tintes, melodía, feminidad positiva (madre protectora, mujer idealizada), mar, tierra.
- SÍMBOLOS DE LA INTIMIDAD: ritos de enterramiento, sueño, sepulcro y cuna, momia, caverna, casa, rincón, bosque sagrado, centro, morada sobre el agua (arca, barca, concha...), coche, alimento, leche materna, vino y licores, miel, oro, excremento.

RÉGIMEN CÍCLICO

- SÍMBOLOS CÍCLICOS: año, calendario, luna cíclica, divinidades plurales (tríadas o diádas), andrógino, rehabilitación, eterno retorno, vegetación estacional, tumba vegetal, hijo o hija, doble paternidad, ceremonias iniciáticas, sacrificios, prácticas orgiásticas, bestiario cíclico (caracol, oso, insectos, crustáceos, batracios, reptiles), tejido e hilado, círculo, esvástica.
- SÍMBOLOS DEL PROGRESO: utensilios de progreso, cruz, madera, fuego, fertilidad, encendedor, sexualidad, danzas y cantos rítmicos, árbol.

El Régimen *Diurno* incluye dos series de símbolos antitéticos, agrupados bajo los epígrafes «Las caras del tiempo» y «El cetro y la espada». Los símbolos incluidos en «Las caras del tiempo» se denominan así porque sustituyen al propio tiempo, y, aun siendo terribles, no lo son tanto como el tiempo al que reemplazan. La sustitución del tiempo por una serie de símbolos que lo representan constituye una primera forma de consuelo imaginario. Así, el tiempo es sustituido, en primer lugar, por una serie de símbolos *teriomorfos* relacionados con los animales reales o fantásticos que son veloces y huyen como el tiempo (caballo, ciervo...), o que, como él, son potencialmente dañinos o devoradores (oso, toro, lobo, tigre, león, dragón...); en segundo lugar, por los símbolos *nictomorfos*, relacionados con la luna (cuyos cambios de forma constituyen el primer símbolo del paso del tiempo), la noche terrible y la oscuridad, y, en tercer lugar, por los símbolos *catamorfos* relacionados con la caída y el aplastamiento mortales (Durand, 2005: 71-125).

Y a estos símbolos de carácter negativo se oponen otros positivos que los contrarrestan, incluidos en el epígrafe «El cetro y la espada», que simboliza el poder y las armas: contra los símbolos *catamorfos* de la caída se alzan los símbolos *ascensionales*, que valoran por encima de todo la elevación, el vuelo y la gigantización, y que incluyen símbolos como la divinidad (pues los dioses siempre están en la alturas), la soberanía (ya que los jefes, reyes o soberanos están en la cima de la jerarquía social) o la cabeza (que es la parte más elevada del cuerpo, y se relaciona por lo tanto con el poder). A los símbolos *nictomorfos* de la oscuridad se oponen los símbolos *espectaculares*, que valoran positivamente la luz, el sol naciente (que es luminoso y se eleva) y la claridad. Y a los símbolos *teriomorfos* de

los animales potencialmente peligrosos se enfrentan los símbolos *diairéticos* de los héroes armados, capaces de matar a los animales teriomorfos con sus armas cortantes o percutientes (Durand, 2005: 127-184).

De esta forma, la imaginación puede sustituir el tiempo por un animal *teriomorfo* como un león o un dragón, e inventar después un héroe armado capaz de matarlo, con lo que se consigue vencer simbólicamente al tiempo.

El *Régimen Nocturno* invierte el valor negativo de los símbolos de «Las caras del tiempo», convirtiéndolos en positivos. Por ello, en él se incluyen una serie de *símbolos de la inversión*: la terrible y mortal caída catamorfa se convierte en un plácido *descenso*, las terribles fauces teriomorfas se convierten en una simple *deglución*, de manera que el ser tragado sale vivo del vientre del animal (como Jonás de la ballena, o Caperucita del vientre del lobo), y la noche nictomorfa, terrible y oscura, se transforma en una *noche agradable* en la que tienen lugar las experiencias místicas o los encuentros amorosos. Asimismo, los héroes diurnos, caracterizados por su tendencia a la gigantización, son sustituidos por seres gulliverizados, como los gnomos y enanitos que aparecen en los cuentos y leyendas, de manera que el diminuto pulgarcito nocturno vence al ogro o al monstruo no por su fuerza, sino por su astucia (Durand, 2005: 207-243). El *Régimen Nocturno* integra además otra serie de símbolos de la *intimidación*, relacionados con los continentes y los contenidos alimenticios, con la valoración afectiva de la alimentación (leche materna, miel, vino y licores, oro, excremento), con la intimidación de la casa y con los ritos de enterramiento, que suponen una vuelta a la «madre» tierra, con la consecuente inversión de los valores negativos de la muerte (Durand, 2005: 244-275).

Y el *Régimen Cíclico* integra dos tipos de símbolos: los *cíclicos* y los del *progreso*. Los *símbolos cíclicos* convierten la línea del tiempo en un círculo, de manera que nada acaba, sino que todo vuelve a nacer, e incluyen símbolos como el año, el calendario, los ciclos de la luna, la muerte y la resurrección, o el hijo. Así, aunque un año se acabe, celebramos que vendrá otro después, o, si una primavera pasa, nos consolamos pensando en que otra vendrá. De igual modo, aunque nosotros muramos, nuestros hijos continuarán nuestra estirpe en la tierra (Durand, 2005: 291-337). Y los *símbolos del progreso* valoran lo que el paso del tiempo trae de positivo, ignorando los estragos que pueda causar, y contienen símbolos relacionados con los utensilios que hacen avanzar al hombre y otros de naturaleza rítmica, como la danza o los cantos (Durand, 2005: 338-354).

Los arquetipos y los símbolos de Durand son comunes a todas las artes, y su clasificación, más allá de que pueda ser mejorada o contradicha en ciertos aspectos, constituye una prueba de que es posible sistematizar los productos de la imaginación humana y los símbolos desplegados en las obras artísticas. Si la comunicación humana está basada en la existencia de un cerebro común que permite la interactividad y la comprensión de las intenciones y las emociones de los demás, es lógico pensar que también los productos artísticos y los símbolos que en ellos aparecen posean una raíz antropológica común a todos los hombres.

No obstante, y como afirma García Berrio, el sustento antropológico no garantiza por sí solo el valor poético de las obras artísticas, sino que es preciso que vaya acompañado por un acierto en el uso de los recursos formales o ficcionales. Según la distinción de García Berrio entre *literariedad* y *poeticidad* (García Berrio, 1979: 165-168,

1985: 49 y ss., 1987; 1994: 117-125. García Berrio y Hernández, 1988: 69-71), la literariedad dependería en gran medida de las convenciones sociales que en cada momento determinan lo que es considerado como literario, pero la poeticidad estaría al margen de dichas convenciones, y solo sería alcanzada por determinadas obras. Tres son los factores, para García Berrio, de los que depende la poeticidad: en primer lugar, la *expresividad poética*, relacionada con los mecanismos formales de expresión sistematizados desde la Antigüedad en retóricas y poéticas; en segundo lugar, la *construcción ficcional*, cuyo valor artístico aparece ya advertido en la *Poética* de Aristóteles; y, en tercer lugar, la *construcción imaginaria*.

Pues bien, los dos primeros aspectos considerados por García Berrio como garantes de la poeticidad, la *expresividad poética* y la *construcción ficcional*, determinan en gran medida la literariedad de las obras, pero el que alcancen o no valor poético depende fundamentalmente de la *construcción imaginaria*. Naturalmente, la construcción imaginaria no se basta a sí misma, sino que debe estar convenientemente secundada por la expresividad poética o por una adecuada construcción ficcional. De la afortunada combinación de estos factores dependerá el valor artístico de la obra (García Berrio, 1987). Cuando la obra literaria vehicula un contenido antropológico con el que el receptor pueda identificarse, y cuando ese contenido es expresado de una forma artística atractiva, puede llegar a poseer valor estético o poeticidad.

La construcción imaginaria puede ser explicada por la semiótica imaginaria. En correspondencia con la semiótica como ciencia general de los signos (Morris, 1962, 1985), podemos contemplar una *semiótica imaginaria* compuesta por una *sintaxis imaginaria*, una *semántica imaginaria* y una *pragmática imaginaria*.

La sintaxis imaginaria, en conformidad con la propuesta de García Berrio (1985, 1994), engloba, en el caso de los textos líricos, una serie de esquemas de *orientación y espacialización*,⁵⁶ y, en el caso de los textos narrativos, determinados esquemas espaciotemporales,⁵⁷ todos ellos sustentados en las construcciones lingüísticas del texto; mientras que, en otro tipo de obras artísticas, como la pintura, los esquemas sintácticos se apoyan en las construcciones materiales que les son propias (García Berrio y Hernández, 1988a).

La semántica imaginaria, por su parte, se dedicaría al estudio de los símbolos y su significado, y puede llevarse a cabo mediante el análisis de los símbolos de los tres regímenes de la imaginación incluidos en la clasificación de Gilbert Durand. Y la pragmática imaginaria tendría en cuenta el contexto general de comunicación, preocupándose espe-

56 Dichos esquemas se sustentan en las construcciones lingüísticas del texto, y traducen las respuestas al tiempo en formas de sentirse en el espacio (García Berrio, 1985: 260). Todo el conjunto de efectos poéticos tradicionales (colorido vocálico, aliteraciones, ritmo acentual, encabalgamientos, rimas...) converge a la producción del *esquema* material verbal en el que se sustenta el *impulso* fantástico. Cada régimen de la imaginación produce una serie de esquemas específicos. Así, en el *Régimen Diurno* se incluyen esquemas de *elevación, constitución, expansión, y choque*; en el *Régimen Nocturno*, de *disolución, retracción, centramiento, ámbito favorable o cerco amenazado*, y, en el *Régimen Cíclico o Copulativo*, de *fluctuación* (García Berrio, 1985: 304-398; 1989: 405-406). Aunque García Berrio también incluye en el *Régimen Nocturno* el esquema de orientación de la *caída*, resultaría más apropiado, en conformidad con las ideas de Durand, incluir en ese régimen el esquema del plácido *descenso*, pues la temible *caída* se relaciona con la parte negativa del *Régimen Diurno*, y, más concretamente, con los símbolos catamorfos de «Las caras del tiempo».

57 Los esquemas espaciotemporales de los textos narrativos se sirven de las posibilidades de manipulación temporal con respecto a dos ejes: el de la distancia temporal entre el momento en el que se sitúa el narrador y el de los hechos que narra (se puede narrar en pasado, en presente o incluso en futuro), y el de la propia ordenación temporal de los hechos narrados, manteniendo su orden lógico-cronológico o alterándolo. Los distintos regímenes de la imaginación son proclives a emplear determinadas posibilidades de manipulación temporal con respecto a esos dos ejes (Martín, 1993: 131-141).

cialmente por el carácter a la vez universal y singular de los *esquemas de orientación y de especialización* y de los símbolos, evidenciando que su naturaleza universal garantiza la identificación entre autores y receptores, y que su carácter singular produce el interés que despiertan las obras.

En las páginas sucesivas vamos a centrarnos en la semántica imaginaria, que integra la imaginación simbólica, y en la parte de la pragmática imaginaria que se ocupa del carácter universal y original de los símbolos, ya que esas partes son comunes a todas las artes, y prescindiremos de examinar los *esquemas de orientación y espacialización*, específicos de cada tipo de arte, que se incluyen en la sintaxis imaginaria. Por ello, nuestro objetivo será describir el funcionamiento de la imaginación simbólica, analizando los símbolos que aparecen en las obras literarias y artísticas, especificando su encuadramiento en alguno de los regímenes de la clasificación de Durand y valorando su carácter a la vez universal y singular.

A este respecto, hay que tener en cuenta que un mismo símbolo puede tener valores diferentes, y su relación con los apartados de la clasificación de Durand depende del sentido que se le otorgue en la obra que se analiza. Así, un símbolo como la *luna* puede tener connotaciones negativas ligadas a la simbología nictomorfa del *Régimen Diurno*, o connotaciones positivas relacionadas con la simbología nocturna de la inversión o con la simbología cíclica.

De manera general, los símbolos de carácter negativo se encuadran en el apartado de «Las caras del tiempo» del *Régimen Diurno*, ya que en él se incluyen los símbolos que sustituyen al tiempo y que tienen su misma peligrosidad; mientras que los restantes símbolos adquieren una valoración positiva, ya sea porque contrarrestan los valores negativos de «Las caras del tiempo»

(como ocurre con los símbolos de «El cetro y la espada»), porque inviertan sus valores convirtiéndolos en positivos (como hace la simbología nocturna de la inversión), porque conviertan el tiempo en un eterno retorno circular (como propone la simbología cíclica) o porque valoren los aspectos positivos que trae el paso del tiempo (en conformidad con los símbolos del progreso). Por ello, precisar el valor positivo o negativo que presentan los símbolos en las obras analizadas puede ser el primer paso para definirlos.

Como paso previo a la aplicación de la metodología de la Poética de la imaginación al análisis de algunas obras literarias y artísticas, resulta imprescindible recordar de forma sintética el contenido de la clasificación de los símbolos de Durand, de manera que pueda ser asimilada para comprobar después su eficacia analítica. Recogemos algunos de los ejemplos que ofrece Durand (a cuya obra remitimos para una mayor información [Durand, 2005]) y aportamos otros ejemplos de nuestra propia cosecha. Se pondrá en cursiva cada símbolo que se vaya comentando, para que el lector pueda percibirlo y situarlo en el esquema de la clasificación de la página 290, que puede servirle como índice orientador.

4.2. EL RÉGIMEN DIURNO

El *Régimen Diurno* (Durand, 2005: 71-196) se define de manera general como el régimen de la antítesis, e integra dos partes contrapuestas: la primera se relaciona con el fondo negativo de las tinieblas sobre las que se perfila el resplandor victorioso de la luz, y la segunda supone la reconquista antitética de las valoraciones negativas de la primera.

Durand titula el capítulo dedicado a la parte negativa de las tinieblas «Las caras del tiempo», y dentro de este apartado incluye tres tipos de símbolos: *teriomorfos* (animales veloces o monstruosos), *nictomorfos* (relacionados con las tinieblas) y *catamorfos* (asociados a la caída).

El capítulo dedicado a la reconquista antitética se titula «El cetro y la espada» (símbolos tomados del Tarot y representativos de este régimen), e incluye a su vez tres tipos de símbolos: *ascensionales* (relacionados con la elevación), *espectaculares* (asociados a la luminosidad) y *diairéticos* (correspondientes a los héroes armados y a la purificación).

4.2.1. «Las caras del tiempo»: símbolos *teriomorfos*, *nictomorfos* y *catamorfos*

A) SÍMBOLOS TERIOMORFOS

El término *teriomorfo* viene a significar ‘con forma de animal salvaje’, pues está formado a partir del griego θηρίον (*therion*: ‘animal salvaje’) y μορφή (*morfo*: ‘forma’). Por lo tanto, los símbolos *teriomorfos* destacan dos aspectos negativos de los animales: la velocidad de su movimiento y la peligrosidad de sus fauces devoradoras.

El movimiento de los animales tiene por lo general connotaciones negativas asociadas al arquetipo del caos. Así, el infierno es imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado. El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio. Desde los primeros instantes de la vida, el cambio se experimenta como algo doloroso y negativo, ya sea por el dolor del nacimiento, las manipulaciones de la comadrona o el destete. Estas

experiencias convergen hacia la formación de un esquema repulsivo hacia el cambio y el movimiento en el niño de pecho. Y a partir de esta experiencia inicial, la imaginación diurna relaciona el cambio y el ruido producido por el movimiento con el terror a la fuga del tiempo, identificando el movimiento animal con el terror al devenir y la muerte.

En muchas culturas aparece el símbolo del *caballo*, animal asociado al movimiento, al temor al paso del tiempo, al mal y a la muerte (como se aprecia en la imagen de la muerte a caballo con su guadaña, o en la de los jinetes del Apocalipsis). Soñar con un caballo es signo de muerte en las culturas germánicas, y, en otras sociedades, aparece un caballo solar destructor, de manera que el dios sol es arrastrado por caballos. En la leyenda de Helios y su hijo Faetón, este no puede controlar el carro del sol de su padre, y pasa cerca de la tierra por África, motivo por el cual los africanos, quemados por el sol, adquirieron la coloración de su piel.

Según la mitología, los truenos son producidos por el sonido de los cascos de los caballos de los dioses, por lo que el *ruido* amedrentador se asocia a la simbología teriomorfa. Y el miedo infantil y adulto a las tormentas deriva en un temor general a las *inclemencias* y a las *catástrofes meteorológicas*. Los pueblos galos temían que durante las tormentas el cielo cayera sobre sus cabezas (elemento parodiado en los cómics de Astérix), y los símbolos catamorfos de la caída o el aplastamiento son isomorfos, como veremos, de los teriomorfos.

En relación con el caballo aparecen muchos símbolos bovinos en diferentes culturas. La palabra sánscrita *ge* representa la relación entre el animal y el ruido, ya que significa a la vez toro y ruido. Los cuernos de los bóvidos se relacionan directamente con los cuernos de

la luna creciente. La luna, más que ningún otro astro, al estar sujeta a variaciones temporales en su forma, se convierte en el símbolo inequívoco del paso del tiempo, y los animales bóvidos se asocian a ella por la forma de sus cuernos. Muchas culturas orientales simbolizan el poder destructivo meteorológico mediante el *toro*. El toro, pues, como el caballo, simboliza el terror ante el paso del tiempo y ante el mismo cambio meteorológico (miedo a las tormentas, a las inundaciones, al frío y al huracán...).

El esquema teriomorfo del miedo se manifiesta también en el simbolismo del mordisco animal. Las *fauces*, tan temidas en los sueños de los niños (y coincidiendo además con el traumatismo del cambio de la dentición), llegan a simbolizar toda la animalidad. Las fauces terribles y asesinas se identifican con el paso del tiempo.

El *lobo* es en occidente el animal feroz más recurrente, y sigue siendo todavía un símbolo infantil de pánico. Presente en la mitología de diversas culturas, se dice que aúlla a la luna, mostrando su relación con el símbolo del paso del tiempo por excelencia que es la luna (los hombres-lobo se transforman con la luna llena).

El doble doméstico del lobo es el *perro*, símbolo del tránsito en la cultura egipcia (Anubis), guardián del infierno en la cultura grecolatina (Cerbero), y por tanto relacionado con la muerte. Hay por tanto un claro isomorfismo (o asociación) entre el mordisco de los cánidos y el temor al tiempo destructor. En otras culturas, el *león*, el *tigre* y el *jaguar* representan el mismo papel, y el *ogro* es un símbolo universal en los cuentos infantiles.

En definitiva, el simbolismo animal en su conjunto inspira dos temas negativos: el terror ante el cambio y ante la muerte devoradora. El animal es el que huye y no puede ser, como el

tiempo, detenido, pero también el que devora, como Cronos a sus hijos.⁵⁸

B) SÍMBOLOS NICTOMORFOS

A los símbolos animales se asocia el temor a las *tinieblas* y la oscuridad (de ahí la denominación de los símbolos *nictomorfos*, pues el prefijo *nicto*, proveniente del griego νυκτός [*nyktos*], significa ‘noche’). El acercamiento de la hora del crepúsculo suele producir una situación de angustia o depresión, reflejada en muchos textos literarios (Lucrecio pinta el terror de los antepasados a la caída de la noche, y Adán y Eva aparecen en la *Biblia* viendo «con terror la noche cubrir el horizonte y el horror de la muerte invadir los corazones temblorosos»). En el folclore, la noche es el momento en que los animales maléficos se apoderan de cuerpos y almas. Esto ocurre también en obras literarias como *Drácula*, de Bram Stoker, o en las distintas versiones del mito del hombre-lobo.

En todas las culturas, las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo, y entre casi todos los primitivos se cuenta el tiempo por noches, y no por días (nuestras fiestas nocturnas, como San Juan, Navidad y Pascua son supervivencias del antiguo calendario nocturno). Las tinieblas se asocian así al simbolismo animal, convirtiéndose en caos y rechinar de dientes. La oscuridad es amplificadora del ruido teriomorfo (como se observa en la escena del *Quijote* en la

58 Aunque Durand no incide en ello, es de notar que los animales teriomorfos potencialmente letales pueden ser sustituidos por seres humanos o antropomorfos más o menos animalizados que cumplen su mismo papel, los cuales portan diferentes tipos de armas en sustitución de las fauces o garras. Es lo que ocurre con los personajes malvados de tantas historias que amenazan a los héroes, y que finalmente suelen ser vencidos por ellos. En el caso de los *westerns*, los peores pistoleros se caracterizan por su rapidez al disparar, por lo que se unen en ellos los dos aspectos de la simbología teriomorfa: la velocidad y la letalidad.

que un ruido que surge en la oscuridad produce el terror de Sancho, hasta que descubre al amanecer que eran unos simples batanes), y las tinieblas son el espacio mismo de toda agitación, representando el terror ante el paso del tiempo.

De este isomorfismo resulta también que la *negrura* siempre es valorada negativamente. El diablo es casi siempre negro u oculta alguna *negrura*. La esclavitud se justificaba en la España de los siglos XVI y XVII (en la que una décima parte de la población estaba constituida por esclavos, tanto en la península como en las colonias americanas) porque el color negro se asociaba al diablo. Al tener la cara negra, se aducía que los esclavos también tenían el alma negra, y que pertenecían al mundo diabólico.

Según Durand, el antisemitismo y el racismo resultan de la hostilidad natural hacia los tipos étnicos pardos. Hitler confundía a los judíos y a los que denominaba «pueblos negroides». En la Europa occidental, «el moro» aparece convertido en una especie de diablo, tanto en las figuras grotescas que adornan nuestras iglesias, como en cuentos y leyendas (como en *La cueva de la mora*, de Bécquer) o apellidos (*Matamoros*). Incluso las poblaciones de piel negra consideran el negro como un color maléfico en sus ritos y leyendas, y los dioses benéficos tienen frecuentemente cabeza blanca, mientras que los maléficos son negros. Asimismo, el teatro occidental viste de negro a los personajes reprobados o antipáticos (Tartufo, Mefistófeles...). Esta aversión natural a la *negrura* podría explicar en parte, según Durand, el éxito insensato de algunas apologías racistas del Sigfrido blanco o ario, gigante y rubio, vencedor del mal y de los hombres negros.

Como las tinieblas se asocian a la ceguera, el *ciego* aparece también como una figura inquietante. Así, la Iglesia cristiana tradicionalmente aparecía enfrentada a la ciega Sinagoga judía, representada siempre con los ojos vendados, y son frecuentes las mutilaciones ocu-

lares en las leyendas (Cupido) y en la literatura (Edipo). Otro ciego famoso es el del *Lazarillo de Tormes*, tratado al final sin piedad como forma de castigar su maldad intrínseca.

El *agua hostil*, el agua negra, se asocia también a esta constelación de símbolos. Se trata del agua considerada en su aspecto tenebroso, del agua heraclitea que corre y es símbolo del viaje sin retorno. El correr del agua es el símbolo mismo del terror, reflejado en el cuadro de Dalí en el que los relojes se licuan, mostrando bien a las claras la relación entre el agua corriente y el tiempo, o en las célebres coplas de Jorge Manrique («Nuestras vidas son los ríos / que van a parar a la mar, / que es el morir»).

En relación con el agua, ya que suele habitar en ella, se encuentra el *dragón*, que resume muchos de los aspectos estudiados hasta ahora: devorador que vive en la oscuridad, monstruo del trueno, furor del agua. Pese a ser un animal inexistente, aparece como símbolo terrible en muchísimas culturas (europeas, china, americanas...). El dragón se relaciona con el agua en las gárgolas de nuestras catedrales, y es un elemento frecuente de las novelas de caballerías o de los cuentos fantásticos infantiles.

También se relacionan con el agua corriente las *lágrimas* y la *cabellera*, cuyo movimiento cuando flota al viento se asocia al del agua corriente. Asimismo, el mechón de la cabellera se utiliza como recuerdo de tiempos pasados, y el tiempo aparece en la literatura como el gran arrancador de cabellos. Es muy frecuente que la literatura refleje el paso del tiempo mediante la cabellera. Así se aprecia en la cabellera canosa que describe Garcilaso de la Vega, antes magnífica cabellera al viento.⁵⁹

59 Soneto XXIII: «En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena; / y en tanto que el cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena: / coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre. / Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre» (Vega, 1979: 59).

La *sangre menstrual*, agua femenina y nefasta por excelencia en tantas culturas, es otro símbolo negativo que asocia el agua corriente y el terror al paso del tiempo con la feminización. El menstuo en primer lugar, y por derivación cualquier tipo de sangre, es tabú en la mayoría de las culturas (en el *Levítico* la menstruación se considera impura, y se prescribe minuciosamente la conducta que debe seguirse durante el periodo menstrual⁶⁰). Se produce una asociación entre el agua corriente que cae, el menstuo y el ciclo lunar, cuya duración es parecida a la de los ciclos femeninos.

La *luna* se une indisolublemente a la muerte y a la feminidad, y a través de la feminidad (concretamente, del menstuo), se vincula al simbolismo acuático (como demuestra la prohibición de bañarse durante la menstruación). Existen numerosas creencias que relacionan el ciclo menstrual con el lunar, y en muchas de las mitologías la luna y el agua aparecen confundidas en la misma divinidad. Mientras que el sol permanece siempre idéntico, y solo se ausenta durante un corto lapso de tiempo del paisaje humano, la luna es un astro que crece, que mengua, que desaparece, y que aparece por eso mismo sometido a la temporalidad y a la muerte. La luna desaparece durante tres noches del cielo, y los folclores imaginan que ha sido engullida por un monstruo, que no es otro que el propio tiempo.

Por esta isomorfía entre la luna, el agua corriente y la mujer, aparece en las mitologías y en el folclore la mujer de las tinieblas, la

⁶⁰ *Levítico*, 15, 19-30: «La mujer que tenga la menstruación, permanecerá impura por espacio de siete días. Y quien la toque será impuro hasta la tarde. Todo aquello sobre lo que se acueste durante su impureza quedará impuro; y todo aquello sobre lo que se siente quedará impuro. Quien toque su lecho lavará los vestidos, se bañará y quedará impuro hasta la tarde. Quien toque un mueble cualquiera sobre el que ella se haya sentado lavará sus vestidos, se bañará y será impuro hasta la tarde. Quien toque algo que está sobre el lecho o sobre el mueble donde ella se sienta quedará impuro hasta la tarde. Si uno se acuesta con ella, se contamina de la impureza de sus reglas y queda impuro siete días; todo lecho en que él se acueste será impuro...». (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1999: 207).

mujer malvada o fatal que viene a cumplir el mismo papel asignado con anterioridad a los animales voraces. Los psicoanalistas relacionan esta «Madre terrible» con el complejo de Edipo, ya que la madre en no pocas ocasiones aparece así para el niño porque viene a reforzar la prohibición sexual. Esta «Madre terrible» es el modelo inconsciente de todas las brujas, viejas terribles y tuertas y hadas malignas que pueblan el folclore.

Esta imagen aparece también en la iconografía (la obra de Goya abunda en caricaturas de viejas decrépidas y amenazadoras, que adoran al gran Chivo, y en la «Quinta del sordo» las horribles parcas acompañan al ogro Saturno –dios itálico identificado con Cronos–, devorador de sus hijos). Asimismo, la imagen de la vampiresa, de la mujer fatal, es muy frecuente en el cine moderno (como se aprecia en algunas películas de Paul Verhoeven protagonizadas por Sharon Stone, como *Desafío total* o *Instinto básico*...). En algunas leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (como *El cristo de la calavera*, o *El monte de las ánimas*) también aparecen mujeres fatales que causan o están a punto de causar la perdición de sus enamorados. En general, la misoginia y la literatura misógina (como los poemas misóginos de Lope de Vega o Quevedo) tiene su origen en esta imagen de la mujer malvada.

En relación con la mujer fatal, la mitología feminiza monstruos teriomorfos, devoradores, como las esfinges, o mortales, como las sirenas que atraen a los navegantes para hacerlos naufragar (*La Odisea* es una epopeya de la victoria sobre los peligros de las olas –agua terrible– y de la feminidad negativa –concretizada en Circe y otras mujeres malvadas, como las mismas sirenas–).

La *araña* aparece también como un animal femenino y terrible en muchos cuentos y relatos folclóricos. Para los psicoanalistas, representa el símbolo de la madre arisca que ha conseguido aprisionar al

niño en su red. Sus patas velludas, por otra parte, recuerdan el órgano femenino, y la angustia de caer en la telaraña se relaciona con la angustia que produce el paso del tiempo. Victor Hugo, en *Notre Dame de París*, compara la lucha del hombre contra el destino con una mosca caída en una telaraña.⁶¹

El *pulpo* es otro animal que, como la araña, aprisiona entre sus tentáculos. Surgido de las profundidades acuáticas, y por tanto isomorfo del agua y la feminidad, aparece caracterizado como monstruo terrible (en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Jules Verne, se convierte en un monstruo gigante, doblemente terrible).

Todos estos símbolos (cabelleras, araña, pulpo) se relacionan con el arquetipo del *lazo*, que es la imagen directa de las ataduras temporales. Muchas divinidades de la muerte aparecen caracterizadas con lazos o cuerdas en distintas culturas.

De los símbolos nictomorfos, relacionados con la feminidad terrible y el agua nefasta por excelencia, la sangre menstrual, se pasa a los símbolos catamorfos de la *caída* y de la *carne*.

C) LOS SÍMBOLOS CATAMORFOS

Los símbolos catamorfos se relacionan con la *caída* (*kata* es un adverbio griego que se relaciona con la caída desde lo alto). De los

61 En la película *La mosca*, de Kurt Neumann, un científico llamado Andre Delambre inventa una máquina con la que teletransportarse, y experimenta consigo mismo, entrando en una cámara para que sus átomos se desintegren y se reconfiguren en otra cámara. Pero una mosca entra en el desintegrador junto al científico, por lo que sus átomos se entremezclan, y Andre aparece en la cámara receptora con la cabeza y una mano de la mosca. La mosca escapa al jardín, y el hermano del científico la encuentra atrapada en una telaraña, justo en el momento en el que va a ser devorada por la araña, comprobando con estupor que la mosca tiene la cabeza de su hermano Andre. Esta imagen de la mosca-hombre atrapada en la telaraña resulta realmente impactante, lo que seguramente se deba a su carácter a la vez universal y sumamente original.

símbolos nictomorfos examinados, por mediación de la sangre menstrual, se pasa a los símbolos catamorfos de la *caída* y de la *carne*. El tabú de la sangre menstrual, tal como lo hemos examinado hasta ahora, es más ginecológico que sexual: en casi todas las culturas las relaciones sexuales están prohibidas en periodo de reglas. El menstuo se relaciona además con la impureza. Los campesinos europeos siguen prohibiendo a la mujer tocar determinados alimentos durante el periodo de la regla, por miedo a convertirlos en impuros, e incluso hoy en día persiste la creencia de que la mayonesa se corta si se tiene la regla, o el miedo a bañarse durante la menstruación.

A juicio de Durand, el esquema de la caída transforma la sangre femenina y ginecológica en sangre sexual, o más exactamente, en carne, con sus dos valoraciones negativas posibles: sexual y digestiva.

Betcherev demostró que el recién nacido está sensibilizado por el miedo a la *caída*. Los movimientos bruscos de la comadrona y las desnivelaciones brutales que siguen al nacimiento son la primera experiencia de la caída y del miedo. El cambio que supone el nacimiento, con su componente temporal, se relaciona inmediatamente con la caída (en algunas culturas, el recién nacido debe caer al suelo al nacer).

El esquema de la caída se refuerza con el penoso aprendizaje de la marcha. Para el animal vertical que es el ser humano, la caída está directamente relacionada con el fracaso. Además, la caída se asocia a otros elementos de «Las caras del tiempo», ya examinados, como la rapidez del movimiento (simbología teriomorfa) o la oscuridad (simbología nictomorfa). Por ello, la caída se convierte en la experiencia dolorosa fundamental, y condensa los dos aspectos temibles del tiempo: el movimiento y la oscuridad.

Muchas leyendas resaltan el aspecto catastrófico de la caída, del *vértigo* o del *aplastamiento*. La caída se relaciona también con

el castigo. Así, Ícaro cae al mar (símbolo acuático nictomorfo) por haberse acercado demasiado al sol, que derrite la cera con que había pegado sus alas, y Faetón es arrojado por Zeus contra la tierra, por no seguir con el carro del sol el trayecto que le había descrito su padre, asustado por el vértigo (es decir, por el miedo a la caída catamorfa) y los animales del zodiaco (que son símbolos teriomorfos). Belerofonte, montado en su caballo Pegaso, quiere llegar al Olimpo, y Zeus, indignado, le manda un tábano que pica al caballo, el cual se encabrita y tira a Belerofonte (Pegaso, en cambio, es convertido en constelación). Atlas es condenado a soportar el mundo, con el consiguiente peligro de morir aplastado (no porque caiga él mismo, sino porque algo caiga sobre él), y los pueblos galos temían que el cielo cayera sobre sus cabezas durante la tempestad. Y en la *Biblia*, Lucifer y los ángeles malvados son precipitados a los infiernos. El esquema de la caída no es más que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo.

Pues bien, en numerosas tradiciones, la menstruación se considera como una secuela secundaria de la caída (de la que da fe la expresión «Me ha bajado la regla»). La caída moral se feminiza. La mujer malvada, que era impura por su sangre menstrual, se convierte en responsable del pecado original, y la menstruación es considerada como el castigo que recibe por su pecado. En ciertas sociedades, las mujeres tienen la regla para expiar una falta. En la *Biblia*, el pecado de Eva —primera mujer fatal creada por Dios— no debe ser redimido directamente por la menstruación, pero sí con sufrimientos ginecológicos: «Multiplicaré los sufrimientos de tu embarazo, parirás con dolor». En la mitología clásica, Pandora, llevada por su curiosidad (que suele ser un atributo típico de la mujer fatal), produce grandes daños, ya que abre la jarra o caja en la que se encuentran los males que se expanden

por el mundo (salvo la esperanza, que queda dentro de la caja, pues Pandora, al ver salir los males, se apresura a cerrarla).⁶²

Durand advierte que en determinadas culturas se produjo un desplazamiento del fenómeno menstrual, que originariamente solo tenía connotaciones ginecológicas, hacia consideraciones de moral sexual, ya que la vagina es también un órgano sexual. El terror a la sangre menstrual (que es temor al tiempo) es sustituido por el temor a la vagina y al coito, es decir, por el miedo al físico de la mujer, de manera que pasa a ser peligrosa por su cuerpo. Esta inflexión hacia la sexualidad fue introducida en época relativamente reciente por una corriente ascética que partió de la India y que se esparció por Oriente Próximo antes de llegar a Occidente, manifestándose en los escritos milesios⁶³ y en el platonismo. La Iglesia heredaría, a través de San Agustín, la fobia sexual de los gnósticos y de los maniqueos.

A esta suplantación del tiempo por la *carne sexual* se une otra suplantación por la *carne animal*.

Freud ya advirtió que la alimentación se encuentra ligada a la sexualidad, y que existe una relación entre el vientre sexual y el vientre

62 Aunque Durand no se refiere a ello, la *curiosidad* femenina es un ingrediente característico de leyendas y cuentos infantiles, en los que las protagonistas suelen recibir un castigo cuando no son capaces de superarla. Así ocurre en el cuento de *Barbazul*, en el que la protagonista, llevada por su curiosidad, desobedece el orden de su marido, quien, antes de salir de viaje, le permite deambular por toda la casa, pero le prohíbe entrar en una habitación. Ella no resiste la curiosidad, y entra en la habitación prohibida, donde ve los cuerpos degollados de las antiguas mujeres de Barbazul. Se le cae la llave de la habitación al suelo y se mancha de sangre (tanto la *caída* como la *sangre* son símbolos catamorfos), y no puede limpiar la llave, pues la sangre permanece en ella, motivo por el que es descubierta por Barbazul, quien se dispone a matarla. No obstante, las protagonistas de los cuentos infantiles no están caracterizadas como mujeres fatales, sino como heroínas, por lo que su curiosidad conlleva un castigo, pero no llega a ser irremediable, y hay un final feliz (en *Barbazul*, la mujer curiosa se salva por la intervención de sus hermanos, que matan a Barbazul cuando este iba a asesinarla).

63 Arístides de Milesio escribió las *Fábulas milesias*, una serie de cuentos eróticos y licenciosos que fueron traducidos al latín por Cornelio Sisena (s. II a. de C.). Su influencia se deja sentir en la novela realista griega, en el *Asno de Oro* de Apuleyo o en el *Satiricón* de Petronio.

digestivo. La masticación de la carne animal, como la sangre menstrual o la sexualidad, también está vinculada a la idea de pecado, o al menos de prohibición (así, el islamismo prohíbe comer carne de cerdo, el judaísmo sanciona la carne sangrienta, y el cristianismo prohíbe comer carne en determinadas fechas).

El carácter impuro de la sangre menstrual se va a extender a cualquier tipo de sangre. La matanza del animal es sangrienta, y su misma carne conserva el color rojizo de la sangre. De ahí que, por la presencia en ella de la sangre, la carne sea considerada impura. La valoración negativa de la masticación de la carne se refuerza además por el traumatismo infantil del crecimiento dentario, doloroso y más brutal que el destete.

La caída, por lo tanto, se feminiza a través de la menstruación; la sangre menstrual prolonga su impureza a cualquier tipo de sangre, y, por extensión, a la carne, por ser sangrienta.⁶⁴

La caída pasa así a verse simbolizada por la carne, bien la carne que se come (variante digestiva), bien la carne sexual. Lo temporal y lo carnal se vuelven sinónimos, y el vientre, bajo su doble aspecto digestivo y sexual, pasa a ser doblemente repugnante y contrarrestado por una doble moral: la de la abstinencia y la de la castidad.

Como resumen de esta primera parte de «Las caras del tiempo», parte negativa y terrorífica del *Régimen Diurno*, podemos recordar que

⁶⁴ La relación entre la sangre menstrual (y, por extensión, cualquier tipo de sangre), y la carne se observa de forma nítida en el *Levítico* (18, 10-14): después de la prohibición referida a la sangre menstrual (recogida en una nota anterior), hay una prohibición relativa a la sangre: «Si un hombre cualquiera de la casa de Israel, o de los forasteros, que residen entre ellos, come cualquier clase de sangre, yo volveré mi rostro contra el que coma sangre y lo excluiré de su pueblo. Porque la vida de la carne está en la sangre. [...] Por eso tengo dicho a los israelitas: Ninguno de vosotros comerá sangre; ni tampoco comerá sangre el forastero que reside entre vosotros. Cualquier hombre de la casa de Israel, o de los forasteros que residen entre ellos, que cace un animal o un ave que es lícito comer, derramará su sangre y la cubrirá con tierra. Porque la vida de toda carne está en su sangre» (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1985: 211).

se produce un isomorfismo entre todas las imágenes que hemos comentado, que no reflejan otra cosa que la angustia ante el tiempo. El tiempo se pone el rostro teriomorfo de animales veloces o devoradores, se asocia además con las imágenes nictomorfas de la oscuridad, del agua negra y la sangre menstrual, y se eufemiza por último en el esquema de la caída en su doble vertiente sexual y digestiva.

Pero todas estas imágenes amedrentadoras van a ser combatidas por la serie de imágenes antitéticas que constituyen la vertiente positiva del *Régimen Diurno*, agrupadas por Durand en el capítulo titulado «El cetro y la espada».

4.2.2. «El cetro y la espada»: símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos

En la parte positiva del *Régimen Diurno* se encuadran tres tipos de símbolos: *ascensionales* (relacionados con la elevación), *espectaculares* (asociados a la luz y al sol) y *diairéticos* (ligados a las armas y a la purificación).

Si la imaginación humana se recrea en los rostros terribles del tiempo, produciendo toda la simbología del horror recogida en el apartado anterior, es porque imaginar un mal, representar un peligro o simbolizar una angustia es ya una forma de dominarlo. En lugar de temer al propio tiempo, se temen cosas menores que lo representan. Pero, además, la producción de los símbolos negativos permite crear otra serie de símbolos positivos que los contrarresten. Así, los símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos se oponen, respectivamente, a los símbolos catamorfos, a los nictomorfos y a los teriomorfos.

Los símbolos de «El cetro y la espada» se relacionan con el reflejo dominante de la verticalidad, y engloban varios aspectos: el esfuerzo

por levantarse, andar y enderezar el busto; la visión, que permite también dominar el espacio, y el tacto y la manipulación manual resultante de la postura vertical. El título del capítulo es tomado de dos cartas del juego del Tarot, el *etro-bastón* y la *espada*, que corresponden, respectivamente, a los esquemas ascensionales y diairéticos o de purificación.

A) LOS SÍMBOLOS ASCENSIONALES

Se trata de una serie de símbolos, presentes en todas las culturas, relacionados con el esfuerzo humano por erguirse y andar, que tanto cuesta al niño.

Las cosas elevadas suelen ser consideradas sublimes, por lo que la *elevación* y la *sublimación* son propias de la simbología ascensional. La elevación se relaciona con la religiosidad (Moisés recibe los mandamientos en lo alto de un monte, Mahoma ve alzarse el alma de los justos por una escalera, Dante eleva su paraíso, San Juan de la Cruz efectúa una ascensión mística en *La subida del Monte Carmelo*...). Es normal oponer la verticalidad espiritual, que tiende hacia lo alto (como las catedrales góticas), a la llaneza de la carne y a la caída. La ascensión es el contrapunto de la caída, una escala levantada contra el tiempo y contra la muerte.

Dentro de este grupo de símbolos, destacan los de la *montaña sagrada* y las *piedras erguidas*. Hay una tendencia a construir colinas artificiales (templos) en todas las culturas (iglesias, *ziqurat*, pirámides egipcias o de las culturas amerindias, túmulos funerarios de la tradición nórdica...), que a veces son tumbas de sacerdotes y reyes, consagrados al culto del cielo.

En general, toda piedra solo es uraniana y fálica si está erguida, como reflejo de la dominante postural de verticalización, y también

como reflejo de la propia erección del miembro masculino: es el caso de los menhires, los obeliscos (como el obelisco egipcio que se encuentra en la Place de la Concorde de París), las montañas puntiagudas de la pintura china o las montañas y las rocas celtas de culto solar consagradas a los dioses masculinos.

La herramienta ascensional por excelencia es el *ala*. El ansia de verticalidad lleva al hombre al deseo (absurdo en sí mismo, aunque no desde un punto de vista imaginario) de volar (y, de hecho, es frecuente soñar que se vuela).

El pájaro es considerado como un simple accesorio del ala, la cual es atributo del volar, y no del pájaro. Por ello, el emplazamiento anatómico de las alas no siempre se adecua a la ornitología: los místicos tibetanos, o nuestro Mercurio occidental, llevan el ala en el talón. Todas las imágenes ornitológicas (los dioses voladores o con atributos de aves, las imágenes de águilas utilizadas en heráldica –como el águila romana, reservada en Roma a los nobles y a los patricios–, los cuervos, gallos, buitres o palomas –como la paloma cristiana del Espíritu Santo, cargada de atributos masculinos, que visita a la Virgen antes de su concepción–, los héroes de los cómics que vuelan, las plumas que los indios americanos llevan en la *cabeza*...) remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación.

Las representaciones de la imagen del vuelo revelan a la vez una virtud moral y una elevación espiritual. El arquetipo profundo de la imagen del vuelo no es el ave, sino el ángel, con sus atributos humanos y capaz de volar.

La *flecha* sustituye al ala en muchas culturas, o bien el *rayo*, que es la flecha invertida. El rayo aúna además el símbolo de la luz, y se asocia a la soberanía espectacular y a la simbología diairética de las armas (es frecuente que los símbolos ascensionales vayan asociados

a los espectaculares y a los diairéticos): Zeus, soberano de los dioses, lanza rayos.⁶⁵

Todas estas aspiraciones tienen en común el deseo de elevación a las alturas. Lo alto es una categoría inaccesible al hombre como tal, que pertenece a los seres sobrehumanos. De aquí surge el proceso religioso de *gigantización* de la divinidad (que se observa en las grandes estatuas de Jesucristo situadas en lugares elevados, como la que hay en la torre de la catedral de Valladolid, la escultura de Victorio Macho del *Cristo del Otero*, en Palencia, o la de Río de Janeiro).

No solo los dioses, sino también los grandes hombres son gigantizados en estatuas, generalmente elevadas. En los países comunistas, en los que la religión se consideró el opio del pueblo, se erigieron grandes estatuas de Lenin o Stalin. En los folclores, leyendas y mitologías aparecen muy a menudo los gigantes valorados positivamente (como el Taurus del *Jabato*, el Goliath de *El capitán Trueno*, o los héroes gigantizados de los cómics). No hay que confundirlos con los gigantes malvados, valorados negativamente en relación con la simbología teriomorfa del ogro (como el Goliath de la *Biblia*, el cíclope Polifemo de la *Odisea*, o los gigantes y ogros de los cuentos infantiles. Más adelante comentaremos que esos ogros teriomorfos suelen ser vencidos por héroes nocturnos que son diminutos o mucho más pequeños que ellos, como David o Pulgarcito).

Elevación y poder son sinónimos. Los dioses de la antigüedad indoeuropea (Zeus, Júpiter, Urano) son los amos todopoderosos del *cielo* luminoso. Además, la contemplación del paisaje desde lo alto produce sentimientos de poder, de dominio del universo (lo que fomenta los riesgos en que incurren los alpinistas).

65 En *La Iliada* se le daba un sobrenombre que Agustín García Calvo, en su traducción o «versión rítmica» de la obra, traduce como «relampaguiarmado»: «¿A qué eres venida, oh cría de Zeus relampaguiarmado?» (Homero, 2003: 70).

El sentimiento de *soberanía* acompaña por lo tanto a los actos ascensionales. El *etro*, emblema del poder que ostenta el jefe, es el símbolo por excelencia de los procesos de elevación, y se relaciona además con el *falo*, unido a la imagen del Dios-Padre o del Dios-macho.

El papel del macho protector del grupo, común a la mayoría de las culturas, viene a determinar el arquetipo del monarca dominador, caracterizado por su *paternidad*. En muchas culturas se asocia el cielo con la paternidad, de manera que el cielo paterno fecunda a la madre diosa tierra (de hecho, es frecuente la expresión relativa a la lluvia del cielo que fecunda la tierra).

Asociada a estas imágenes aparece la *espada*, que es a la vez un símbolo guerrero y un símbolo de justicia. A juicio de Durand, el poder judicial no es más que una agresividad dominada. Todo poder soberano es triple: sacerdotal o mágico, jurídico y militar. El *jefe*, en todas sus manifestaciones (emperador, rey, gran señor...) es el símbolo por excelencia de este triple poder. Lenin, en *El estado y la revolución*, afirmaba que el estado es la herramienta que utilizan las clases dominantes para someter a las clases proletarias, y advertía la triple polivalencia del poder al considerar que el aparato de la justicia, junto al aparato policial-militar y el religioso, son los pilares encargados de provocar y sostener la agresividad estatal.

La verticalización produce además varias fijaciones simbólicas, como la *cabeza*. Hay un deslizamiento de la verticalidad a la vertebralidad. Las vértebras, el cuerpo humano, son un camino ascendente cuya cima es la cabeza, símbolo de lo alto y del poder.

El *cráneo* humano y animal tiene un gran poder simbólico en muchos ritos primitivos. Se han producido numerosos hallazgos de enterramientos con cráneos, o de cráneos trepanados para comer su interior y apoderarse así de su fuerza. La cabeza, para el hombre pri-

mitivo, es centro y principio de vida. El culto a los cráneos es una de las primeras manifestaciones religiosas del psiquismo humano. Son frecuentes las prácticas de cortar la cabeza del enemigo, conservarla (a veces reducida) y colgarla como trofeo.

Hay otras series de símbolos que suplantán a la cabeza, como la *cola*, cuya simbología fálica es evidente. Como señalara Marie Bonaparte, los trofeos guerreros de cabeza excluyen los trofeos genitales, lo que quiere decir que hay reciprocidad simbólica entre el miembro viril en erección y la cabeza. Algunos pueblos sustituyen la caza de cabezas por la castración del enemigo (debido a que el miembro viril es capaz de elevarse, y se asimila por lo tanto con lo elevado y con la cabeza).

Entre los animales, la *cornamenta* simboliza el poder viril, por su forma y por el hecho de que son los machos los que llevan los mayores cuernos. Los jefes a menudo se adornan con cuernos. La apropiación de los cuernos de los animales supone también la apropiación de su fuerza y de su poder.⁶⁶ Por otra parte, a los cuernos de Rinoceronte se les atribuye poder afrodisíaco, lo que los liga a la sexualidad masculina.

Este culto por la apropiación del trofeo se relaciona estrechamente con la *caza*. En la caza (y sobre todo cuando no se produce por una necesidad alimenticia), lo primordial es el sentido de la hazaña, como ocurre, por ejemplo, en los ritos iniciáticos en los que el iniciado ha de matar un león con una lanza.

Se observa también con nitidez esta simbología en las corridas de toros, en las que hay un claro isomorfismo del héroe armado y luminoso (con su «traje de luces») luchando contra el animal tenebroso

⁶⁶ Es de advertir que los cuernos de los toros, como muchos otros símbolos, puede ser valorados de distinta forma, ya que guardan una doble relación con la parte negativa y positiva del *Régimen Diurno*: recuerdan la forma de la luna —«Las caras del tiempo»—, y están situados en la cabeza, parte más alta del cuerpo —«El cetro y la espada»—. Por ello, en cada contexto hay que examinar si se les otorga un valor negativo o positivo.

(recuérdese que los bóvidos constituyen un símbolo teriomorfo del paso del tiempo). Al matador victorioso se le otorga después como trofeo las orejas (situadas en la cabeza) del animal, y en los mejores casos, el rabo, símbolo fálico por excelencia. Muchas veces el toro es negro (lo que le relaciona con los símbolos nictomorfos), y se suele exponer en alto la cabeza cornuda de los mejores toros, como se hace con los trofeos de caza. Y el mismo torero es elevado en hombros (simbología ascensional) por quienes celebran su poderío y destreza.

Las prácticas cinegéticas o guerreras en general tienden a arrebatar el poder y sus símbolos a la feminidad terrible (en última instancia, al tiempo).

B) LOS SÍMBOLOS ESPECTACULARES

Así como al esquema de la caída se opone el de la ascensión, a los símbolos tenebrosos de la oscuridad se oponen los de la *luz*, y especialmente el símbolo solar. Existe un claro isomorfismo entre los símbolos ascensionales y los símbolos luminosos, o espectaculares, como se observa en la mayor parte de las religiones.

Dante, en *La divina comedia*, describe el Paraíso como un lugar elevado y lleno de luz, como lleno de luz se describe el rostro de Beatriz, que le guía en su viaje por los cielos, y llenas de luz están todas las almas de quienes allí están. Y Dante describe así en el último capítulo de su obra el recuerdo de su experiencia al contemplar a Dios, situado en el empíreo, el más alto de los cielos:

¡Oh *altísima luz*, que tanto te sublimas sobre la inteligencia de los mortales! Renueva en mi mente algo de lo que allí me manifestaste, y *presta a mi lengua tan vigoroso acento* que pueda transmitir un destello siquiera de

tu gloria a las futuras generaciones, pues reviviendo de algún modo en mi memoria y divulgada hasta cierto punto en estos *versos*, se adquirirá más cabal idea de tu grandeza (Dante, 1975: 348).

Así, a la «altísima luz» (expresión que aúna la simbología ascensional y espectacular) se suma el símbolo de la *palabra* —«tan vigoroso acento»— transmitida a través de sus versos; y, como enseguida veremos, la palabra es otro símbolo isomorfo de esta constelación espectacular, por lo que las alturas, la luz y la palabra se aúnan en la imagen de Dante.

La luz celeste suele ser incolora, o bien dorada. El *color dorado* suele aparecer como un símbolo ascensional o solar.

El *sol naciente o ascendente* es el símbolo por excelencia de este grupo de imágenes y de los poderes uranianos en general. El sol significa luz y luz suprema.

El sol naciente suele ir acompañado en la imaginería de un pájaro, como el *gallo* del mazdeísmo que canta y anuncia la salida del sol, el cual perdura en las iglesias cristianas. Ambos símbolos destacan el poder benéfico del sol naciente, vencedor de la noche (lo que se refleja claramente en la letra de la canción *Nuevo día*, de Lole y Manuel: «El sol joven y fuerte / ha vencido a la luna / que se aleja impotente / del campo de batalla»).

El *oriente*, lugar por donde sale el sol, se asocia con el denominado astro rey. Egipcios, persas y cristianos se vuelven hacia el oriente para rezar. En Oriente se sitúa el paraíso terrenal, y allí anuncia San Mateo el retorno de Cristo. Oriente significa iluminación.

Al simbolismo del sol se une la *corona solar* (en el Rey Sol francés se unen los símbolos del jefe, del sol y de la elevación). La *tonsur*a de los clérigos y las coronas de los santos tienen una significación solar,

que muestran el isomorfismo entre la luz (son doradas) y la elevación (se sitúan en lo alto de la cabeza).

Junto al simbolismo del sol y de la luz aparecen la *mirada* y el *ojo*, órgano encargado de apreciar la luz. Al reflejo dominante de verticalidad se asocia el sentido de la visión, que sirve para determinar la posición en el espacio y el equilibrio. El ojo está unido a la elevación y a la trascendencia, y se contrapone a la ceguera nictomorfa. Son frecuentes las imágenes en las que el ojo cobra una significación espectacular: a Dios se le representa como un ojo luminoso y dorado en el judaísmo; Helios –el sol– es el ojo de Zeus, y son significativas las imágenes del ojo de Ra, o del ojo de Alá. Algunos dioses indoeuropeos son tuertos, como Odín, lo que une más aún la visión con el sol, astro singular. Y la prohibición de mirar a los ojos a determinados emperadores se relaciona con esta simbología espectacular que unifica la soberanía, la mirada y el sol, ya que se supone que los ojos del soberano tienen la misma luz cegadora que el sol.

Como decíamos al comentar la simbología nictomorfa, la curiosidad femenina (a la que Durand no se refiere) suele ser frecuentemente castigada en los cuentos infantiles o en la mitología, y en ocasiones constituye un atributo de la mujer fatal. Agustín de Hipona, en sus *Confesiones*, considera la curiosidad una forma más de tentación y de pecado, asimilable a los pecados de la carne, y la relaciona con el ojo y con la visión. Cabría pensar que la simbología espectacular considera la visión y el ojo como atributos diurnos y masculinos, por lo que la mujer fatal no tendría derecho a sentir curiosidad. Dice al respecto San Agustín:

Mucho más peligrosa es otra forma de tentación de la que quiero hablar ahora. Además de la concupiscencia de la carne –que origina

la gratificación de todos los sentidos y pasiones y cuyo servicio lleva a la perdición a los que se alejan de ti— hay una vana y curiosa concupiscencia. Queda paliada bajo el nombre de conocimiento y ciencia, radica en el alma y se expresa o manifiesta a través de los sentidos del cuerpo. Consiste no en el deleite de la carne, sino en servirse de ella para experimentar otras cosas. Dicha curiosidad tiene su raíz en el apetito de conocer. Ahora bien, en el orden del conocimiento sensible, los ojos tienen el primer puesto, y por eso se la llama en el lenguaje divino *concupiscencia de los ojos* (Hipona, 1990: 299-300).

San Agustín considera que la curiosidad, ligada a la vista y al ojo, es una tentación, como piensa que la sexualidad (con la que él mismo tanto gozaba, como confiesa, en su juventud) es un pecado que hay que evitar. Sin embargo, la sexualidad solo es mal vista si se relaciona con los símbolos de «Las caras del tiempo», pues es valorada positivamente por los símbolos de «El cetro y la espada» y por el *Régimen Cíclico*. Es, por lo tanto, un símbolo ambivalente, y también puede serlo la curiosidad: cuando es la mujer fatal quien tiene curiosidad, se valora negativamente y merece castigo, pues la mujer nictomorfa no puede arrogarse la visión, que es propiamente espectacular. Pero la curiosidad puede ser valorada positivamente si quien la siente es un héroe o una heroína ligados a la simbología espectacular.

La *palabra* aparece relacionada con la luz en los evangelios de San Juan y en el Génesis (*Fiat lux*). La palabra se asocia también a la Omnipotencia. Entre los egipcios y en otras culturas, la creación está presidida por la palabra (que distingue al hombre del animal). El hombre poderoso, en muchas y diferentes culturas, es representado como aquel que es capaz de hablar bien, de llamar a las cosas por su nombre y de usar el lenguaje como medio mágico de poder.

Se produce un isomorfismo entre los distintos atributos del poder: armas, luz, y palabra. En la *Iliada* o en la *Odisea*, los héroes armados y luminosos ostentan a la vez el poder de la palabra, y son consumados maestros de la narración y la oratoria. La palabra sirve como medio de conquista en la predicación, y es empleada por los poderosos para sustentar su poder.

Este poder de la palabra explica la técnica de recitación en las culturas orientales de los *mantras*, fórmulas mágicas que mediante el aliento y la palabra tienden a domeñar el universo. El *mantra* suele tener un segundo sentido oculto, y su secreto solo es conocido por determinadas personas que ostentan el poder mágico. La palabra también adquiere caracteres mágicos o divinos en las escrituras pictóricas, como la egipcia o la china.

Hay además un isomorfismo del aire, de la palabra y de la visión que conduce a fenómenos de videncia, tan frecuentes en todos los profetas o fundadores de religiones, y frecuentes en las sociedades actuales y en tantas películas.

La palabra tiene también un poder benéfico o maléfico: los hechiceros y brujas pueden curar las enfermedades con palabras, o provocar la muerte. La expresión mal de *ojo* –otro símbolo espectacular– se relaciona con ese poder mágico de la palabra, pues suele consistir en un conjuro realizado con palabras.

C) LOS SÍMBOLOS DIAIRÉTICOS

A los símbolos ascensionales y luminosos se unen una serie de símbolos belicosos. Aparece así la figura del *héroe armado* que vence al monstruo teriomorfo y se afianza contra las tinieblas o contra el abismo.

La luz tiende a hacerse rayo o espada: Zeus se arma con rayos que arroja a la tierra (y de ahí que los lugares en que caía un rayo fueran considerados sagrados). Además, la ascensión diurna incita a pisotear a un enemigo sobre cuyo cuerpo o cadáver el héroe se encumbra, como se aprecia en las imágenes de los santos guerreros acuchillando un moro tendido bajo sus pies, o de la Virgen María pisando la serpiente que representa al demonio.

Las grandes divinidades uranianas están siempre amenazadas y permanecen en estado de vigilante alerta. Nada es más precario que la cima en la que se sitúan, que todos quieren conquistar. El héroe solar es por ello un héroe violento. El poder y la trascendencia están siempre armados, y los propios dioses aparecen a menudo armados (Zeus lanza rayos, Odín tiene un martillo, es proverbial la córela de Yavhé...).

Las *armas cortantes* se convierten en un símbolo diurno, ligado a la agresividad y a la sexualidad masculina, pues son también un símbolo fálico. Y a ellas se unen las *herramientas aratorias* que, con una clara simbología sexual, penetran a la madre tierra para fecundarla.

Las armas de los dioses y de los héroes simbolizan el poder y la pureza, el deseo de espiritualización y de sublimación. Victor Hugo refleja así el isomorfismo entre la espada, el padre, el poder y el emperador, por un lado, y el ansia de espiritualización, por otro: «Yo habría sentido la necesidad de volverme poderoso por la espada como mi padre y Napoleón, si no hubiera descubierto este admirable *ersatz* [‘reemplazo’] de volverme poderoso por el espíritu como Chateaubriand» (*apud* Durand, 2005: 167). Esa aspiración a la gloria y al poder explica las frecuentes disputas entre artistas y literatos (recuérdense las pependencias entre Cervantes y Lope de Vega, o entre Góngora y Quevedo), ya que ven a los otros como rivales que pueden arrebatárles la gloria.

Son numerosas las imágenes de los dioses y los héroes guerreros en todas las culturas. La cristiandad hereda también el arquetipo del héroe combatiente en el arcángel San Miguel o en San Jorge, en cuyo nombre son armados los caballeros de la Edad Media. Al igual que Apolo atraviesa con sus flechas a la serpiente Pitón, San Miguel mata al dragón y reina en Gargano junto al monte Tombe, y San Jorge, como Perseo, libera a una joven a la que un dragón va a devorar y lo atraviesa con su lanza. En la España del siglo XVI era frecuente «apelldar Santiago» al acometer al enemigo («Santiago y cierra España»), como se recoge en las obras históricas que narran la guerra contra los moriscos sublevados a finales de 1568.⁶⁷

Numerosas guerras (como las Cruzadas o la guerra santa islámica) se hacen en nombre de Dios, y hay sociedades bélico-religiosas en muchas culturas (los Templarios, las órdenes cristianas de caballería, las asociaciones religiosas musulmanas que practican atentados...), cuyos miembros poseen amplios derechos sexuales e imponen duras pruebas iniciáticas. Y siguen siendo frecuentes los ejemplos de dirigentes que apelan a lo divino para justificar su belicosidad. En la Guerra del Golfo (denominada por el líder iraquí Saddam Hussein como «la madre de todas las batallas»), que duró del 2 de agosto de 1990 al 28 de febrero de 1991, tanto el líder estadounidense George Bush como Sadam Hussein apelaron a la ayuda divina –Dios y Alá–. En 2006,

67 Vid. la *Guerra de Granada* de Diego de Mendoza; *La Asustriada*, de Juan Rufo; la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos de Granada*, de Luis de Mármol Carvajal o la *Segunda parte de las Guerras civiles de Granada*, atribuida a Ginés Pérez de Hita. En la primera de esas obras, Diego de Mendoza narra la siguiente anécdota: «[un capitán] llamó un trompeta, cuyo nombre era Santiago, para enviar á mandar la gente; mas fue tan alta la voz, que pudieron oilla los soldados, y creyendo que dijese Santiago, como es costumbre de España para acometer los enemigos, arremetieron sin más orden» (Mendoza, 1946: 78).

Tony Blair, primer ministro británico, afirmó que Dios y la Historia le juzgarían, dándole la razón por su participación en la invasión de Irak en 2003.

En literatura, los caballeros andantes (de los que don Quijote constituye una imagen paródica) son el prototipo del héroe armado movido por ansias espirituales e ideales religiosos.

A las armas cortantes se unen las *armas percutientes*. El golpe está vinculado para el niño con el aprendizaje de la marcha, y estas armas son un reflejo directo de dicho golpe.

La simbología de las armas, como la de la luz, aparece unida a los *ritos de purificación*. La pureza se relaciona con la separación tajante, con los cortes. De ahí la abundancia de *ritos de corte* asociados a la luz y la purificación. Las experiencias de afeitado y depilación, la ablación de los cabellos, las mutilaciones dentales..., constituyen formas de purificación que tienden a diferenciar al hombre de los animales. La tonsura y sus derivados son símbolos purificadores de renuncia a la carne.

En este contexto se inscriben los ritos de *escisión* y de *circuncisión*. La ceremonia de circuncisión es un rito purificador, que tiene por función separar lo masculino de lo femenino. Cada sexo se purifica por la escisión de los elementos perturbadores del sexo contrario, simbolizados por el prepucio (que es lo que más se parece a la vagina) y el clítoris (que se hincha como el pene). De esta forma, el sexo masculino queda claramente separado del sexo femenino, ligado, como hemos visto, a la corrupción y a la angustia de la temporalidad.

Otra imagen relacionada con la pureza es la del *agua limpia*. Si el agua corriente y su derivación del líquido menstrual eran símbolos negativos ligados a la temporalidad, el agua limpia, generalmente estancada en una pila, opera en sentido contrario como elemento pu-

rificador: en los templos cristianos hay agua bendita purificadora a la entrada, y los musulmanes tienen que lavarse los pies (la parte más opuesta a la cabeza) como parte de su ritual religioso.

Otro elemento utilizado en los ritos de purificación es el *fuego*. Como veremos, el fuego es un elemento polivalente, ligado también a los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*, pero en su vertiente luminosa se asocia con el trueno y la flecha ígnea, y se relaciona con las prácticas de purificación.

La incineración indoeuropea se corresponde con la creencia en la trascendencia del alma. El fuego, que comporta luz, tiene un simbolismo intelectual. El empleo del fuego aleja cada vez más al hombre del animal. Por eso el fuego aparece en las mitologías como un regalo de Dios. Para numerosas poblaciones, el fuego es isomorfo del pájaro (unido a la simbología ascensional), como se observa en la paloma de Pentecostés, en el cuervo ignífero de los antiguos celtas, de los indios y de los australianos actuales. Y también es isomorfo de la palabra, otro de los símbolos espectaculares con los que constela. En el *Upanishad* y en la *Biblia* el fuego está relacionado con la palabra de Dios, y con la palabra del profeta, cuyos labios son purificados con una ascua (*Isaías*, VI, 6-7; *Éxodo*, III, 2).

El *aire* es el elemento mismo del esquema ascensional, y es asimismo un elemento purificador. Las técnicas de respiración y relajación orientales, como el yoga, se relacionan con este poder purificador del aire que se respira. Esta concepción se asocia a la creencia que sitúa en el aire respiratorio la parte privilegiada y purificada de la persona: el alma. En el judaísmo, Moisés utiliza el término «aliento» para designar el alma, uniéndolo además a la palabra.

En definitiva, las técnicas de purificación por la espada (ablaciones), por el fuego, por el agua o por el aire se relacionan con una metafísica de lo puro.

Recuérdese que los símbolos tienden a agruparse en constelaciones, y que, de igual manera que en los textos literarios o en las obras artísticas se asocian los distintos grupos de símbolos que configuran el apartado de «Las caras del tiempo» (teriomorfos, nictomorfos y cata-morfos), ocurre lo mismo con los que forman el apartado de «El cetro y la espada». Como ejemplo de esto último, piénsese en la película *El club de los poetas muertos* (dirigida por Peter Weir y protagonizada por Robin Williams): en ella el profesor anima continuamente a aprovechar el tiempo a sus alumnos («*Carpe diem*», les susurra), hasta que es expulsado por el director del centro, lo que ocasiona que, en la escena final, los alumnos, oponiéndose al director (cuya visión tradicional de la enseñanza constituye un símbolo del desaprovechamiento del tiempo), se alcen de pie sobre las mesas (simbología ascensional), sirviéndose de la palabra (simbología espectacular) para recitar un verso belicoso (simbología diáirética) tomado de un poema de Walth Whitman sobre Abraham Lincoln: «*O Captain! My Captain!*».

4.3. EL RÉGIMEN NOCTURNO

El *Régimen Nocturno* (Durand, 2005: 197-287) se esfuerza en invertir los valores simbólicos del *Régimen Diurno*. Pretende transmutar los rostros maléficos del tiempo típicos del *Régimen Diurno* en talismanes benéficos. Se produce una eufemización progresiva de los símbolos, de manera que las imágenes que eran vistas como aterradoras pasan a tener una valoración positiva. Así, la simbología negativa de «Las caras del tiempo» se eufemiza en imágenes positivas: las fauces devoradoras se convierten en una simple deglución inofensiva para quien la experimenta, las tinieblas en una noche amable y plácida en

la que se producen encuentros íntimos o místicos, y la terrible caída en un plácido descenso. E incluso los símbolos positivos del apartado de «El cetro y la espada» sufren un proceso de inversión, de manera que el héroe armado diurno, grande y poderoso, es sustituido por un héroe pequeño o diminuto que vence al monstruo teriomorfo no por su fuerza, sino por su astucia.

Dentro del *Régimen Nocturno*, Durand distingue dos tipos de símbolos: los símbolos de la *inversión* y los símbolos de la *intimidad*. Durand titula «El descenso y la copa» el capítulo correspondiente a los símbolos de este régimen, por cuanto el descenso (que se contrapone a la caída) y la copa (carta del Tarot que representa a los continentes y sus contenidos) son representativos de las imágenes nocturnas.

4.3.1. *Símbolos de la inversión*

Estos símbolos se llaman así porque invierten los valores del *Régimen Diurno*. Dentro de ellos se incluye el *descenso*, que se convierte en el símbolo antifrástico de la caída. Se diferencia de la caída y del vuelo diurnos por su lentitud. Se trata de un descenso feliz, cálido, hacia la intimidad. El descenso, contrariamente a la caída, que es agónica, se convierte en placer.

El descenso va unido a la intimidad digestiva y al gesto de *deglución*. La valoración positiva del interior del cuerpo se relaciona además con la *vaguedad* de lo incierto y con la *inefabilidad*: los procesos digestivos interiores no son directamente perceptibles por los sentidos, y por ello los símbolos nocturnos, frente a la nitidez de la percepción visual diurna, se relacionan con lo inexplicable y lo misterioso.

El descenso al interior del cuerpo, similar al que experimenta el alimento, se manifiesta en pasajes bíblicos, como el de Jonás en el

interior de la ballena, en la escena del Caballo de Troya, en los gigantes comilones de la mitología céltica o en muchos cuentos populares. Si las fauces teriomorfas eran terribles y devoradoras, la deglución tiene un efecto protector. El ser que es tragado no sufre un daño verdadero, ni es descuartizado ni masticado, sino que suele salir ileso de su experiencia. Las fauces, que son negativas y rechazadas en la simbología diurna, dejan de ser negativas en el caso nocturno de la deglución.

Llevando el proceso de inversión a sus máximas posibilidades, el tragador, lejos de ser maligno, es tragado a su vez. Se produce un proceso de *reduplicación* o de *encajonamientos* sucesivos. Algunas leyendas asimilan a los gigantes tragadores con el sol, que al hundirse en el mar es tragado a su vez por las aguas.

El esquema de la reduplicación o de los encajes, que se manifiesta en utensilios como los huevos de pascua, las matrioskas rusas o las cajas chinas (con unas cajas encajadas en otras), conduce a los esquemas de la *gulliverización*: cada caja china que abrimos encierra otra más pequeña. Los liliputienses de Jonathan Swift o los pulgarcitos de nuestros cuentos y leyendas no son más que la vulgarización folclórica del proceso de gulliverización. Se produce un efecto de reducción inversora del gigantismo diurno. La fuerza o astucia de Pulgarcito va a ser mayor que la del temible y voraz ogro diurno: David vence a Goliath, Ulises vence astutamente a Polifemo, o el experto licenciado de la segunda parte del *Quijote* vence en una disputa de esgrima al rudo y fuerte Corchuelo.

Además, los pulgarcitos o enanos, ya sean gnomos, duendes o los siete enanitos de Blancanieves, tienen connotaciones sexuales contrarias a la virilidad característica del *Régimen Diurno*. Suelen llevar un sombrero puntiagudo de clara simbología fálica, pero su virilidad aparece atenuada por su pequeño tamaño (y los gorros de los siete

enanos de la película *Blancanieves* de Walt Disney tienen la punta hacia abajo, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con el gorro de Gandalf, el mago de *El señor de los anillos*, este sí de clara simbología diurna). Se trata de enanos domésticos que cocinan y cultivan el huerto, ligados a la digestión y la alimentación propia del *Régimen Nocturno*, con un marcado carácter casero (como los *hobbits* de *El señor de los anillos*).

Otro arquetipo que se asimila a los esquemas de reduplicación y gulliverización es el del continente y el contenido, que atañe tanto a los símbolos de la inversión como a los de la intimidad.

El *pez*, que traga y es a su vez tragado (incluso el pez más grande, que se come a todos los demás, es tragado por el agua), es el símbolo por excelencia del continente contenido, del juego de encajes protector. A veces es sustituido por el *reptil* o la *serpiente* que devora un animal entero, sin masticarlo (en el *Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, aparece el dibujo de una serpiente que se ha tragado un elefante).

En el *Régimen Nocturno*, por otra parte, se produce una inversión de los valores tenebrosos atribuidos a la noche por el *Régimen Diurno*. Entre los griegos, los escandinavos, los australianos o los araucanos de América del Sur la noche es eufemizada con el epíteto de *divina*. La noche se convierte en una *noche tranquila*, en el lugar del reposo. Entre los egipcios y en otras culturas, la noche es el mismo día del país de los muertos, y en ella todo está invertido: lo que en la tierra era viejo, estropeado, pobre y muerto, allí se vuelve nuevo, sólido, rico, vivo.

En contraposición a las tinieblas aterradoras del *Régimen Diurno*, en el *Régimen Nocturno* se despliega toda la gama de los *colores*, que son considerados atractivos. Los *tintes* se relacionan con este gusto por los colores, y ambos se asocian a la maternidad protectora: las imágenes de las diosas maternas aparecen siempre vestidas con atuendos

de primorosos colores (como se aprecia con claridad en las imágenes andaluzas de la Virgen María).

El eufemismo que suponen los colores nocturnos en relación con las tinieblas diurnas encuentra un paralelo en la *melodía* nocturna como antífrasis del ruido diurno. No es de extrañar por ello que, para los románticos, los colores y los sonidos se correspondan.

Todas estas imágenes isomorfas de la deglución, de la noche dulce, de los colores y las melodías se relacionan con un arquetipo de la *feminidad positiva*, que se opone a la mujer fatal y funesta del *Régimen Diurno*. La mujer va a ser eufemizada y valorada por su maternidad, pero también en sí misma, como un ser merecedor de aprecio y de amor. Frente a la malvada mujer diurna, surgen la *madre protectora* y la *mujer idealizada*, por cuyo amor suspiran amantes y poetas.

La mujer valorada como una madre protectora se asocia además a la tierra y al mar. El *mar* es el primordial tragador, un abismo femenino y maternal que para muchas culturas es el arquetipo del descenso y del retorno a las fuentes originales de la felicidad. El mar se contraponen ahora a las terribles aguas diurnas asociadas al tiempo (y es feminizado —«la mar»— por los pescadores o personas que buscan en él el sustento).

En la mitología de muchas culturas, la Diosa Madre se asimila a un río o al mar, y el nacimiento está instaurado por el elemento acuático: Moisés y Jesucristo renacen en un río, y Venus nace del mar (como refleja el famoso cuadro de Boticelli). El sentimiento maternal y el mar se unen frecuentemente en la literatura. Edgar A. Poe dice que «El mar es... esa criatura refugio, esa criatura nutricia... el elemento acunador», y Lamartine que «El agua nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos duerme, el agua nos devuelve a nuestra madre» (*apud* Durand, 2005: 241).

La *tierra*, como el mar, aparece también emparentada con la maternidad desde muy antiguo, incluso antes de la aparición de la agricultura. La tierra es aquello que se penetra, que se excava, y que se diferencia del mar simplemente por una mayor resistencia a la penetración. Esta antigua creencia se ve reforzada después por la consolidación de la agricultura y de los mitos agrarios: la tierra produce fruto, es fecunda, como la mujer. Hay culturas que consideran pecado arrancar las hierbas por temor a herir a la madre, y la práctica de parir en el suelo, extendida en China, en el Cáucaso, entre los maorís, en África, en la India, en Brasil, en Paraguay y entre los antiguos griegos y romanos, muestra la universalidad de la creencia en la maternidad de la tierra.

También la alquimia medieval considera que la tierra es la madre de las piedras preciosas, el seno donde el cristal madura en diamante.

El sentimiento patriótico (al que habría que llamar «matriótico») no sería más que el desarrollo de este isomorfismo entre la madre y la tierra. De hecho, la patria está casi siempre representada con características feminizadas: Atenas, Roma, Germania, Albión (y el sustantivo está feminizado en nuestro idioma, a pesar de que procede de *pater*, en un claro proceso de inversión: la patria). El culto a la naturaleza, frecuente en los escritores románticos, no sería otra cosa que una proyección del complejo de retorno a la madre.

En definitiva, todas las épocas y todas las culturas han imaginado una *Gran madre*, una mujer maternal hacia la que regresan los deseos de toda la humanidad. La *Gran Madre* es sin duda la entidad religiosa y psicológica más universal.

La simbología de la feminidad positiva conduce además a la valoración de la mujer como un ser idealizado por artistas y poetas. De ahí que se vaya a ensalzar la mujer y todos los adornos, vestidos, atributos y objetos que la rodean (como los hermosos y coloridos ropajes feme-

niños, los peines o cepillos, los espejos en que tantas mujeres literarias contemplan su belleza, o las «dulces prendas» de Garcilaso). El proceso de eufemización e idealización de la mujer se observa en algunos poetas latinos de la generación de Ovidio, como Propertio o Tibulo, los cuales invirtieron el valor tradicional de los símbolos guerreros, asociados a la virilidad, y se convirtieron en «soldados del amor», que hacían guardia ante la puerta de sus amadas para intentar «conquistarlas». Ese movimiento latino tendría su continuación en el denominado «amor cortés» de los trovadores provenzales de la Edad Media y sería muy visible en el Romanticismo, cuya influencia persiste en la actualidad.

4.3.2. *Símbolos de la intimidad*

Si el pensamiento diurno consideraba las ataduras como algo negativo y agobiante, asociado a las ligaduras temporales (lazos, telas de araña...), el pensamiento nocturno va a valorizar muy positivamente los símbolos de la intimidad: no se va a ver agobiado por los continentes que rodean al hombre (casas, barcas...), o por los continentes en general, sino que los valora positivamente. En este apartado se incluyen por lo tanto todos los signos relacionados con los continentes y con los contenidos.

Durand se refiere a una serie de símbolos, en primer lugar, que se relacionan con los continentes en cuyo interior se encuentra la intimidad. El complejo de retorno a la madre invierte la valoración de la muerte y del sepulcro. Los *ritos de enterramiento* y las ensoñaciones del reposo, el *sueño* y la intimidad suponen la eufemización positiva de la muerte: el muerto vuelve al interior de la madre tierra, donde duerme un plácido sueño del que despierta renaciendo en otra vida, la del más allá. La muerte se convierte así en el principio de otra vida más feliz.

Existe una clara relación entre el complejo de retorno a la madre, asociado generalmente con los recuerdos más felices de la infancia, y el deseo de ser enterrado en el suelo de la propia patria (la madre tierra). Hay por tanto un isomorfismo del retorno, de la muerte y de la morada.

Muchos pueblos entierran a sus muertos en posición fetal, dando así a la muerte un valor positivo, ya que da paso a un nuevo nacimiento en el otro mundo. La expresión frecuente de que la vejez es una segunda infancia tiene el mismo significado. Se produce una clara asociación entre el *sepulcro* y la *cuna*. La tierra se convierte en el lugar mágico y bienhechor porque es el lugar del último reposo. Los pueblos primitivos australianos o los modernos incas acuestan al bebé en el suelo mismo, y existen numerosas prácticas de abandono del recién nacido sobre la tierra, de manera que el bebé pasa de su madre a la Gran Madre elemental. Y al morir, el cuerpo se entierra en el interior de la «Madre Tierra», desde donde experimentará un nuevo nacimiento a la vida del más allá.

La *momia* (con su juego de encajes en el antiguo Egipto: cajas para las vísceras, cajas con forma antropoide para el cuerpo, cámaras y recámaras) es a la vez tumba y cuna de promesa de supervivencia. La momia conserva el cuerpo a pesar de la muerte y promete una nueva vida. El ritual mortuario se convierte en la antífrasis de la muerte.

El sepulcro y el enterramiento se relacionan con el *Régimen Nocturno*, mientras que la incineración está asociada a los rituales solares y uranianos del *Régimen Diurno*. La eufemización del sepulcro y la asimilación de la muerte con el reposo y la intimidad se observa en las inscripciones de las lápidas funerarias (R.I.P. o D.E.P. de los cristianos, que es una derivación cristianizada del antiguo «*terra sit levis*» de las inscripciones funerarias romanas), y también en el folclore: es el caso

de las bellas durmientes de nuestros cuentos, que están encerradas en un sepulcro en el interior de un castillo, o arrojadas por un bosque, y vuelven después a la vida.

Asimismo, los poetas románticos (como Goethe o Novalis, que valoran el suicidio) y algunos simbolistas, como Baudelaire, estiman los sepulcros y la muerte, al mismo tiempo que valoran la noche.

A este respecto, el personaje de Drácula resulta claramente ambivalente, pues presenta a la vez rasgos diurnos y nocturnos, cuya valoración depende del punto de vista desde el que se le contemple. Para los humanos que se sienten amenazados por él, el personaje refleja la totalidad de la simbología diurna negativa («Las caras del tiempo»), ya que tiene fauces teriomorfas, viste de negro y vive en la oscuridad nictomorfa, y se alimenta de sangre catamorfa. Pero, desde su propio punto de vista, posee además evidentes rasgos nocturnos: el personaje reposa dormido en la intimidad de su ataúd, en una clara eufemización de la muerte, e incluso se lleva tierra de su patria para echarla en los ataúdes cuando pretende invadir Inglaterra, lo que supone una clara asimilación de la muerte con la intimidad y la madre tierra. Es indudable que el personaje ha obtenido un gran éxito, y que se ha instalado definitivamente en el imaginario cultural, lo que seguramente se deba a que resulta universal y original: presenta a la vez rasgos diurnos y nocturnos universales y, como ser que es mitad hombre y mitad vampiro, capaz de volar y ávido de sangre, constituye una invención singular con respecto a otros seres anteriores mitad hombre y mitad animales (como las sirenas o el minotauro).

Los *continentes* en general, y la oquedad, son también símbolos isomorfos de la mujer y la madre.

La *caverna* es desposeída de sus elementos negativos y convertida en un símbolo intrauterino. El Polifemo de Góngora vive en una ca-

verna que, si resulta horrorosa para nosotros, es acogedora para él. Las cavernas protectoras son frecuentes en las novelas de Julio Verne, en las que se refugian los héroes, como el capitán Nemo y su *Nautilus*, o el *Viaje al centro de la Tierra*, en el que además de peligros hay paisajes admirables y acogedores. La gruta está considerada en el folclore como matriz universal. Los primitivos templos cristianos son a la vez grutas y sepulcros (catacumbas), mostrando el isomorfismo de estos símbolos.

En general, toda morada íntima es valorada positivamente por el *Régimen Nocturno*, y se relaciona con el vientre materno y el sentimiento de protección maternal, con el reposo que se encuentra en la tumba.

La *casa*, al igual que la patria, aparece feminizada en todas las culturas, incluso gramaticalmente (ambas tienen géneros femeninos en las lenguas indoeuropeas: *domus*, *patria*). Las habitaciones de la casa representan órganos, y los niños reconocen espontáneamente los ojos de la casa en las ventanas. La casa entera es como el cuerpo protector de la madre. La casa, ya sea palacio, templo o choza, es la imagen de la intimidad descansada.

En conformidad con el principio del juego de encajes sucesivos, necesitamos una casita dentro de la casa grande para sentirnos verdaderamente seguros, y ese papel le corresponde al *rincón*, al espacio que cada uno prefiere dentro de su propia casa.

También el *bosque sagrado* es un símbolo de intimidad, como pueda serlo la casa, la gruta o la catedral. Los bosques o las selvas, al contrario que las llanuras abiertas, son un símbolo de intimidad, y su centro es considerado sagrado en muchas culturas.

El *centro* se convierte en otro símbolo de la intimidad, ya sea el centro de un poblado protegido por murallas, o cualquier posición geográfica en la que se experimente la sensación de ocupar el centro.

Otro símbolo importante es la *morada sobre el agua*: la barca, la nave o el arca, en la que es posible sentirse a salvo de los peligros del agua o del mar. En muchas mitologías existen leyendas sobre un diluvio universal y la salvación de los elegidos en un arca.

Otras imágenes son isomorfias de la barca, como las cáscaras de nuez de los cuentos populares, en las que flotan duendes o enanos. También la *concha*, cuyo orificio de entrada tiene en ocasiones una forma marcadamente sexual, es un símbolo de maternidad (recuérdese *El nacimiento de Venus* de Boticelli), como lo son el vaso y el huevo.

La cultura moderna ha sustituido el barco por el *coche*, hábitculo de protección en el que nos sentimos tan seguros que a veces nos permitimos ciertas licencias agresivas que probablemente no nos tomaríamos sin su protección, la cual ejerce una falsa sensación de seguridad que puede propiciar la relajación y los accidentes. El coche o el camión aparecen feminizados como un segundo hogar: los camioneros ponen a sus vehículos nombres de mujer, como los marinos a las barcas, y también se suelen poner adornos en los coches.

A todos estos continentes a los que nos hemos referido se unen además los propios *contenidos*, que se asocian claramente con ellos. El *alimento* sólido y líquido se relaciona estrechamente con el carácter digestivo del *Régimen Nocturno*.

El alimento primordial, lógicamente, es la *leche materna*, que aparece claramente valorizada desde las venus paleolíticas de grandes senos hasta la propia iconografía cristiana, en la que abundan los cuadros de la Virgen dando de mamar al Niño.

También el *vino*, oculto en el interior de las plantas del que tiene que ser extraído, es un símbolo de la vida oculta e íntima. Además, debido a su olor rojizo, constituye una recreación tecnológica de la sangre, por lo que supone una eufemización de la sangre nictomorfa

y catamorfa. Hacer vino es como construir la sangre vital (así, y contrariamente a lo que ocurría en el *Régimen Diurno*, la sangre es ahora valorada positivamente por el *Régimen Nocturno*). El vino, el *whisky* y otros *licores* son llamados «agua de vida», «bebida de juventud» o «árbol de vida». El vino se convierte en la bebida sagrada por excelencia, isomorfa de las valorizaciones maternas y sexuales de la leche. De ahí el papel sacramental del consumo de vino en diferentes ritos y religiones (como la cristiana, en la que el vino es la «sangre» de Cristo y adquiere valores claramente positivos, opuestos a la sangre negativa y diurna). En las ceremonias de borrachera colectiva, el vino no solo colabora a crear un vínculo místico entre los participantes, sino que abole la condición cotidiana de la existencia, el devenir normal del tiempo.

Asociada a la leche aparece en ocasiones la *miel*, otro elemento natural que representa la dulzura de la intimidad recobrada.

El *oro* es otro símbolo asimilable a este grupo, ya que es considerado como un excremento alimenticio, como el resultado de la digestión de la retorta en que se fabrica. De hecho, es el doblete técnico del excremento natural. El excremento aparece frecuentemente comparado con el oro, como en la frase de Víctor Hugo: «Si nuestro oro es estiércol, nuestro estiércol es oro».

Y es que el propio *excremento* natural aparece valorizado. Hay una clara ambivalencia del excremento. Mientras que el *Régimen Diurno* tiende a verlo como un símbolo abominable de la caída, el *Régimen Nocturno* lo valoriza. El excremento está universalmente reconocido como panacea medicamentosa, y tiene un papel curativo en numerosas culturas. Los súbditos del Gran Mogol veneran los excrementos de su señor. El excremento es considerado como el primer producto creado por el hombre, como un símbolo de la capacidad creativa de su

interior. De ahí que aparezca como un signo positivo de la intimidad. Se relaciona además con la tierra madre, pues se usa como abono. Los masai keniatas construyen sus moradas con excrementos de vaca, lo que aúna los símbolos de la intimidad de la casa y del excremento.

Todos estos símbolos relacionados con los continentes y los contenidos, en definitiva, son símbolos de una intimidad que valoriza como positivas, eufemizándolas, las imágenes que eran consideradas negativas por el pensamiento diurno. Así, de igual forma que los símbolos nocturnos del plácido descenso se oponían a los diurnos de la terrible caída, los símbolos de la intimidad son la eufemización de los signos diurnos relacionados con los lazos y las ataduras temporales a las que se ve sujeto el ser humano.

4.4. EL RÉGIMEN CÍCLICO

Si el *Régimen Nocturno* se caracteriza por la negación de los aspectos negativos del tiempo, convirtiéndolos en positivos, el *Régimen Cíclico* (Durand, 2005: 289-382) intenta dominar el devenir por la repetición de instantes temporales o por la propia valoración del paso del tiempo.

Durand titula «Del denario al basto» el capítulo dedicado a los símbolos de este régimen, que se agrupan en dos categorías: los que resaltan la repetición infinita de ritmos temporales y el dominio cíclico del devenir (símbolos *cíclicos*, representados por la carta del Tarot del denario, antiguo calendario de diez meses), y los que destacan el papel creativo y progresista del paso del tiempo, los aspectos positivos que se alcanzan solo a través de su devenir (símbolos *del progreso*, cuyo símbolo representativo es la carta del Tarot del basto, bastón ramificado o árbol).

Estas dos categorías, debido a su aceptación de la temporalidad, tienen como característica común su tendencia a convertirse en «historias», en «relatos» temporales de carácter subjetivo a los que se acostumbra a llamar *mitos*. El *Régimen Cíclico*, por lo tanto, es proclive a la creación de mitos. Los mitos, que son formas de intentar vencer al tiempo, suelen tener una fase trágica y una fase triunfante, y muestran alternativamente las valorizaciones negativas y las valorizaciones positivas de las imágenes, dando lugar a *dramatizaciones*.

4.4.1. *Símbolos cíclicos*

La repetición cíclica de las cosas permite dominar el paso del tiempo. Así, la imaginación se consuela considerando que no resulta tan doloroso el final de la primavera, o cualquier otra estación o fecha señalada, si vuelve a repetirse al año siguiente.

El *año* (cuya etimología se relaciona con *annulus*, es decir, ‘anillo’) es el símbolo por excelencia que convierte el tiempo en una figura espacial circular.

El *calendario* tiene una estructura circular. De esta forma, no hay distinción entre el tiempo y el espacio, pues el tiempo está espacializado por el ciclo, perdiendo en cierta forma su terrible poder (los calendarios se ponen en la pared, y con grandes números, para visualizarlos bien, lo que supone una espacialización del tiempo, que es percibido por un sentido tan eminentemente espacial como la vista). Así, el año nuevo es una nueva repetición del tiempo, una creación repetida, digna de ser celebrada.

La *luna cíclica* se convierte en el símbolo por excelencia de la medida circular, de la repetición. Todos los calendarios primitivos debieron de ser lunares, y sigue habiendo árabes que no conocen más

que el año lunar. Si en el *Régimen Diurno* la luna solo representaba el paso del tiempo, debido a sus variaciones de forma en cada ciclo, en el *Régimen Cíclico* se destaca el carácter repetitivo de esos ciclos lunares, más que la variación de las fases dentro de cada ciclo. Hay que tener en cuenta que la luna, como muchos otros símbolos, puede encuadrarse en varios regímenes y tener un carácter plurisignificativo. El *Régimen Diurno* considera la luna en sus fases dentro de un mismo ciclo; el *Régimen Nocturno* la eufemiza, considerando la noche un ámbito agradable, y el *Régimen Cíclico* insiste en la progresión de sus ciclos (cuarto creciente, luna llena, cuarto menguante, luna negra, otra vez cuarto creciente...), de forma que la luna «muere» cuando desaparece del firmamento, pero después «resucita» cuando vuelve a aparecer.

Los ciclos del calendario lunar se relacionan con los ciclos de las cosechas, y aún hoy en día es frecuente esperar a la luna nueva para plantarlas.

La luna es plural, y las divinidades agrolunares, que conjugan las fases de la luna con la producción de las cosechas, son plurales también, y aparecen en forma de *triadas* o *diadas*, como los *Quirinus* (protectores de los campesinos), los *Lares* (dioses domésticos), los *Penates* (dioses romanos que protegen el hogar), el *Tautates* galo (dios de la multitud)... Las *triadas* son siempre lunares, y se relacionan con las tres fases de la luna (cuarto menguante, cuarto creciente y luna llena, si no se tiene en cuenta la luna negra; o si se funden en una sola fase el cuarto menguante y el cuarto creciente, y se considera la luna negra o luna nueva). Estas divinidades plurales reflejan en las mitologías los diferentes momentos del mito dramatizado. Cada divinidad actúa en un momento, y la actuación del conjunto constituye un drama. Durand recuerda que incluso en las religiones monoteístas se encuentran huellas de estas triadas divinas: Alá tiene tres hijas, Al Hat, Al Uzza y

Manat, siendo esta última símbolo del tiempo y del destino, y tres son las personas de la Santísima Trinidad cristiana.

A veces se simplifican en simples *diadas* (que representan las fases reducidas de la luna: la luna que muere y la que nace). Surgen así divinidades medio divinas y medio humanas, cuyo símbolo más característico es la *sirena*. Se produce una *coincidentia oppositorum*, de forma que en la misma divinidad se unen rasgos contradictorios, representativos de los diferentes aspectos del drama temporal (tiempo terrible que pasa, pero que vuelve a ser recuperado por su repetición cíclica). Incluso los propios dioses de los cultos monoteístas mantienen rasgos contradictorios: Yahvé se considera misericordioso y bueno, y a la vez es celoso, colérico y terrible.

La mayor parte de las divinidades lunares y agrícolas tienen una doble sexualidad. De ahí figuras como la del *andrógino*, o las de diosas barbudas como la Cibele frigia, la Dido-Ascarté cartaginesa, o la *Venus* barbata romana. El mismo Adán bíblico es andrógino, y Eva no es más que una parte de él, una fase, fabricada con su costilla. Numerosos ritos señalan la presencia de dioses andróginos. Por ejemplo, es frecuente en las fiestas del Carnaval que los hombres se disfracen de mujeres, y las mujeres de hombres, o que haya espectáculos de *Drag-queens* (y el carnaval, como veremos, constituye un rito que se inscribe en esta misma constelación de los símbolos cíclicos). A estas prácticas se opone, como hemos comentado, la intención de las prácticas diurnas de la circuncisión y la ablación del clítoris, que tienen el propósito contrario de diferenciar claramente la sexualidad masculina de la femenina.

Estas figuras en las que se unen los contrarios, y que no son más que el reflejo de las fases del ciclo lunar, se observan también en las artes. Así, en la literatura o en el cine aparecen seres malvados en sus

inicios que deben ser rehabilitados, como el Don Juan de Zorrilla; Mr. Scrooge, el protagonista del *Cuento de Navidad*, de Dickens; los niños arrepentidos de los cuentos, como Pinocho, o George Bailey, personaje central (protagonizado por James Stewart) de la película *Qué bello es vivir*, que está a punto de suicidarse y renace a la vida cuando un ángel le muestra lo horrorosa que sería la vida de los habitantes de su pueblo sin su valiosa presencia (y no deja de ser revelador que la emisión de esa película en las cadenas de televisión se haya convertido en una tradición navideña, pues la muerte simbólica de George Bailey y su posterior «resurrección» se relacionan claramente con la simbología cíclica de la Navidad como final de año y el nacimiento del Año nuevo).

Estas figuras de la *rehabilitación* tienen un claro simbolismo lunar de carácter cíclico. La luna no solo es el primer muerto, sino también el primer muerto que resucita. La luna se convierte en promesa del *eterno retorno*, reflejado en la filosofía de Nietzsche. La luna y los dioses lunares son sintéticos. La luna es a la vez muerte y renacimiento, oscuridad y claridad, y por ello implica un optimismo fundamental: siempre vuelve a renacer.

Asociada al simbolismo lunar se encuentra la *vegetación* estacional. La creencia en el poder fertilizante de la luna está muy extendida. Se relacionan los ciclos lunares con los ciclos de la germinación y el crecimiento, e incluso el periodo en que está enterrada la semilla se asocia al periodo en que no hay luna.

La agricultura se relaciona también con la feminidad a través de los ciclos menstruales (los cuales son considerados ahora de manera positiva por su carácter cíclico, y no de manera negativa, como hacía la simbología nictomorfa del *Régimen Diurno* al relacionarlos con el paso del tiempo). El *Régimen Cíclico* relaciona los ciclos menstruales con la fecundidad lunar y con la maternidad terrestre. Así, en determinadas

culturas la agricultura es responsabilidad de las mujeres, y las imágenes del crecimiento de las plantas y del embarazo se asocian estrechamente: la tierra da fruto, como la mujer.

Otro símbolo asociado a estos es el de la *tumba vegetal*. Muchas veces nace una planta del cuerpo enterrado del dios o del héroe. La muerte del hombre se transmuta en vida vegetal. Son frecuentes las imágenes de los cuerpos enterrados que abonan las plantas, y la expresión popular «criar malvas» se hace eco de esa misma simbología, con la que también se relaciona la costumbre de depositar flores sobre las tumbas. Este símbolo es muy frecuente en poemas y canciones. Miguel Hernández, en la «Elegía a Ramón Sijé», escribe lo siguiente sobre el cuerpo del amigo muerto y enterrado: «Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que riegas y estercolas [...]. A las desalentadas amapolas, / daré tu corazón por alimento». En una de las canciones más célebres de Joan Manuel Serrat, *Mediterráneo*, se escucha lo siguiente: «Mi cuerpo será camino, le dará verde a los pinos y amarillo a la genista». Y en la conocida canción *Bella Ciao*, el cuerpo del partisano caído en la batalla ha de ser enterrado en la montaña bajo la sombra de una flor, la cual será la admiración de quienes la vean y símbolo del sacrificio por la libertad: «*E seppellire lassù in montagna / Sotto l'ombra di un bel fior. // Tutte le genti che passeranno / O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao / [...] Mi diranno "che bel fior". / È questo il fiore del partigiano / [...] Morto per la libertà*».

El símbolo del *hijo* o de la *hija* representa la repetición de los padres en el tiempo. Aunque los padres vayan a morir, sus hijos perpetuarán su presencia en la tierra. Pero muchas veces se produce además un proceso de reduplicación, pues el hijo o la hija tienen una *doble paternidad*: sus padres verdaderos y unos padres adoptivos posteriores.

Así, el hijo está a punto de morir, pero, como la misma luna, nace una segunda vez triunfando sobre la muerte: Moisés es abandonado en el Nilo, pero es rescatado, y Rómulo abandonado es amamantado por una loba. Este tema de la doble paternidad tiene una importante derivación artística y literaria, ya que el hijo descendiente de nobles es reconocido después por sus verdaderos padres: la comedia clásica recurre con frecuencia al tema del reconocimiento del héroe, del hijo pródigo o de la hija perdida. El tema del reconocimiento fue tan importante en la literatura griega que Aristóteles, con la denominación de *anagnórisis*, le dedicó un apartado especial en su *Poética*.

Son isomorfas del tema del hijo las *ceremonias iniciáticas*. Los rituales de iniciación intentan dominar el tiempo por el ritmo de la repetición. La iniciación se suele realizar por etapas, e incluye las fases simbólicas de sacrificio, muerte, tumba y resurrección. La iniciación suele comenzar por una prueba mutiladora o con algún tipo de sacrificio corporal. Muy frecuentemente se trata de mutilaciones sexuales (castración total o parcial). Numerosas tradiciones reflejan esta imagen de la muerte iniciática: entre los egipcios, Osiris es desgarrado por Set en catorce trozos que corresponden a los catorce días de la luna menguante, y, en el cristianismo, el propio Jesucristo y los dos ladrones son mutilados durante su pasión. Esa mutilación inicial da paso a la muerte y al renacimiento del héroe, que aparece transfigurado como un ser superior. En la mitología es frecuente la muerte y resurrección de los dioses: el Horus egipcio, el Mithra pérsico o el Krishna indio resucitan y suben a los cielos después de su muerte.

Mircea Eliade ha estudiado con mayor profundidad las características de los ritos de iniciación. Para Eliade, el rito de iniciación consiste en un conjunto de ceremonias y enseñanzas orales cuya finalidad es la modificación radical del estatuto religioso y social del iniciando.

Este experimenta una muerte simbólica, y renace o resucita convertido en otro (Eliade, 1973; Vierendeel, 1973). Según Eliade, la iniciación se compone de tres fases (en lugar de las cuatro señaladas por Durand):

1.^a Preparación del novicio, con los ritos de purificación y separación del mundo profano, realizados en un lugar alejado de los espacios de la vida corriente.

2.^a Viaje al otro mundo, al mundo de los muertos, donde el iniciando descubrirá los secretos sagrados. Ese viaje es dificultoso, y el iniciando ha de experimentar una pérdida de conocimiento, simulada o verdadera, que simboliza la muerte iniciática. Durante esta muerte simbólica, el tiempo tiene una duración diferente al de la vida real, y el iniciando ha de superar varias pruebas, que van, según las sociedades, desde las prácticas ascéticas (como el ayuno y la vigilia, ya que los muertos no comen ni duermen), hasta los tormentos más refinados (ablaciones, golpes, quemaduras...). La muerte permite una vuelta al estado prenatal, un *regressus ad uterum* que se realiza muchas veces dentro de la Tierra-Madre (cuevas, grutas, lugares subterráneos..., cuyo culto sobrevive tras la extensión del cristianismo en las catacumbas). Dado que el viaje es peligroso, con frecuencia aparece un antepasado muerto que guía al iniciando.

3.^a Una vez superadas las pruebas que permiten el conocimiento de los secretos sagrados, se produce la resurrección, que resulta más o menos dramática y a veces corresponde con el despertar del sueño. La verdad que ha alcanzado el iniciando le da la posibilidad de descubrir una manera diferente de entender las cosas, y le otorga además la mayoría de edad y le permite contraer matrimonio.

Según Mircea Eliade (1973: 12), todas las sociedades premodernas (o sea, las que se han perpetuado hasta la Edad Media en Occidente y hasta la Primera Guerra Mundial en el resto del mundo),

han concedido un papel primordial a la ideología y a las técnicas de la iniciación. En la Edad Media todavía eran frecuentes las ceremonias de iniciación monástica de curas y monjas, los nombramientos de caballeros andantes y los rituales iniciáticos de ingreso en órdenes sagradas, militares o religiosas, de los que quedan reminiscencias en las novatadas que se producen en la milicia o en los colegios mayores, o en la masonería actual (cuyos ritos son descritos minuciosamente por el personaje de Leo Naphta en *La montaña mágica*, de Thomas Mann [2005: 643-699]).⁶⁸ Después de la Edad Media, los procesos iniciáticos perdieron su realidad ritual y pasaron a ser temas literarios, por lo que los arquetipos y símbolos ligados a los ritos de la iniciación perviven en la literatura.

Vladimir Propp (1998), por su parte, muestra que los cuentos maravillosos del folclore ruso hunden sus raíces en los ritos de inicia-

68 Por otra parte, en *La montaña mágica*, comenzada hacia 1917 y publicada en 1924, se observan ideas sobre la universalidad de las imágenes similares a las que poco después formalizaría Jung en su obra *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, escrita entre 1934 y 1955. En uno de los pasajes más impactantes de la obra, el protagonista, Hans Castorp, decide ir a esquiar en solitario. Sorprendido por una tormenta, tras dar varias vueltas perdido llega al punto de partida: una cabaña en la que no puede entrar por tener la puerta cerrada. Ya a punto de morir congelado, se apoya en la pared de la cabaña, y experimenta una especie de sueño o alucinación en la que se mezclan bellas y terribles imágenes, y aparece el mar Mediterráneo, que Castorp nunca había visitado. En la novela se dice al respecto lo siguiente: «Conocía el mar salvaje, el pálido mar del Norte, [...], pero nunca había llegado hasta el Mediterráneo [...]. Sin embargo, *se acordaba* [en cursiva en el original]. Sí, por extraño que pueda parecer, se regocijaba en “reconocer” todo aquello» (Mann, 2005: 633). Y cuando despierta de su sueño-alucinación, Castorp realiza la siguiente reflexión: «No se sueña únicamente con la propia alma, creo yo; *los sueños son anónimos y colectivos, aunque cada cual sueña a su propia manera. El alma superior de la que cada uno no es más que una partícula sueña a veces a través de uno, a su manera particular...*». En estas palabras va implícita la misma idea de la universalidad de los sueños y las imágenes que desarrollaría Jung (para quien los arquetipos, contenidos del inconsciente colectivo, se manifiestan en los sueños), y es de notar que Thomas Mann emplea el término *colectivos* para definir los sueños. ¿Pudo influir la lectura de esta obra de Thomas Mann en el concepto de Jung del inconsciente *colectivo*, como influyó en Freud la lectura de los románticos alemanes, en cuyas obras, según propia confesión, aprendió a conocer el inconsciente?

ción de las sociedades prehistóricas. Cuando los ritos de iniciación dejaron de tener sentido con la aparición de las sociedades precapitalistas, y cesó su realización, no desaparecieron totalmente, sino que se transformaron en cuentos. Por eso los cuentos maravillosos transmitidos oralmente presentan multitud de reminiscencias de las prácticas de los ritos iniciáticos. En los cuentos populares suele haber un muchacho o una muchacha que se aleja de la protección de la casa paterna (generalmente tras incumplir una orden que le aconsejaba no hacerlo) y emprende un viaje al país de los muertos con la ayuda de un guía ayudante (un caballo volador, un carnero, un animal cualquiera que lo ayuda...). En el país de los muertos se enfrenta a un ser diabólico, al que vence (y el héroe o el animal que le ayuda suelen salir con una herida de la pelea, que constituye una reminiscencia de las prácticas de mutilación de las ceremonias iniciáticas). Regresa después a su país o casa con algún objeto (símbolo de la experiencia adquirida en el país de los muertos), suele haber una anagnórisis (el animal se convierte en príncipe, el héroe que se había disfrazado se quita el disfraz...), y el relato culmina con una boda (y nótese que muchos cuentos y películas acaban con la boda final de los protagonistas, ya que los ritos de iniciación otorgaban, como hemos dicho, la mayoría de edad a los iniciandos, posibilitándolos además el matrimonio).⁶⁹

Asimismo, el esquema de las pruebas iniciáticas se reproduce en la mitología (como ocurre en el relato de Jasón y los argonautas, que han de superar una serie de pruebas para conseguir el vellocino de oro). En la *Odisea*, el viaje de Ulises a los infiernos guiado por el alma de su madre es un claro viaje iniciático, como lo son el de Eneas en la *Eneida* o el de Dante en la *Divina Comedia*, y la bajada de don

69 Para una visión psicoanalítica de los cuentos infantiles, *vid.* Bettelheim (1979).

Quijote a la cueva de Montesinos representa otro viaje iniciático en el que es guiado por Merlín, si bien de carácter burlesco (Redondo, 1997: 403-420).

También se perciben las reminiscencias de las ceremonias iniciáticas en muchos relatos en los que los héroes han de superar una serie de pruebas. Estas suelen presentarse como amenazas relacionadas con «Las caras del tiempo», a las que se opone la simbología guerrera de «El cetro y la espada». Otras veces, es un héroe diminuto o astuto, propio del *Régimen Nocturno*, el que supera con su habilidad las pruebas iniciáticas. En uno u otro caso, esa simbología del *Régimen Diurno* o del *Régimen Nocturno* se encuadra en un esquema más amplio perteneciente al *Régimen Cíclico*, como es el de la prueba iniciática.

Aunque Durand no lo especifica, a veces es importante la *muerte del amigo*, que provoca un cambio en la actitud del héroe. No es este el que experimenta una muerte simbólica, sino el amigo quien muere de verdad, lo que ocasiona la «resurrección» o cambio de actitud del héroe. En la *Iliada*, la muerte de Patroclo desata la cólera de Aquiles, hasta entonces reacio a participar en la guerra, y este mismo tema se repite en muchas películas, en las que el protagonista entra en cólera cuando matan a su amigo. En la película *Sin perdón*, de Clint Eastwood, la muerte del amigo, Ned, interpretado por Morgan Freeman, provoca la reacción del personaje interpretado por Clint Eastwood, William Munny. Este, antiguo y temible asesino, se había convertido en personaje rehabilitado—su esposa tuvo mucho que ver en su rehabilitación—, pero, al comprobar cómo el malvado sheriff mata a su amigo, se produce su reacción, y se dirige al salón donde se exhibe el cadáver de su amigo para ajustar cuentas, mostrando su poderío como héroe armado diáirético. No deja de ser revelador que el empleo de los mismos temas y de la misma simbología, como la relativa a la reacción

del héroe tras la muerte del amigo, haya sido empleada con éxito desde la *Iliada* hasta la película de Clint Eastwood, ganadora de cuatro óscar (entre ellos a la mejor película y al mejor director) en 1992. De hecho, la muerte del amigo no es solo un tema artístico o literario, sino que puede producir la misma reacción en la vida real. En la película *Mientras dure la guerra* (2019), de Alejandro Amenábar, basada en hechos históricos, es el asesinato de los amigos de Miguel de Unamuno lo que hace que este cambie de actitud y se enfrente al bando franquista.

Es también isomorfo del deterioro agrolunar el ritual de los *sacrificios*. Los sacrificios humanos se practican universalmente en las liturgias agrarias, como el relativo al culto del maíz entre los aztecas. A veces los cuerpos son despedazados y enterrados en la tierra con efectos fertilizantes (lo que se relaciona con la *tumba vegetal*). Multitud de pueblos (indios sudamericanos, romanos, cretenses, arcadios, sardos, ligures, sabinos, germanos...) han practicado sacrificios humanos, produciendo la muerte de formas diferentes: descuartizamiento, enterramientos en vida, estrangulación, apuñalamiento, cremación (y en Europa, ha existido hasta no hace mucho tiempo la quema de brujas y las torturas de la Inquisición, con el fin de mantener el orden religioso institucional).

En ocasiones, el sacrificio mismo se eufemiza, y solo se maltrata y se mata a un simulacro: así, en los carnavales europeos se sigue quemando, o ahogando, o decapitando, la efigie de Carnaval.

Pues bien, el sentido fundamental del sacrificio consiste en un trueque, un negocio con la divinidad. Al ofrecer lo mejor de sí mismo a la divinidad, el pueblo predispone a los dioses para que sean benéficos a su vez y devuelvan el ofrecimiento mediante buenas cosechas. Así, el sacrificador se hace dueño del tiempo futuro, que ha de ser favorable. Asimismo, el sacrificio de acción de gracias consiste en devolver el favor a una divinidad que previamente ha beneficiado a los hombres. En este

caso el sacrificador, al librarse de su deuda, se hace dueño del tiempo pasado. De esta forma, el trueque con la divinidad permite el dominio del tiempo, y el hombre adquiere derechos sobre el destino.

También el sacrificado, que actúa por el bien de la comunidad, obtiene un beneficio. Los kamikazes japoneses que estrellaban sus aviones contra los barcos enemigos en la segunda guerra mundial, o los fundamentalistas actuales que provocan atentados haciendo estallar explosivos que portan en su propio cuerpo, se sacrifican por su pueblo con la esperanza de una recompensa en la otra vida. También se sacrificaron quienes hicieron estallar los aviones contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001.

Podríamos relacionar con el sacrificio ritual el caso de los pueblos o ejércitos sometidos, que prefieren morir antes que rendirse. Dicho sacrificio —como el de los pobladores de Numancia, o el de la guarda napoleónica en la batalla de Waterloo («*La Garde meurt, mais ne se rend pas*»)— se produce en un marco guerrero, por lo que se relaciona indudablemente con el *Régimen Diurno* —y no rendirse supone una forma de victoria—, pero puede tener también connotaciones que lo ligan al sacrificio cíclico, puesto que la obstinación produce un efecto positivo posterior: los numantinos o los guardas napoleónicos mueren, pero surge en torno a ellos una leyenda mítica destinada a cantar su heroísmo, lo que en cierta forma puede considerarse como una forma de resurrección que los prolonga en el tiempo.

Los ritos de iniciación y los sacrificios se vinculan también a las *prácticas orgiásticas*. Estas, de forma similar a los ritos de iniciación, son una recreación del caos (en ellas se pierden todo tipo de formas, y no se respetan los rangos ni las normas), del que debe salir el ser regenerado. Por derivación, toda fiesta, como el carnaval occidental, o el tradicional cotillón de Nochevieja, tiene un carácter fácilmente

orgiástico. La fiesta es la recreación del caos en que las formas quedan abolidas, para que de ese caos surja la promesa de un orden resucitado. Así, son frecuentes los propósitos de redención cuaresmal tras los carnavales, o los nuevos designios para el año nuevo —«Año nuevo, vida nueva»—, como dejar de fumar o ponerse en forma.

El ciclo implica una fase negativa y nefasta, previa a la fase positiva y redentora. Esa fase negativa produce una serie de símbolos teriomorfos (parecidos a los del *Régimen Diurno*, con la salvedad de que en el *Régimen Cíclico* después del horror viene la redención). El esquema cíclico integra los símbolos teriomorfos de la animalidad, porque estos signos negativos, que remiten al temor del paso del tiempo, son necesarios para el advenimiento posterior de la positividad plena.

En el bestiario cíclico de la luna aparecen juntos los animales más diversos. El *caracol* es el símbolo por excelencia de esta constelación: no solo es concha y presenta por ello el aspecto acuático de la femineidad, sino que además esa concha es espiral, casi esférica, símbolo fácil del ciclo. Además, muestra y oculta alternativamente sus cuernos, como la propia luna. El dios mexicano de la luna se representa encerrado en una concha de caracol.

El *oso* se relaciona también con la luna debido a que desaparece en invierno y aparece en primavera, y se convierte en un claro síntoma de la resurrección del ciclo. Tras su muerte aparente, vuelve a renacer.

Los *insectos* y los *crustáceos*, los *batracios* y los *reptiles*, por sus metamorfosis bien marcadas, se convierten en símbolos lunares privilegiados. En general, todos los animales que mudan o se transforman visiblemente son relacionados con la luna y sus ciclos.

En este sentido, uno de los símbolos más importantes de la imaginación humana es la *serpiente*, que adquiere multitud de significaciones, incluso contradictorias.

La serpiente, por su capacidad de matar, puede ser un símbolo teriomorfo que ha de ser contrarrestado por un héroe diairético. En numerosas leyendas, al matar a la serpiente, el héroe se ve confirmado y accede a la inmortalidad: Apolo ahoga a Pitón, Jasón, Heracles, San Miguel y San Jorge consiguen acabar con el monstruo (en ocasiones un dragón, cuyo significado es similar). En la *Biblia*, al dejarse engañar por la serpiente satánica, Adán y Eva son expulsados del Paraíso. Y en las películas de Indiana Jones, el héroe siente un gran temor por las serpientes.

Debido a que ingiere las presas enteras sin descuartizarlas, la serpiente también puede asociarse a la deglución nocturna. Pero la serpiente también puede ser un símbolo cíclico de la transformación temporal, y no solo porque se oculta fácilmente en las grietas, como desaparece la luna, sino porque muda de piel y se regenera a sí misma. De ahí que su veneno mortal sea considerado a la vez un elixir de la vida y de la juventud. Es frecuente en la iconografía encontrar una serpiente que se muerde la cola, clara imagen del ciclo (en el *Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, es una serpiente inquietante y ambivalente la que muerde al niño, matándolo para que resucite en su planeta).

Y la serpiente puede ser un símbolo de fecundidad, ya que tiene características de lo femenino y de lo masculino. Es femenina por ser lunar (pues muda de piel), y es masculina por su propia forma fálica (sobre todo cuando se eleva, como las cobras al atacar). De hecho, la serpiente es el primer padre en numerosas culturas, capaz de engendrar el símbolo cíclico del *hijo*.

La serpiente, en suma, puede asociarse a la simbología teriomorfa del *Régimen Diurno* por su capacidad de matar, puede relacionarse con la deglución propia de los símbolos de la inversión del *Régimen*

Nocturno, o convertirse en un símbolo ligado a la resurrección característica del *Régimen Cíclico*.

Algunos instrumentos tecnológicos, como el *tejido* y el *hilado*, se convierten en símbolos universales del devenir, debido al movimiento circular continuo del huso con que son elaborados. La simbología cíclica del tejido aparece en numerosas mitologías, y se observa claramente en el caso de Penélope, la mujer de Ulises en la *Odisea*, tejedora cíclica que cada noche desteje lo que ha tejido con objeto de alargar el plazo que le han dado para terminar el vestido. Asimismo, hay hadas hilanderas en muchos cuentos populares, que suelen aparecer por parejas, una buena y otra mala, mostrando su carácter lunar (muchas de las parejas de «buenos» y «malos» que aparecen en la literatura o en el cine, como el policía bueno y el malo, o el secuestrador comprensivo y el malvado, tienen parecido carácter lunar).

El *círculo* es otro claro símbolo cíclico, y también lo es por su forma la *rueda*, que se ve reemplazada en algunos pueblos que no la conocen, como los maya-quichés, por el sustituto del juego ritual de la *pelota*. Una derivación sería la *rueda del zodiaco*, que en principio era, como el calendario, una rueda lunar.

La *esvástica*, considerada como una derivación de la rueda, es también un símbolo universal (fue precisamente uno de los símbolos cuya universalidad causó la sorpresa de Jung). Se encuentra entre los mayas, en Asia menor, en las Indias, en China, en Japón y en las ruedas galas, y originariamente representa en estas culturas a la luna (que estaría en el centro) y sus cuatro fases. Posteriormente evolucionó hacia un símbolo solar, lo que explica su empleo como símbolo militar por los nazis.

4.4.2. *Símbolos del progreso*

En este apartado se incluyen sobre todo los *utensilios del progreso*, los cuales se asocian al reflejo o dominante sexual. Ya no se trata de símbolos cíclicos, sino de otros asociados a los utensilios que hacen progresar al hombre. El tiempo se va a aceptar por lo que tiene de positivo, olvidando sus aspectos negativos e incidiendo en el progreso que representa.

Hay una serie de símbolos isomorfos relacionados con el progreso, como son la *cruz* de madera, el *fuego*, la *fertilidad*, el *encendedor* primitivo (formado por dos palos de madera en forma de cruz) y la *sexualidad*.

La *cruz* es considerada como un árbol artificial, como una madera erguida que tiene el mismo significado que cualquier simbolismo vegetal. Pero también, al ser símbolo de la unión de contrarios (su brazo vertical y su brazo horizontal), representa la totalidad del mundo.

Madera y *fuego* están claramente unidos, aunque nuestros modernos sistemas de calefacción nos impidan a veces establecer esa relación. La cruz es de madera, y de esta se puede extraer el fuego, por lo que la madera posee *fertilidad*. El poder fertilizante de la luna se confunde con el poder de la madera, capaz de producir fuego. De hecho, antes de que se probara químicamente que las cenizas tienen potasio, se ha atribuido un poder fertilizante a las fallas y a las hogueras de San Juan (se trata en uno y otro caso de acabar con lo negativo —lo que se aprecia especialmente en las caricaturas irónicas o burlescas de las fallas— para que surja lo positivo). Todas estas hogueras rituales siguen el esquema de la muerte seguida de resurrección: la madera muere, pero sus cenizas son fertilizantes y producen la vida.

Pero la asociación entre la madera y la fertilidad se debe sobre todo al uso del *encendedor* primitivo. Este actuaba por la fricción de dos piezas de madera, frecuentemente en forma de cruz. El fuego se encen-

día mediante un frotamiento rítmico, que se asocia directamente al movimiento rítmico de carácter sexual y la *sexualidad*. El esquema rítmico de vaivén se considera el padre del fuego, ya que es capaz de producirlo. Además, las dos piezas de madera de los encendedores aparecen sexualizadas, de manera que una es la pieza macho y la otra la hembra, jerga que se ha conservado en el habla de los electricistas. Esta sexualización está subrayada por las numerosas leyendas que sitúan el lugar natural del fuego en la cola de un animal, símbolo sexual por excelencia.

La rítmica sexual del frotamiento se sublima además en ritmos musicales. En los hombres primitivos, todas las técnicas rítmicas, como la de la producción de fuego, o las del pulido o las del herrero, van acompañadas de *danzas* y de *cantos*. Los cingaros occidentales son a la vez músicos y herreros (profesión relacionada con el fuego), y los tratados de composición actuales clasifican aún los ritmos de *masculino* y *femenino*, adjudicando los agudos a la mujer y los graves a los hombres. También en determinados palos del flamenco actual se utiliza como sonido de fondo el martilleo sobre el yunque.

Para Durand, la música, que ya aparecía como melodía en el *Régimen Nocturno* (constituyendo una eufemización del ruido del *Régimen Diurno*), se convierte en el *Régimen Cíclico* en una meta erótica. La música constituye también un dominio del tiempo. Es un arte que se desarrolla en el tiempo, pero que en sí misma es intemporal. Además, toda coreografía rítmica es erótica. En muchas culturas, las danzas son directamente una preparación o un sustituto del acto sexual, y la danza ritual aparece en todas las ceremonias cíclicas que tienen por meta asegurar la fecundidad y la perennidad del grupo social en el tiempo. Los sacerdotes cristianos que predicaban en África se escandalizaban ante el carácter marcadamente sexual de algunos bailes típicos de las tribus, y llegaron a prohibirlos.

Hay por tanto una isomorfía entre la cruz, la madera, la fricción, el fuego, la sexualidad, la danza y la música.

De hecho, la mayor parte de los instrumentos técnicos del hombre primitivo, como el huso, la rueda de carro, el torno de alfarero, la batidora, la pulidora y el encendedor, tienen carácter rítmico, y parecen un producto del reflejo o dominante sexual (uno de los tres gestos dominantes, junto con el reflejo postural y el digestivo, destacados por Durand).

También el *árbol* es isomorfo del símbolo agrolunar. Como madera que sirve para producir y mantener el fuego, el árbol aparece unido al esquema del frotamiento rítmico. Además, su verticalidad le asemeja al ser humano. A las connotaciones sexuales femeninas de la madera como productora del fuego se unen los atributos masculinos, pues el árbol es vertical y está erguido. Así, el árbol representa el producto del matrimonio, la síntesis de ambos sexos: el hijo, que, como se ha visto, es símbolo de repetición cíclica (y la relación entre el árbol y el hijo se observa claramente en el dicho según el cual toda persona debería plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro, que constituyen tres formas de perpetuarse). Y debido a su carácter vertical, que le asemeja al ser humano, el árbol se convierte en símbolo de la perennidad. El hombre quiere verse como esos grandes árboles seculares contra los que el tiempo nada puede. Por eso, toda evolución progresiva se representa mediante árboles: ya sean los árboles genealógicos, o el árbol de la evolución de las especies de los biólogos evolucionistas.

Una vez que hemos expuesto y explicado de manera sintética la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand, nos serviremos de ella para analizar la construcción imaginaria de algunas obras literarias y artísticas (y para ello puede ser de utilidad tener siempre presente el índice de los símbolos de la página 290), en un intento de sustentar el carácter a la vez universal y singular de la literatura y el arte.

Análisis del componente simbólico-imaginario de textos literarios

En este capítulo nos disponemos a examinar, como una simple muestra de las posibilidades de la metodología analítica de la Poética de la imaginación, la construcción simbólica de algunas obras literarias en los niveles semántico y pragmático imaginarios. Como explicábamos en el apartado 4.1, es posible considerar la existencia de una semiótica imaginaria, compuesta por una sintaxis imaginaria, una semántica imaginaria y una pragmática imaginaria. La sintaxis imaginaria engloba una serie de esquemas de *orientación y espacialización* y unos esquemas espaciotemporales, sustentados en las construcciones lingüísticas de los textos literarios (García Berrio, 1985, 1994; Martín: 1993: 131-141) o en las restantes construcciones materiales de otras formas artísticas (García Berrio, 1988a). La semántica imaginaria se ocupa del análisis de los símbolos de los tres regímenes de la imaginación incluidos en la clasificación de Gilbert Durand. Y la pragmática imaginaria analiza la forma en que los autores y los receptores se identifican a través del carácter universal de los componentes sintácticos (*esquemas de orientación y espacialización* y esquemas espaciotemporales) y semánticos (símbolos) de las obras, y cómo su carácter original garantiza su atractivo y su interés.

Como anticipábamos en el apartado 4.1, vamos a limitarnos a analizar, y de manera conjunta, el ámbito de la semántica imaginaria y la parte de la pragmática imaginaria relacionada con los símbolos, por ser el espacio propio de la imaginación simbólica común a todas las artes. Trataremos de evidenciar el carácter a la vez universal y original de esos símbolos, de cara a mostrar que su universalidad garantiza la identificación entre los autores y los receptores, mientras que su singularidad atrae la atención hacia las obras, provocando el deleite, el aprendizaje o la emoción de los destinatarios.

5.1. TEXTOS NARRATIVOS: CUENTOS POPULARES Y RELATO CULTO

En este apartado vamos a analizar una serie de relatos breves, de manera que el lector pueda leerlos en su totalidad y percibir su configuración global, dado que las conclusiones de los análisis, a pesar de la brevedad de los textos analizados, son perfectamente extrapolables a relatos más amplios, sea cual sea su extensión.

Como punto de partida, analizaremos algunos cuentos populares de distintas partes y culturas del mundo, cuya escasa complejidad estructural facilita la comprensión de su configuración imaginaria, con la finalidad de comprobar si presentan, a pesar de la diversidad de las culturas en que se originaron, rasgos semejantes que puedan considerarse universales. Eso nos dará una base suficiente para analizar después, a modo de simple ejemplo, otro relato culto más elaborado y de autoría conocida (Emilia Pardo Bazán), comprobando si su estructura imaginaria es comparable a la de los cuentos populares. De esta manera, y siguiendo uno de los procedimientos propios de la Literatura Comparada, consistente en aplicar los métodos analíticos

establecidos previamente por otras corrientes al estudio comparado de obras de distintas literaturas (Schmeling, 1984: 20-30; Martín, 1998: 137-138), usaremos el método de análisis de la Poética de la imaginación para comparar diversos relatos pertenecientes a culturas muy diferentes.

En el ámbito de la semántica imaginaria de los textos narrativos no solo resulta de interés analizar los símbolos que aparecen en ellos, sino también su *cronotopo imaginario*. García Berrio reclama adaptar a la Poética de la imaginación el concepto bajtiniano del *cronotopo*, el cual «debería ser intensificado como uno de los componentes esenciales en la articulación fantástica de todo relato» (García Berrio, 1989: 432). Por eso, podemos entender el *cronotopo imaginario* como una organización espaciotemporal destinada a plasmar determinados regímenes de la imaginación (Martín, 1993: 117-130). El relato es un medio privilegiado del que el hombre dispone para expresar su vivencia de la temporalidad (Ricoeur, 1983-1986), y es lógico plantearse la manera en que su volumen imaginario puede expresar el sentimiento sobre el tiempo.

A este respecto, Mijail Bajtin (1989) distingue tres tipos básicos de *cronotopos*, o construcciones espaciotemporales con significado, en el desarrollo histórico de la novela:

1) Ya en la antigüedad se crearon una serie de cronotopos similares que, en opinión de Bajtin, condicionan la evolución de la novela de aventuras hasta la mitad del siglo XVIII. El primero de ellos es el de «la novela de aventuras y de la prueba», que aparece en la «novela griega» de los siglos II al IV de nuestra era, y está determinado por el *tiempo de la aventura*. A los continuos desplazamientos espaciales le corresponde un planteamiento dinámico del tiempo, con una sucesión pronunciada de acontecimientos. El segundo cronotopo es el de

la «novela de aventuras costumbrista», que mantiene el tiempo de la aventura del anterior cronotopo, y se diferencia de él en que muestra además el tiempo de las costumbres a través de los momentos puntuales, insólitos, que determinan la vida del héroe. Y el tercer cronotopo es el de la «novela biográfica», basado en el *tiempo biográfico*, propio de biografías o autobiografías completamente exteriores, ya que el hombre de la Antigüedad griega no contemplaba la intimidad y llevaba una existencia pública. También es incluíble en este apartado el cronotopo de la novela caballeresca, que hereda el *tiempo de la aventura* propio de la novela griega, aunque introduciendo, lógicamente, caracteres propios. Y el cronotopo del *tiempo de la aventura* tiene su continuación en la novela burguesa de los libros de aventuras y viajes de los siglos XIX, XX y XXI. Todos estos cronotopos pretenden ensalzar al hombre en su lucha con las adversidades, y lo hacen a través de su actuación en el tiempo objetivo, externo. Lo que cuenta, en definitiva, es el aprovechamiento máximo del tiempo para realizar la mayor cantidad posible de acciones confortadoras. Es decir, el intento de sacar el máximo partido al tiempo para rehuir su fugacidad.

2) Al final de la Edad Media aparecen un tipo de obras construidas en forma de visiones, de las que la *Divina Comedia* es la más representativa. La obra representa una «visión» simbólica, que en tiempo real dura muy poco, con lo que se elimina casi por completo el tiempo objetivo de la obra y su mundo se ve en simultaneidad. Se pretende de esta forma lograr la atemporalidad, sustituyendo las relaciones temporales por relaciones semánticas. Este cronotopo de la atemporalidad no renace con el mismo rigor en la literatura posterior, aunque sí hay intentos de negar el transcurso temporal describiendo el mundo en simultaneidad. Después de Dante, la tentativa más profunda y sistemática en esta dirección, según Bajtin, fue realizada por Dostoievski. Y lo

hizo por medio del examen psicológico de sus personajes, atendiendo más a sus estados de conciencia que a los sucesos que protagonizan, creando la novela polifónica como una sinfonía de voces desplegada en la simultaneidad.

3) Rabelais despliega en *Gargantúa y Pantagruel* el mismo tiempo de la aventura que aparece en la novela griega y en la cabaleresca, pero su aspecto más característico es el sentido de proporcionalidad entre los grados de calidad y los valores espaciotemporales, de manera que todo lo bueno crece y lo malo se degenera y perece. Frente al sentimiento temporal del tiempo como elemento que destruye sin crear nada, el nuevo mundo renacentista necesitaba un tiempo creador y productivo. Y los fundamentos de este tiempo, aduce Bajtin, ya se aprecian en las imágenes folclóricas primitivas, remontándose al antiguo estado agrícola colectivo. En él se origina el sentido de un tiempo colectivo de la vida cotidiana, de las fiestas, de las estaciones, de los ritos relacionados con el trabajo del campo y las fases de crecimiento de las plantas y los animales, que es sentido como productivo. El paso del tiempo no destruye ni disminuye, sino que aumenta los valores por la reproducción de los animales y las plantas. La muerte o la vejez están supeditadas al crecimiento y la perpetuación de la especie.

Aunque Bajtin no se propuso realizar un estudio de la construcción imaginaria, cada uno de los tres grandes grupos de *cronotopos* que describe pueden relacionarse sin dificultad con los tres regímenes de la imaginación de Durand (Martín, 1993: 117-130), de manera que el cronotopo de la aventura corresponde al *Régimen Diurno*, el de la atemporalidad al *Régimen Nocturno* y el del tiempo productivo al *Régimen Cíclico*.

Y, en conformidad con las ideas de Vladimir Propp (1998), que situó el origen de los cuentos populares del folclore ruso en los anti-

guos ritos de iniciación (pertenecientes, como hemos visto, al grupo de los símbolos cíclicos del *Régimen Cíclico*), podemos considerar que todos aquellos relatos que presenten una estructura relacionada con los ritos de iniciación (en los que los protagonistas, como los iniciados de los antiguos ritos de iniciación, han de superar una serie de pruebas) poseen un *cronotopo de la prueba iniciática* relacionado con el *Régimen Cíclico*. Este cronotopo presenta dos momentos sucesivos, el de las pruebas a las que se somete al héroe y el de su ascensión de una nueva categoría tras superarlas.

Podemos establecer el siguiente cuadro con los cronotopos característicos de cada régimen imaginario:

CRONOTOPOS IMAGINARIOS
RÉGIMEN DIURNO: Tiempo y espacio de la aventura.
RÉGIMEN NOCTURNO: Atemporalidad en espacio protegido.
RÉGIMEN CÍCLICO: Tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario.

No obstante, estos cronotopos pueden aparecer entremezclados o en distintas partes de las obras, por lo que hay que considerarlos como tendencias naturales o elementos orientativos. Bajtin indica que el cronotopo del tiempo colectivo de *Gargantúa y Pantagruel* presenta similitudes con el cronotopo del tiempo de la aventura, puesto que en uno y otro los protagonistas han de superar una serie de pruebas que constituyen formas de aventura. Por eso, en ocasiones puede ser difícil deslindar los cronotopos del *Régimen Diurno* y del *Régimen Cíclico*, aunque podríamos considerar que el primero tiende únicamente a reflejar el tiempo y el espacio de la aventura, y es propio de personajes acostumbrados a desempeñar un papel heroico, mientras que el segundo es más proclive a mezclar el cronotopo diurno con esquemas de muerte y resurrección, de manera que el héroe tiende a ser un novicio

y sus aventuras constituyen experiencias vitales relacionadas con su aprendizaje y su proceso de maduración en un espacio comunitario. El mismo Durand advertía que las imágenes del *Régimen Cíclico* «ya no se bastan a sí mismas en su dinamismo intrínseco, sino que mediante un dinamismo extrínseco se unen unas a otras en forma de relato. Este relato [...] es lo que llamamos “mito”». Y Durand añade lo siguiente:

Entendemos el término «mito» en su sentido más general, haciendo entrar bajo este vocablo todo cuanto se encuentra entre el estatismo de los símbolos y las verificaciones arqueológicas. Así, el término «mito», para nosotros, recubre tanto el mito propiamente dicho, o sea, el relato que legitima tal o cual fe religiosa o mágica, como la leyenda y sus exigencias explicativas, el cuento popular o el relato novelesco (Durand, 2005: 364).

Por lo tanto, el *Régimen Cíclico* es proclive a convertirse en relato, ya sea mediante la creación de mitos propiamente dichos, de cuentos populares o de narraciones novelescas. Quiero esto decir que muchos relatos presentan, en su conjunto, un cronotopo general asimilable al tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario, aunque incluyen simbología perteneciente a todos los regímenes de la imaginación.

Aunque el *Régimen Cíclico* es el más proclive a convertirse en relato, también puede haber textos narrativos que tiendan a ajustarse a los cronotopos del «Tiempo y espacio de la aventura» (*Régimen Diurno*) o de la «Atemporalidad en un espacio protegido» (*Régimen Nocturno*), los cuales incluyen símbolos de todos los regímenes. Los relatos que se rigen por el cronotopo del «Tiempo y espacio de la aventura» suele incluir como base la simbología de las dos partes antitéticas –negativa («Las caras del tiempo») y positiva («El cetro y la espada»)– del *Régimen*

Diurno, de manera que el héroe presenta las características que le son propias (simbología ascensional, espectacular y diarética), las cuales tienden a contrarrestar los símbolos de la parte opuesta (simbología teriomorfa, nictomorfa y catamorfa), sin que eso signifique, claro está, que no puedan aparecer en ellos otros símbolos del *Régimen Nocturno* o del *Régimen Cíclico*. Y los relatos que se acercan al cronotopo de la «Atemporalidad en un espacio protegido» suelen desplegar los símbolos de la inversión y de la intimidad del *Régimen Nocturno*, presentándolos como una eufemización y una inversión de los valores del *Régimen Diurno*, y pueden recurrir también a símbolos del *Régimen Cíclico*.

Vamos a analizar cuatro cuentos populares (de autoría anónima) y un relato culto (de autoría conocida) que se ajustan al cronotopo característico del *Régimen Cíclico*, lo que nos permitirá establecer convergencias y derivaciones entre los relatos populares y los cultos. Dado que vamos a analizar algunos cuentos populares de diversos países y culturas del mundo, conviene recordar la lista de las treinta y una funciones que estableció Vladimir Propp (1984) para explicar el corpus de los cuentos populares rusos, por lo que incluimos como figura 21 una tabla que las recoge.

Dichas funciones, entendidas como motivos argumentales básicos,⁷⁰ son perfectamente extrapolables a otros cuentos populares de otros países, lo que indica la universalidad de su estructura funcional, que se aplica de forma original a cada cuento mediante la creación de personajes, estados, procesos y acciones concretos. Nuestro propósito es mostrar que los cuentos populares no solo muestran una estructura funcional o argumental común, que se particulariza en cada cuento, sino también una construcción imaginaria de carácter a la vez universal y singular.

70 La función es definida como «la acción de un personaje descrita desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1984: 33).

I. Alejamiento: Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.	XVI. Combate: El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
II. Prohibición: Recae sobre el protagonista una prohibición.	XVII. Marca: El héroe recibe una marca.
III. Transgresión: Se transgrede la prohibición.	XVIII. Victoria: El agresor es vencido.
IV. Interrogatorio: El agresor intenta obtener noticias.	XIX. Reparación: La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.
V. Información: El agresor recibe informaciones sobre la víctima.	XX. La vuelta: El héroe regresa.
VI. Engaño: El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.	XXI. Persecución: El héroe es perseguido.
VII. Complicidad: La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.	XXII. Socorro: El héroe es auxiliado.
VIII. Fechoría: El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.	XXIII. Llegada de incógnito: El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.
VIII-a. Carencia: Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.	XXIV. Pretensiones engañosas: Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.
IX. Mediación, momento de transición: Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.	XXV. Tarea difícil: Se propone al héroe una tarea difícil.
X. Principio de la acción contraria: El héroe-buscador acepta o decide actuar.	XXVI. Tarea cumplida: La tarea es realizada.
XI. Partida: El héroe se va de su casa.	XXVII. Reconocimiento: El héroe es reconocido.
XII. Primera función del donante: El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etcétera, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.	XXVIII. Descubrimiento: El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.
XIII. Reacción del héroe: El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.	XXIX. Transfiguración: El héroe recibe una nueva apariencia.
XIV. Recepción del objeto mágico: El objeto mágico pasa a disposición del héroe.	XXX. Castigo: El falso héroe o el agresor es castigado.
XV. Desplazamiento: el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.	XXXI. Matrimonio: El héroe se casa y asciende al trono.

Figura 21. Funciones de los cuentos populares rusos según Vladimir Propp

El propio Propp advirtió que, en no pocas ocasiones, se produce una asimilación entre la función «XII. Primera función del donante» y la función «XXV. Tarea difícil», lo que complica su distinción. Como principio general, Propp establece que, tras superar la función «XII. Primera función del donante», el resultado es la recepción del objeto mágico (función XIV), mientras que a la consecución de la tarea difícil le siguen el final feliz y el matrimonio. Por ello, las funciones «XII. Primera función del donante» y «XXV. Tarea difícil» pueden distinguirse por su resultado.

Los héroes suelen ser sometidos a una única «Primera función del donante», mientras que las tareas difíciles suelen ser tres, lo que podría relacionarse, como sugiere la crítica psicoanalítica, con las tres personas que configuran el triángulo familiar (padre, madre e hijo), con la simple necesidad de que el héroe muestre repetidamente sus habilidades y capacidades, o, más probablemente, con las tres fases lunares, ya que los cuentos populares suelen presentar el cronotopo del *Régimen Cíclico*, ligado a las fases de la muerte y de la resurrección de la luna.

En cualquier caso, no es nuestra intención analizar los cuentos mostrando cómo se reflejan y cumplen en ellos las funciones de Propp, sino realizar un análisis de su construcción imaginaria, por lo que solo nos serviremos de las funciones como apoyo explicativo cuando resulte conveniente.

Teniendo en cuenta lo expuesto, analizaremos a continuación algunos cuentos populares, examinando, en primer lugar, su cronotopo imaginario, y realizando, en segundo lugar, un análisis detallado de sus principales símbolos, en el que quede de manifiesto su naturaleza a la vez universal y singular.

Incluimos los textos completos de los relatos para que estén a disposición del lector.

5.1.1. «Pulgarcito» (cuento japonés)

Comenzaremos analizando un breve cuento japonés titulado *Pulgarcito*, una de cuyas versiones es la siguiente:

PULGARCITO⁷¹

Una vez había un hombre y una mujer que anhelaban tener un hijo. Rezaron y rezaron, y finalmente los dioses les escucharon y les enviaron un niño. Era un bebé guapo y saludable, pero no crecía, así que lo llamaron Pulgarcito.

Cuando tuvo edad suficiente, sus padres lo enviaron a conocer el mundo, armado con una aguja en vez de espada. Navegó río abajo hasta la capital, Kioto, usando un cuenco de arroz como barco y palillos como remos. Allí fue adoptado por una familia que vivía en una gran casa. La familia pensaba que era gracioso.

Un día, Pulgarcito fue de viaje con la hija de la casa, que era afectuosa con él. Fueron atacados por un ogro, que quería robar a la niña.

—¡Tendrás que luchar conmigo! —gritó Pulgarcito, blandiendo su aguja en el aire.

El ogro rió, cogió a Pulgarcito y se lo tragó entero.

Dentro del estómago del ogro, Pulgarcito le pinchó con su aguja hasta que el ogro tosía y lo escupió. Entonces le clavó la aguja en el ojo. El ogro salió corriendo aullando de dolor, y soltó un pequeño objeto de metal.

—Es un martillo mágico que otorga deseos —gritó la niña, cogiéndolo al vuelo.

—Entonces, golpéame con él, a ver si me hace crecer —dijo Pulgarcito.

71 En Philip (1999: 23).

La niña le dio un golpe tremendo en la cabeza y empezó a crecer...
Pronto Pulgarcito fue un joven samurái alto y guapo con quien
cualquier muchacha estaría encantada de casarse.

*

La brevedad del relato sugiere que ha sido sintetizado a partir de versiones más amplias, pero se puede apreciar que presenta el cronotopo del tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario, propio del *Régimen Cíclico*. El espacio comunitario no aparece en este cuento tan claramente reflejado como en otros, si bien se hace mención a Kioto, antigua capital del país. Pulgarcito experimenta, en primer lugar, una muerte y resurrección relacionada con la doble paternidad; y, en segundo lugar, es sometido a una prueba iniciática y se transforma, optando a contraer matrimonio. Así pues, se produce un doble proceso de muerte y resurrección (recordemos que, al igual que sucedía en los ritos iniciáticos, la muerte del héroe no llega a producirse realmente, sino que ocurre algo que la recuerda de forma simbólica): en un primer momento, el héroe corre peligro de muerte en el agua nictomorfa por la que navega, pero es adoptado por una familia que le salva; y, en un segundo momento, se produce una «muerte» simbólica cuando es golpeado por el martillo, capaz de destrozarse a un ser diminuto como él, y renace transformado en un samurái. Las pruebas constituyen peligros teriomorfos, pero quien las supera no es un héroe diurno (sí lo es el samurái final), sino un héroe diminuto y nocturno, gulliverizado, que vence al ogro por su astucia.

En estos cuentos populares, el héroe suele superar tres pruebas iniciáticas, que constituyen reminiscencias de las pruebas que habían de superar los iniciandos en los ritos de iniciación, como requisito previo para adquirir el conocimiento que posibilitara su resurrección y vuelta

al mundo de los vivos. Esas pruebas se asocian a las tres fases de la luna (cuarto menguante, cuarto creciente y luna llena), y pueden coincidir con tres *tareas difíciles* de las funciones de Propp (función XXV). En este cuento, seguramente sintetizado, se produce una asimilación entre la «función XII: Primera función del donante» y la función «XXV. Tarea difícil» (lo cual, como ya advirtiera Propp, ocurre habitualmente en muchos cuentos, ya que ambas funciones consisten en pruebas que ha de superar el héroe). De manera general, esas funciones se pueden distinguir considerando que tras la función XII viene la recepción de un objeto mágico, y tras la función XXV el final feliz y el matrimonio. Pero en este cuento esas funciones están asimiladas, puesto que Pulgarcito supera las pruebas y logra ambas cosas: obtiene un objeto mágico (el martillo) y, tras golpearse con él, queda en disposición de contraer matrimonio. Teniendo en cuenta esa asimilación, podemos considerar que Pulgarcito supera las siguientes tres pruebas o tareas difíciles (función XXV): 1) Pulgarcito se enfrenta al ogro intentado impedir que rapte a su hermanastra; 2) Pulgarcito logra salir del estómago del ogro; 3) Pulgarcito vence y hace huir al ogro clavándolo su aguja-espada en el ojo. Pero estas pruebas se asimilan con las funciones XII, XIII y XIV: el hecho de que Pulgarcito se enfrente al ogro y sea tragado por él también puede entenderse como la función «XII. Primera función del donante» y su reacción pinchándolo con la aguja en el estómago y después en el ojo se asimilaría a la función «XIII. Reacción del héroe», como consecuencia de la cual se produce a continuación la función «XIV. Recepción del objeto mágico» (el martillo). Y a estas funciones se asimilan, además, el *combate* con el ogro (función «XVI. Combate») y la *victoria* de Pulgarcito (función «XVIII. Victoria»).

La hermanastra, que puede considerarse la protagonista secundaria, también es sometida a las funciones «XII. Primera función del

donante» y «XIII. Reacción del héroe», ya que Pulgarcito le pide que le dé un golpe con el martillo que podría matarlo, y aun así tiene fe en que todo saldrá bien y se lo da (veremos una prueba semejante en otro de los relatos analizados). En este caso, la función «XIV. Recepción del objeto mágico» se asimila a la función «XXIX. Transfiguración: El héroe recibe una nueva apariencia», de manera que la hermanastra no recibe un objeto mágico como resultado de su afortunada reacción a la prueba (ya había recibido el martillo), sino que recibe a su querido y diminuto hermano transformado mágicamente en un alto y guapo samurái.

Hay otro aspecto del relato que podría confundirse con una de las pruebas iniciáticas: la supervivencia de Pulgarcito en su viaje por el río. No obstante, este motivo se relaciona con la *doble paternidad*, cuyo ejemplo paradigmático es el de un bebé abandonado a su suerte en las aguas nictomorfas (ya sea en una cesta de mimbre o en algún otro tipo de *morada sobre el agua*), el cual es salvado y adoptado por unos nuevos padres (como ocurre con Moisés en el relato bíblico). En este caso, no se afirma explícitamente que Pulgarcito sea abandonado, pero se sugiere que sus padres, tal vez decepcionados por el hecho de que el ansiado hijo no creciera, lo echan de casa: «Cuando tuvo edad suficiente, sus padres lo enviaron a conocer el mundo». Por otro lado, Pulgarcito no es propiamente un bebé, pero sí un ser diminuto que ha de sobrevivir en su cuenco de arroz sobre las aguas hasta ser adoptado. Y, como ratificaremos al analizar otros relatos, los procesos de *doble paternidad* suelen ser independientes de las pruebas iniciáticas, ya que se supone que el adoptado es un ser indefenso que no puede superar pruebas ni salvarse a sí mismo, sino que es salvado.

Pasamos a realizar un análisis detallado de los principales símbolos del cuento, siguiendo su hilo argumental. El deseo ferviente de

tener un hijo tiene que ver con el *Régimen Cíclico*, en el que el símbolo cíclico del *hijo* se contempla como una perpetuación de la estirpe paterna. El bebé que no crece es un héroe nocturno gulliverizado, símbolo común a muchos otros cuentos de otras partes del mundo (se dice que los padres lo llamaron Pulgarcito porque no crecía, lo que lo asocia a otros «pulgarcitos» de la tradición occidental). Generalmente, los protagonistas de los cuentos infantiles son niños o niñas, y su pequeño tamaño los convierte en héroes gulliverizados ligados a la simbología nocturna de la inversión, pero, en este caso, la gulliverización se acentúa hasta el extremo, ya que el niño ni siquiera crece. La intensificación del proceso de gulliverización se observa con claridad en el cuenco de arroz en el que navega el niño, sirviéndose de unos palillos para remar (es de advertir que ni siquiera un bebé cabría en un cuenco de arroz, por lo que el tamaño minúsculo de Pulgarcito está hiperbolizado). El motivo del cuenco de arroz y los palillos constituye un símbolo de naturaleza universal, pues aúna la doble simbología nocturna del *continente de comida* (símbolo de la inversión) y de la *morada sobre el agua* (símbolo de la intimidad), pero es a la vez profundamente original, ya que la barca se crea a partir de un elemento típico de la cultura japonesa. Este tipo de invenciones originales sin duda pueden llamar poderosamente la atención de los destinatarios. Asimismo, el proceso de gulliverización se observa en el alfiler que porta Pulgarcito en lugar de espada, de manera que se invierten los valores de la simbología diairética diurna y Pulgarcito se convierte en un héroe armado, pero diminuto y nocturno.

La navegación por el río y la adopción se relacionan, como hemos anticipado, con el símbolo cíclico de la *doble paternidad*, y es común a muchos relatos. El abandono paterno, en el caso de los bebés, los deja en una situación de clara indefensión, por lo que, cuando son

acogidos por unos nuevos padres que los salvan de una muerte casi segura, se produce un proceso simbólico de muerte y resurrección. En este relato, Pulgarcito no es un bebé abandonado, pues la estructura argumental requiere que pasen algunos años desde su nacimiento para comprobar que no ha crecido, pero el esquema es similar al de otros cuentos en los que es abandonado (voluntaria o accidentalmente) un recién nacido. Los padres naturales parecen librarse de Pulgarcito en cuanto pueden hacerlo, y él encuentra consuelo en quienes lo acogen (lo que indica que estaba necesitado de vivir en el seno de una familia). Por ello, su transcurrir por las aguas nictomorfas en un frágil cuenco de arroz puede interpretarse como un viaje que conlleva peligro de muerte, y, su adopción, como una resurrección simbólica.

Su familia adoptiva lo considera *gracioso* por su diminuto tamaño, de manera que la causa que provocó que sus padres naturales lo echaran de casa se eufemiza, y los padres adoptivos valoran que se trate de un ser *gulliverizado* (símbolo nocturno de la inversión). Pulgarcito encuentra el afecto de su hermanastra, que representa la *feminidad positiva* (símbolo de la inversión del *Régimen Nocturno*), mientras que el ogro que trata de raptarla es un símbolo teriomorfo diurno. Pulgarcito, haciendo el papel de héroe diminuto nocturno, se dispone a evitar que el ogro se lleve a la muchacha. El ogro se traga *entero* a Pulgarcito, es decir, no lo mastica con sus terribles fauces, sino que da paso a la simbología nocturna del *descenso* hasta el estómago del ogro y la *deglución*: Pulgarcito, con su astucia y su débil aguja-espada, pincha el vientre del ogro hasta hacerlo toser, y logra salir intacto de su interior. Después clava su arma en el punto débil del ogro, dejándolo tuerto o *ciego* (el relato dice que «le clavó la aguja en el ojo», como si el ogro, al igual que los cíclopes, tuviera solo uno), lo que se relaciona con la simbología nictomorfa de la ceguera y la oscuridad.

El objeto de metal que suelta el ogro es un objeto mágico, perteneciente al otro mundo, y Pulgarcito y su hermanastra logran hacerse con él. Se trata de un martillo mágico que otorga deseos, que se relaciona con la *soberanía mágica*, símbolo ascensional diurno que anticipa el propio proceso de *gigantización* ascensional que Pulgarcito experimentará poco después. Pulgarcito pide a su hermana que le golpee con el martillo, y su hermanastra, aparentemente sin pensárselo dos veces, le da un golpe «tremendo» con él (es posible que, en una versión menos sintética del cuento, la muchacha tuviera cierta reticencia inicial a dar tamaño martillazo a un ser diminuto como Pulgarcito, ya que podría acarrear su muerte). Pero Pulgarcito no muere aplastado, sino que se produce una eufemización del golpe catamorfo: hay por lo tanto otra muerte simbólica y una resurrección o transfiguración (lo que se relaciona con la resurrección cíclica propia de las pruebas iniciáticas), y Pulgarcito se transforma, a través de un repentino proceso de *gigantización* (símbolo diurno ascensional), en un héroe armado diurno, alto y guapo, a la vez universal y singular (pues es un samurái). Esta transfiguración súbita, que convierte al niño en un maduro samurái, deriva claramente de los ritos de iniciación, en los que el iniciando era un niño que, tras superar las pruebas propias del rito y adquirir los secretos sagrados, abandonaba la niñez y se convertía en un adulto en disposición de contraer matrimonio. De ahí que Pulgarcito, tras superar su iniciación, se convierta en alguien «con quien cualquier muchacha estaría encantada de casarse». La conversión de Pulgarcito en un alto samurái implica una suerte de venganza contra los padres que lo enviaron a conocer mundo por ser diminuto, y se insinúa que la muchacha que querría casarse con él podría ser su propia hermanastra (lo que supondría una situación seudoincestuosa). Mientras Pulgarcito era un héroe nocturno, estaba desprovisto de los atributos sexuales

masculinos propios de los héroes diurnos, por lo que su hermanastra le tenía tan solo afecto; pero, una vez que Pulgarcito adquiere esos atributos, se sugiere que su hermanastra estaría encantada de casarse con él.

Aun tratándose de un cuento muy breve, en él se aprecian elementos universales, como el cronotopo cíclico de la muerte y la resurrección, o determinados símbolos comunes en muchos relatos; pero muchos de estos símbolos se singularizan de manera original: así, el *hijo* abandonado no es un bebé, sino un niño de unos años que no ha crecido (siendo la falta de crecimiento lo que parece determinar su expulsión del seno familiar), y la *morada sobre el agua* adquiere la forma atractiva y particular de un cuenco de arroz y unos palillos que sirven como remos. La *espada* que suelen portar los héroes diáiréticos diurnos se eufemiza de forma original en una aguja, que le resulta de utilidad al héroe diminuto para hacer toser al ogro y salir de su interior, lo que constituye una forma singular de culminar el proceso de *deglución*. Así mismo, basta una simple aguja para provocar la ceguera y la huida del ogro. También es original el martillo mágico que otorga deseos, cuyo tremendo golpe catamorfo se eufemiza de forma no menos singular. Y resulta también original la instantaneidad del proceso de *gigantización*, que convierte al héroe gulliverizado en un samurái (otro elemento particular de la cultura japonesa). De esta forma, los elementos universales del relato permiten la identificación de los destinatarios, mientras que sus aspectos originales consiguen hacerlo atractivo.

5.1.2. «*La flor romanial*» (*rondalla mallorquina*)

Analizamos a continuación la siguiente rondalla de la isla de Mallorca:

LA FLOR ROMANIAL⁷²

*Me la contaron mis buenos amigos
don Joan y don Pere Orlandis i Despuig,
y Antonieta Socies i Morell*

Este era un rey que tenía tres hijos.

Todavía eran pequeños y jugaban en medio del jardín.

Los sirvientes de palacio les habían cogido un águila y la habían atado por la pata con una cuerda al tronco de un naranjo, para que pudieran jugar con ella. Los dos mayores pinchaban al pájaro con cañas y garrotes, y a veces el águila les daba algún buen zarpazo. El hijo menor, Bernadet, hacía todo lo contrario; cogía el águila, la acariciaba, le daba cosas buenas, y no podía soportar cómo sus hermanos molestaban al animal.

—Esto no puede ser —dijo un día. Y así, de noche, cuando vio que todos en palacio ya dormían, se fue al jardín, y le dijo:

—Vengo a desatarte, de esta manera no te provocaran más martirio.

La desató, y el águila, muy agradecida, le dijo:

—Que Dios te pague todo lo que has hecho por mí, pero yo también te lo quiero pagar. Mira, arráncame la pluma más larga del ala derecha; del tubo haces un silbato, y no lo pierdas. Si alguna vez necesitas ayuda, lo haces sonar, y yo te buscaré.

Bernadet así lo hizo; el águila pega tres botes para tomar impulso, ensancha las alas, y hacia arriba. No la vieron más.

Al día siguiente los otros dos hijos del rey lloraron sin parar, hacían rabetas y se tiraban al suelo porque el águila se les había escapado y ni sabían cómo.

72 En Grimalt (1975). Traducción del mallorquín de Mariona Gené, a quien agradezco su permiso para incluirla en este libro. *Romanial* hace referencia a romero, *romanià* en catalán; por lo tanto, la *flor romanial* es la 'flor del romero'.

Poco tiempo después estalla una guerra, y el rey tuvo que partir; y tuvo que hacer de todo para ganarla. Como era muy valiente y nada le daba miedo, y siempre quería ir delante, regresó con muchas heridas. Los médicos hicieron todo cuanto supieron para curarlas. Todas iban bien, excepto una muy grande que tenía en la pierna, que, cuantas más cosas le ponían, más se irritaba.

Los médicos acabaron diciendo:

–Si no le ponemos la flor romanial, no se curará jamás.

–¿Y dónde crece esta flor? –preguntó el rey.

–Esto es lo que nosotros no sabemos, dijeron ellos. Solo sabemos que es una flor que de todo lo cura, si nuestras letras no nos mienten.

El rey llama a sus hijos y les dice:

–Hijos míos, ya lo veis: los médicos dicen que si no me ponen la flor romanial, no hay cura para mí. Esta flor parece que nadie la conoce: a vosotros os toca ir a buscarla hasta que la encontréis. Será quien me la traiga quien tendrá la corona cuando yo muera.

Los tres hermanos cogen un bolsón de monedas de veinte y un caballo, y ya se marchan. Encuentran una encrucijada de tres caminos y dicen:

–Cojamos uno cada uno, y dentro de un año y un día nos tenemos que esperar.

Así quedaron; y cada uno por su viento, camina caminarás, y desde allí, busca quien busca la flor romanial, y preguntado por ella a todos los que se encontraban; y nadie sabía nada.

Y recorrían tierras y más tierras, y pasaban semanas y meses, y tanto tenían hoy como mañana: en ningún lugar encontraban indicios de aquella buena flor.

Ya corría el mes que hacía doce; y Bernadet finalmente se acordó de lo que le había dicho el águila: que cuando se viera apurado, sonara el silbato que había hecho del tubo de la pluma del ala derecha.

Lo hace sonar, y en el acto aparece el águila.

—¿Qué quieres de mí, Bernadet?

—¡Que tengo que querer! Que mi padre tiene una herida en una pierna que no sanará hasta que no le pongamos la flor romanial: y nos ha mandado a buscarla a mí y a mis otros dos hermanos; y es quien se la lleve, quien ha de tener la corona. Hace once meses que la busco por todas partes, y no la he podido encontrar en ningún lugar. ¡A ver si tú la conoces y me dices donde encontrarla!

Estaban en la orilla del mar, y adentro, a lo lejos, vieron un grandioso peñasco de la altura de cuatro o cinco campanarios, con forma de pico, todo desportillado, entre una espesa niebla, azulado. Parecía el árbol maestro de una nave hundida.

—¿Ves aquel peñasco? —dice el águila.

—Sí, dice Bernadet.

—Pues allí arriba crece una clase de romero que no crece en otro lugar; y este romero hace la flor romanial que tú buscas.

Bernadet perdió el ánimo del todo, y dijo:

—¿Y cómo es posible llegar? Aquí no hay ninguna barca; y desdichadamente si hubiera, ¿quién es capaz de trepar por aquel peñasco y llegar hasta arriba?

—¡Venga hombre, no te apures, que pronto llegaremos! Tú ponte sobre mí y agárrate fuerte, que si caes no te verán nunca más, y no tengas miedo.

Bernadet se coloca y se agarra bien fuerte.

—¿Estás? —dice ella.

—Estoy —responde él.

El águila pega un brinco, y hacia arriba, y hacia arriba, y de allí hacia el peñasco.

¿Qué os parece? No se paró hasta que estuvo arriba.

Allí arriba casi solo había espacio para ella y Bernadet, que la tenía bien agarrada, temblando como una hoja de álamo, y no la quería soltar, con miedo a que la cabeza le rodase o le resbalara un pie, porque hubiera rodado hacia abajo, rebotando de despeñadero en despeñadero, hasta pegar, hecho trocitos, una zambullida en toda regla dentro del mar, que bramaba allá abajo con exaltación. Las olas llevaban tanta malicia, que con cada topetazo todo el peñasco cimbrea.

—¡María Santísima, Jesucristo! —decía Bernadet, llorando—. ¡A buen lugar me has traído!

—¡Venga hombre! —decía el águila, dándole coraje—. No tengas miedo, que no hay para tanto.

Justo al lado de sus pies había una grieta, y tiraba bien adentro.

—Mira dentro de esta grieta —dice el águila—. A ver si llegas al fondo. Bernadet mira, y al cabo de poco dice:

—¡Oh qué cosa más hermosa! ¡Qué cosa más bonita de ver, una flor! ¡Oh cómo huele! ¡De tan adentro y me embiste!

—Pues aquí tienes la flor romanial, dice el águila. A ver si te metes dentro de la grieta, y si alcanzas a cogerla.

Bien se estiró y metió; la buena flor estaba un palmo más abajo.

—No la puedo alcanzar —dijo al fin—. Me falta un palmo.

—Entonces sube —dice el águila.

El chico sube, y ella le alarga una pata, y le suelta esta:

—Mira, córtame esta pierna al lado del muslo, con ella te vuelves a meter allí donde te has metido ahora, y con esta pata llegarás a la flor; con la garra la cogerás por el tronco. Cuando la tengas cogida, tú estiras y te la haces tuya.

—¿Yo cortarte esta pierna? Esto sí que no lo haré por nada del mundo —decía Bernadet—. ¿Yo lisiarte para siempre? ¡Jamás!

—Obedece, Bernadet, que obedecer es aprender. ¿No soy yo quien te lo dice? Tú no te preocupes por mí, y no temas por la pata. La pata, cuando tengas la flor romanial, pronto estará dispuesta como ahora.

Tanto llegó a decir el águila que Bernadet finalmente saca una navajita, coge aquella pata, la corta cerca del muslo, se mete con ella dentro de la grieta, y directo hacia abajo.

Cuando vuelve allí donde no había podido continuar, alarga tanto como puede la mano con la que tenía cogida la pata del águila: ya no le faltaba un palmo para coger la flor romanial, ya la tocaba. La garra enseguida se engancha al tronco, Bernadet pega un tirón y se la llevó hacia arriba.

Pronto estuvo fuera con la flor romanial entre las manos.

¡Qué, qué bonita le parecía y reluciente, con que gusto la miraba y olía! Como si se la tuviese que comer con la vista, y no sabía apartar la nariz. ¡Vaya flor! Hacía un ramillete con tres florecillas color azul cielo, la cosa más señorial, con tres techos de hojas tan bien cortadas, tan bien compuestas, tan relucientes, tan frescas, todas impregnadas de un polvillo fino, bien fino como de grana.

—Arranca una de estas tres florecillas —dice el águila—; refriégala por el corte y que se toque con la pata cortada.

Bernadet así lo hace, y, tan pronto como la pata tocó el corte, quedó unida al muslo, y nadie podría pensar que la hubiesen cortado jamás.

Bernadet quedó con los pelos de punta.

—¿Lo ves —dice ella—, como no tenías por qué preocuparte por la pata? No tengas miedo: mientras tú me obedezcas, todo irá bien. Ahora lo que tienes que hacer es separar las dos florecillas que te quedan y esconderlas bien escondidas, y nunca enseñes ni des más de una; y mira: vete con cuidado porque cuando sirven una vez, ya pierden toda su virtud.

—Solo las necesito para curar la pierna de mi padre.

—No sabemos si las necesitarás para otras cosas también. ¡Ale!, ahora ya te puedes volver a colocar encima de mí y partiremos, que no te tengan que esperar.

Bernadet separa las dos florecillas, las esconde bien escondidas, se coloca sobre el gran pájaro, que pegó un salto y extendió las alas, y de allí hacia tierra, hasta que le hubo dejado.

El águila regresó hacia arriba, él toma el caballo que estaba bajo los pinos donde lo había atado, y hacia la encrucijada.

Llegó una hora antes del alba cuando hacía el año y el día que se tenían que esperar los tres hermanos. No encontró a ninguno.

Hacia mediodía llegó el mayor.

—Bernadet —le dice cuando lo ve—, ¡ya has llegado! Nos has ganado: y yo vengo sin nada. Bien que he recorrido y preguntado, a punto de desfallecer, busca quien busca y pregunta quien pregunta a todo aquel que he visto, no la he encontrado. Y tú, ¿qué has hecho, Bernadet?

—Yo —dice el chico— la he encontrado, gracias a Dios, y la tengo.

—¿Qué me dices? ¿Y la tienes? Veámosla.

—Aquí la tienes —dice Bernadet, y saca una de las dos.

—¡Oh qué bonita es! —decía el mayor con unos ojos que estaban a punto de saltar.

Y en el acto la envidia lo tuvo agarrotado y se puso a decirle, valiente y venenosa:

—¡Ya te han cogido! Solo la podrás mirar de lejos, la corona. La podrás mirar; ¿y tocarla?: un relámpago te tocará. ¡Él! ¡Hazte un nudo en la cola, chaval, de ser el mayor! El mundo al revés, el pequeño mandará, y al mayor que se lo lleve el diablo, si lo quiere.

Tanto se lo metió en la cabeza, que para salirse con la suya cuanto antes mejor, pega un empujón a Bernadet y le quita la flor, lo mata y entierra dentro de un arrenal que había allí. A la media tarde llega el hermano segundo.

—¿No la tienes, no? —le dice el mayor, desde lejos.

—No, responde aquel.

—Ya la tengo yo, y me correspondía a mí encontrarla, porque soy el mayor.

—¿Y Bernadet?

—¡Que le parta un rayo! Vamos, y ya nos alcanzará si quiere, que tampoco tenemos que desfallecer aquí, esperando. ¡Que se hubiera dado más prisa, como nosotros!

Se van hacia su casa, llegan, y el mayor presenta la flor romanial. En el mismo momento que la ponen sobre la herida de su padre, la herida se secó, se cerró, y solo quedó la cicatriz. El rey, muy contento, le dijo al mayor:

—Tuya será la corona, cuando yo muera.

—¿Y Bernadet? —les preguntaron.

El segundo decía que no tenía noticias, que no se había acercado a la encrucijada de tres caminos el día señalado.

Y el mayor, malhumorado, respondía:

—Ni lo mencionéis. No apareció; se desprendió de nosotros, y bellamente nos podemos desprender de él. Y, sobre todo, no me pidáis que espere, tampoco.

Este pícaro estaba bien seguro de que estaba muerto, y de que nunca saldría de debajo de la arena; pero como Bernadet llevaba el cabello muy, muy largo cuando lo enterró, se le olvidó uno que se asomaba a flor de tierra.

Y ¿qué creéis?

Aquel cabello empezó a hacerse más y más grueso, y se convirtió en caña con unas ramas bien largas, con una hojas bien verdes y lustrosas, bien afiladas; y cuando el viento soplaba, producían un silbido dulce y suave. Como si hablara al corazón.

Pasa un pastorcillo, y ve aquella caña.

—¡Mira! —exclama—; aquí ha salido solo una caña... ¡Oh, qué hermosa, y unas ramas bien largas, ha sacado! Yo que suspiro por un flautín, me vendrá como anillo al dedo esta caña.

La corta, se hace un flautín, lo prueba y sonó de maravilla; y venga, sopla que sopla, y el flautín suena que suena como si se tuviese que escardar tan rápido como sonaba.

Y tenéis que creer y pensar que aquel flautín, sonando, sonando, arranca a decir:

—Oh pastor, buen pastorcillo,
tú me tocas, y no haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

El pastorcillo quedó todo aturdido, sin pulso.

Hace sonar el flautín otra vez; lo prueba diez, cien veces más; y cada una de las veces que lo probó, el flautín volvió a decir:

—Oh pastor, buen pastorcillo,
tú me tocas, y no haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

Aquel pastorcillo pasaba un día por delante de casa del rey, suena que te suena.

El rey se asomaba por la ventana, y nota que el flautín de aquel pastor, al mismo tiempo que sonaba, decía:

—Oh pastor, buen pastorcillo,
tú me tocas, y no haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

El rey se sorprendió mucho. Llama al pastorcillo y le dice:

–¿Qué es esto? ¿Por qué este flautín habla?

–No se sé explicar –dice el pastorcillo–. Yo solo soplo y sale esta voz.

–Déjame probar a mí, a ver si pasa lo mismo.

El rey se lo acerca a los labios y comienza a soplar.

Suena que te suena, el flautín comienza a decir:

–Oh padre mío, señor padre mío,
tú me tocas, y no haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

Así que el rey llama a la reina y le dice:

–Venga, sopla tu este flautín.

–¿Por qué?

–¡Hazlo, digo, date prisa!

La reina lo coge, y no habían salido los primeros sonidos cuando el flautín va y se pone a decir:

–Oh madre, mi señora madre,
tú me tocas, y no haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

–¿Qué diantres puede ser esto? –decía el rey sorprendidísimo–.

¿Quién había visto alguna vez un flautín hablar?

El rey llama a sus hijos y les dice:

–Sonad este flautín.

El mayor se hacía el despistado.

El segundo enseguida se avino: lo coge, se lo acerca a los labios, sopla; y el flautín se pone a decir:

–Oh hermano, buen hermano,
tú me tocas, y no haces mal:

me enterraron en la arena
por la flor romanial.

–Ahora lo tienes que hacer sonar tú, le dice el rey al mayor.

–No me viene en gana –responde aquel con malos modos.

–Pues que te venga.

–Ni lo sueñes: no lo tocaré.

En este momento, el rey, fuera de sí, dice:

–No, o lo tocas o el demonio te llevará. Tócalo ahora mismo.

El pícaro no tuvo más remedio que acercarse el flautín a los labios.

En el mismo momento que sopló, el flautín se puso a decir:

–Oh hermano, mal hermano,
tú me tocas, y me haces mal:
me enterraron en la arena
por la flor romanial.

El rey tuvo suficiente: se fue con toda la corte y el pastorcillo a aquel arenal, allí donde había brotado aquella caña; cavaron y encontraron a Bernadet debajo de la arena, sano y salvo.

Como solamente había enseñado una de las dos flores, y solo le habían robado aquella, le había quedado la otra, y, mientras la tuviese, no había mal que lo pudiese matar; y si mil años hubiese permanecido debajo de aquella arena, mil años hubiese permanecido vivo.

Él contó todo lo que le había pasado, y le suplicó a su padre por el amor de Dios y de su Madre que no hiciera matar al hermano mayor: su padre aceptó encerrarlo en la olla de un castillo por todos los días de su vida, y en el acto le dio la corona a Bernadet, que se convirtió en el mejor rey que haya habido jamás.

Y la rondalla ya está acabada; y si no nos volvemos a reunir aquí, que nos veamos en la Gloria. Amén.

Esta rondalla se ajusta al cronotopo imaginario propio del *Régimen Cíclico*, es decir, del tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario. Como es habitual en este tipo de cuentos, el héroe, Bernadet, ha de superar tres tareas difíciles (función XXV de Propp), asociadas a las tres fases de la luna cíclica.

En un primer momento, Bernadet trata bien al águila, pero eso no es una tarea difícil, sino la respuesta a la función «XII. Primera función del donante» de Propp (el héroe sufre una prueba, un cuestionario... que le preparan para la recepción del objeto mágico). Se supone que el águila desea no ser maltratada, por lo que la función XII aparece de forma implícita, y Bernadet, llevando a cabo la función «XIII. Reacción del héroe», la libera, lo que trae como consecuencia la función «XIV. Recepción del objeto mágico», en este caso un silbato hecho con el tubo del ala del águila. Como explica Vladimir Propp (1998), los animales totémicos que guían y ayudan a los héroes en su viaje al mundo del más allá son representaciones de los antepasados muertos (y de ahí que puedan hablar con los protagonistas), pues se creía que, cuando una persona moría, su alma se reencarnaba en un animal que nacía en el mismo instante. Y en esta rondalla el águila cumplirá ese papel.

Las tres auténticas «tareas difíciles» vienen después: 1) Bernadet ha de superar su miedo a acceder al peñasco en medio del mar subiéndose a lomos del águila; 2) Bernadet ha de negarse en un principio y ha de aceptar después cortar la pata del águila para coger la flor romañal,⁷³ y 3) Bernadet ha de esconder la tercera flor a su hermano mayor.

73 Como ocurría en *Pulgarcito*, en esta petición del águila parece haber una asimilación entre la función «XII. Primera función del donante» y la función «XXV. Tarea difícil». La petición puede asimilarse a la función XII, pues es una prueba a la que se somete al héroe, el cual

Bernadet también da muestras de su categoría humana y de su bonhomía al rogar a su padre por la vida de su hermano mayor, impidiendo que lo maten, pero ya antes había cumplido las pruebas iniciáticas que le daban derecho a la resurrección y al trono.

Pero, sobre todo, el esquema cíclico de la muerte y la resurrección se observa con toda claridad en el enterramiento y posterior resurrección de Bernadet: su hermano trata de matarlo y lo entierra, mas él permanece a salvo bajo la arena protegido por su tercera flor romanial, hasta que finalmente es desenterrado y resucita o vuelve al mundo de los vivos. Y es de notar que la resurrección de Bernadet se produce en un espacio comunitario (pues el rey lleva toda la corte al arenal donde está enterrado), como tiene un carácter comunitario la función de regidor de su pueblo ejerciendo como rey.

Tras explicar el cronotopo, pasamos a realizar un análisis de los símbolos más reseñables del relato.

El cuento comienza con el motivo común de un rey y sus tres hijos. El *hijo* es en sí mismo un símbolo cíclico, pero el hecho de que los hijos sean tres (lo que es común a muchos cuentos) refuerza el carácter cíclico del relato, pues los tres hijos se asocian a las tres fases de la luna. En los relatos en los que hay tres hijos, suele ser el menor el que supera las tareas difíciles (derivadas de las pruebas iniciáticas)

reacciona adecuadamente (función «XIII. Reacción del héroe») negándose en principio a cortar la pata y aceptándolo después. Pero el resultado lógico de la secuencia sería la función «XIV. Recepción del objeto mágico», cosa que no se produce. Bernadet ya había sido sometido anteriormente a la función XII (consistente en liberar al águila) y había recibido un objeto mágico (el silbato). Y aunque Bernadet obtendrá después otro objeto con propiedades curativas (la flor romanial), su recepción no puede considerarse como la recepción de otro objeto mágico, puesto que la necesidad de encontrar la flor romanial constituía la función «VIII-a. Carencia: Algo le falta a uno de los miembros de la familia», y la obtención de la flor supone cumplir la función «XIX. Reparación: La carencia es colmada». Por eso, la petición del águila constituye una nueva asimilación de las funciones XII y XXV, para formar la segunda prueba que ha de superar Bernadet.

que permiten acceder al trono, en ocasiones venciendo la oposición de sus hermanos. El hermano mayor suele ser el más malvado, pues se asocia a la muerte de la luna en su fase decreciente; el del medio tiene una valoración menos negativa, relacionada con la luna negra, y el pequeño se valora positivamente, pues representa la resurrección de la luna en su fase creciente. De ahí que, en este cuento, los dos hermanos mayores sean retratados como personajes que maltratan al águila y que le hacen sufrir, mientras que Bernadet es pintado con rasgos positivos desde el principio.

El *águila* constituye un símbolo ascensional, pero su capacidad de elevación aparece cercenada en el relato, ya que la han atado a un naranjo y no puede volar. Los criados atan al águila con *lazos* nictomorfos y los hermanos que la maltratan tienen una función teriomorfa y catamorfa, ya que impiden al águila cumplir su vocación ascensional (confluye por lo tanto la triple simbología teriomorfa, nictomorfa y catamorfa de «Las caras del tiempo», parte negativa del *Régimen Diurno*). Pero Bernadet devuelve al águila su capacidad de volar, motivo por el que es recompensado con un silbato mágico hecho con una pluma especial (la más larga del ala derecha). Este silbato tiene una doble simbología ascensional (parte positiva del *Régimen Diurno*), ya que aúna el ser parte de un *ala* a su naturaleza mágica (los poderes mágicos son propios de la *soberanía* ascensional), y constituye a la vez un elemento atractivo y original, derivado de la asociación que se establece entre la forma del cañón de la pluma y la que suelen tener los silbatos alargados. El águila culmina la simbología ascensional perdiéndose en el cielo, y los dos hermanos mayores lloran *lágrimas* nictomorfas y se tiran al suelo (simbología catamorfa de la *caída*). En este inicio del relato, por lo tanto, la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada») se impone a la negativa («Las caras del tiempo»).

El rey es un héroe diairético, valiente y aguerrido. En la guerra sufre una herida sangrienta (es decir, catamorfá) que puede acabar con su vida. Contra ella, hay que aplicar la pureza diairética de la flor romanial (elemento que tiene en este relato un poder purificador parecido al de otros símbolos diairéticos, como el agua, el fuego o el aire), pero el rey no tiene esa flor, lo que constituye una *carencia* (función «VIII-a: Algo le falta a uno de los miembros de la familia»). El rey pone a prueba a sus tres hijos, ofreciendo el trono a quien sea capaz de encontrar el remedio a su mal (lo que supondría la ejecución de la función «XIX: Reparación: La carencia es colmada»).

La encrucijada con los tres caminos también tiene un significado lunar, relacionado con las tres fases de la luna, y el plazo que los hermanos se dan tiene un sentido cíclico: han de reencontrarse el primer día después de que transcurra un año, y, como no se especifica en qué fecha se encuentran, ese primer día tras transcurrir un año equivale simbólicamente al día de año nuevo, con lo que se resalta la «resurrección» cíclica del año, correspondiente a la resurrección de la luna.

Los hermanos andan y andan sin encontrar lo que buscan: como en los ritos de iniciación, el viaje al otro mundo es largo y penoso. Cuando está a punto de acabar el año, Bernadet recuerda lo que le había dicho el águila: que tocara el silbato. Podía haberlo recordado desde el principio, ahorrándose caminatas y pesadumbres, pero se trata precisamente de que lo recuerde cuando está a punto de terminar el año, pues ese momento se asimila con la fase de la muerte de la luna. Al hacer sonar el silbato, aparece mágicamente el animal totémico que guiará al héroe en su viaje, y que le indica dónde se encuentra la flor romanial.

Para acceder a la flor, Bernadet ha de superar una primera prueba difícil: acceder al elevado peñasco en mitad del mar. Ese peñasco

es un símbolo ascensional de color azulado, pero su acceso al mismo es doblemente peligroso, pues el héroe diairético capaz de subir al mismo correría el peligro de ahogarse en las aguas nictomorfas y de experimentar la caída catamorfa al escalarlo. El águila pide a Bernadet que se suba encima de ella, y Bernadet supera la prueba al hacerlo. De igual manera que cuando el águila había sido liberada se usaba la expresión «el águila pega tres botes para tomar impulso, ensancha las alas, y *hacia arriba*», ahora se emplea otra expresión similar («El águila pega un brinco, y *hacia arriba*, y *hacia arriba*, y de allí hacia el peñasco»), destinada a resaltar por medio de la repetición el vuelo ascensional del águila. Esta conduce a Bernadet (que se convierte así en un héroe volador, haciendo suyo el carácter ascensional del águila) hasta el lugar, de manera que los símbolos ascensionales vencen a los catamorfos y nictomorfos. Cuando está en la cima, Bernadet se asusta al comprobar la peligrosidad del lugar, cuya contundente descripción sin duda pretende llamar la atención de los niños que escuchen el cuento (los cuales pueden hacerse la ilusión de que viven el mismo peligro que Bernadet, pero sintiendo a la vez, como diría Freud, la seguridad de que están a salvo).⁷⁴ Bernadet experimenta un fuerte *vértigo* catomorfo y el temor a zambullirse en las aguas nictomorfas, así que se agarra al águila (símbolo ascensional) para superar el miedo (el verdadero valor, como se suele decir, no consiste en no tener miedo, sino en superarlo). El águila anima al muchacho, que domina su temor, de manera que la parte positiva del *Régimen Diurno* vuelve a vencer a la negativa.

⁷⁴ En *Personajes psicopáticos en el teatro* (1904), Freud recuerda que los espectadores de un drama (lo que podemos extender a los lectores de un relato) pueden hacerse la ilusión de que viven las proezas del héroe, pero a sabiendas de que es otro, y no ellos, quienes actúan y sufren, y de que se trata «de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal» (*apud* Paraíso, 1995: 71).

Bernadet ha de superar una segunda prueba: coger la flor romanial, que está dentro de una grieta (con el consiguiente peligro de caída catamorfia en su interior). Y, como Bernadet no alcanza a cogerla, el águila le da la solución: cortarle la pata para coger con ella la flor. Se trata de una extraña petición, ya que puede acarrear, al menos aparentemente, un gran mal al águila (y recuérdese que en el cuento japonés pasaba algo similar, cuando Pulgarcito pedía a su hermanastra que lo golpeará con el martillo). El muchacho reacciona adecuadamente, al negarse a cortar la pata al águila, creyendo que la dejaría lisiada para siempre. No obstante, el águila insiste («obedecer es aprender», –le dice, en consonancia con el cronotopo cíclico del aprendizaje en el que se enmarca el relato–), y Bernadet se fía del águila –que ejerce como un sabio maestro ascensional–, cortándole la pata y superando esta segunda prueba. Bernadet baja valientemente hasta el fondo de la grieta, y coge la flor con la garra, que atrapa mágicamente la flor. La garra ejerce así como un *utensilio* (símbolo del progreso del *Régimen Cíclico*) que supera a cualquier otro ideado por el ser humano. La invención de esa garra, que sigue viva a pesar de estar separada del cuerpo del águila, y que parece hecha exprefeso para cerrarse sobre la flor, constituye otro de los elementos originales del relato.

Bernadet se hace con la flor romanial, que le resulta muy atractiva. La flor romanial conjuga la triple simbología positiva de los símbolos de «El cetro y la espada» del *Régimen Diurno*, del *Régimen Nocturno* y de la simbología cíclica de la muerte y la resurrección. Posee connotaciones diurnas de tipo ascensional (ya que es de un bello color «azul cielo» y tiene un «aspecto señorial» ligado al poder) y diairético (pues está cubierta con un polvo al que se le supone un poder mágico y purificador, capaz de curar las heridas nictomorfias). Además, se presenta casi como un alimento asociado a la simbología nocturna digestiva:

«¡[...] con que gusto la miraba y olía! Como si se la tuviese que comer con la vista». Y es también un símbolo doblemente cíclico, ya que no solo se asocia a la *vegetación estacional* por ser una flor de temporada, sino que está compuesta por un ramillete con tres flores (y el número tres corresponde a la simbología cíclica).

La primera flor sirve para devolverle la pata al águila. La flor, por lo tanto, tiene atributos mágicos y purificadores (propios de la simbología ascensional y diairética). La pata del águila también experimenta una suerte de proceso de muerte y resurrección: muere, por decirlo así, al ser cortada, y resucita al ser unida nuevamente al cuerpo del animal. Y Bernadet ha de esconder y proteger las otras dos flores para cuando las necesite, enseñando solo una y quedándose la otra.

Bernadet vuelve a montar en el águila ascensional, que le deja junto al caballo (otro animal que ayuda al héroe diairético a conquistar el espacio, aunque sin características mágicas, que son exclusivas del águila), y llega a la encrucijada justo una hora antes del amanecer del primer día tras el transcurso de un año (lo que se relaciona, como decíamos, con la simbología de la resurrección). Ningún otro hermano es tan puntual, lo que indica que solo Bernadet está unido a la simbología ascensional del *sol naciente*. El hermano mayor llega después de que el sol haya llegado a su cénit al mediodía, y pregunta a Bernadet si ha encontrado la flor romanial. Él contesta que sí, y el hermano mayor le pide que se la enseñe. Bernadet, siguiendo las instrucciones del águila, le enseña solo una, quedándose la otra. Esto puede considerarse como la tercera prueba que supera, todas ellas con la ayuda del animal mágico-totémico, el águila.

El hermano mayor también se queda extasiado al contemplar y oler la flor romanial, con sus atributos diurnos, nocturnos y cíclicos. Y, como ocurre en muchos otros relatos y mitos (por ejemplo, en el re-

lato bíblico de José y sus hermanos), el hermano mayor siente envidia del pequeño. Es de advertir la forma en que se describe la envidia: «Y en el acto la envidia lo tuvo agarrotado y se puso a decirle, valiente y venenosa...». La envidia (que no es un símbolo incluido expresamente en la clasificación de Durand) se pinta como una suerte de *serpiente venenosa* (símbolo teriomorfo) o de *mujer fatal* que con sus consejos causa la perdición (simbología nictomorfa), y que además agarrota al personaje, como si lo atrapara con *lazos nictomorfos*. Y, como resultado de su influencia, el mismo hermano mayor se convierte en un ser teriomorfo que produce la muerte del héroe, al que entierra.

El segundo hermano llega a la media tarde, con el sol ya descendente, y el mayor le engaña, haciéndole ver que ha sido él quien ha encontrado la flor romanial, y ocultando el asesinato de Bernadet, a quien acusa de llegar el último, cuando fue el primero que llegó a la cita, y con la flor. Aunque el hermano mediano no es un asesino teriomorfo como el mayor, se deja engañar por él, lo que indica que tampoco merece el trono.

Los hermanos llegan al palacio, y, al poner la flor romanial sobre la herida del rey, se seca y se cierra en el acto. La flor romanial tiene atributos a la vez mágicos (es decir, ascensionales) y purificadores (diaréticos), los cuales combaten y vencen la sangre catamorfa de la herida. Y cuando les preguntan por Bernadet, el hermano mediano, engañado por el mayor, dice que no acudió a la cita, y el mayor, que sabe que ha muerto, manifiesta que no está dispuesto a esperarlo.

Entonces se cuenta que Bernadet llevaba el cabello muy largo cuando su hermano mayor lo mató, y que un cabello sobresalía entre el arenal en el que lo enterró. Como vimos en su momento, la cabellera puede tener una simbología nictomorfa, con connotaciones negativas unidas al paso del tiempo. Pero el cabello es en este caso no tiene

esa función, sino que es origen de resurrección. Durand no comenta en su obra que el cabello pueda tener un sentido cíclico, pero hay que tener en cuenta que el cabello también muere y resucita: es decir, que se corta (y el cabello cortado «muere»), pero vuelve a crecer. En este caso, el cabello tiene una clara simbología cíclica, unida a la muerte y la resurrección, pues se relaciona, además, con el símbolo cíclico de la *tumba vegetal*, ya que se transforma en un vegetal: «y se convirtió en caña con unas ramas bien largas, con una hojas bien verdes y lustrosas». Es decir, del cuerpo muerto del héroe (en este caso se especifica además que es de su cabello) surge la vegetación.

La caña, además, produce una suave *melodía* nocturna. Se dice que emite «un silbido dulce y suave. Como si hablara al corazón». El adjetivo *dulce* se relaciona claramente con lo digestivo, y se destaca además la *vaguedad e inefabilidad* (símbolos nocturnos de la inversión) de ese silbido que habla a las profundidades íntimas del cuerpo.

Ese melodioso sonido atrae la atención de un pastorcillo (el hecho de que sea un pastorcillo –es decir, un niño, y no un adulto– podría relacionarse con el símbolo cíclico del *hijo*), el cual se hace un flautín con la caña. Esta caña que se convierte en flautín guarda un claro paralelismo con la caña de la pluma del águila que se convertía en silbato, y esa analogía constituye otro de los motivos originales y atractivos del relato. El silbato tenía el poder mágico (es decir, ascensional) de avisar al águila, y el flautín tiene una naturaleza mágico-ascensional y espectacular (pues posee el don de la *palabra*). Y, a través del flautín, el hermano menor consigue expresarse, cantando los versos «Oh pastor, buen pastorcillo, / tú me tocas, y no haces mal: / me enterraron en la arena / por la flor romanial». Es decir, se produce una suerte de primera resurrección del muchacho, anticipadora de su resurrección final. En un primer momento, puede no entenderse la expresión «tú me tocas,

y no haces mal», lo que constituye un enigma que aporta otra nota de interés al relato, pero enseguida se desvelará su significado.

El pastor pasa por delante del palacio, y el rey escucha ese extraño flautín que habla. Y al tocarlo él mismo, el flautín le llama «padre», y dice que no le hace mal. Lo mismo ocurre con la madre y con el hermano mediano, que fue engañado por el mayor (y solo era culpable de dejarse engañar y de no esperar al hermano pequeño). Todos los miembros de la familia han de enfrentarse ahora a la prueba del flautín (recuérdese que la familia y los *hijos* tienen una clara simbología cíclica). Y cuando el rey, usando su autoridad ascensional y su violencia diairética, obliga a tocar al hermano mayor (ligado a la simbología teriomorfa), el flautín mágico denuncia su maldad: «Oh hermano, mal hermano, / tú me tocas, y me haces mal». Se cumple así la función «XXVIII. Descubrimiento», de manera que el falso héroe o el agresor queda desenmascarado, pues el rey se da cuenta de lo que ha sucedido.

El rey se dirige con el pastor al arenal, y se especifica que va acompañado por toda la corte, que va a presenciar la resurrección de Bernadet, lo que se relaciona con el espacio a la vez familiar y comunitario en que suele desarrollarse el cronotopo cíclico de la muerte y la resurrección. Y, al cavar, encuentran sano y salvo a Bernadet, pues la tercera flor cíclica que había guardado le protegía contra todos los peligros. Es decir, se consuma la resurrección definitiva de Bernadet.

El hermano pequeño cuenta lo sucedido y suplica al rey que no mate a su hermano mayor, y el rey accede a conmutar la pena de muerte, si bien lo encierra perpetuamente en una olla. Hasta ahora, Bernadet había superado tres pruebas iniciáticas: se había subido a lomos del águila para acceder al peñasco, se había negado a cortar la pata al águila y había accedido después, y había ocultado a su hermano mayor la existencia de la tercera flor romanial. Pero ahora da mues-

tras, nuevamente, de su categoría humana, al suplicar por la vida de quien había intentado matarlo (de igual manera que José, en el relato bíblico, perdonaba a sus hermanos, que lo habían tirado a un pozo, dándole por muerto, aunque luego también «resucitara»). Es esa capacidad para superar las pruebas y esa última muestra de bondad lo que le hacen merecedor del trono, que ejerce de la mejor manera.

Y el narrador de la rondalla dice para finalizarla: «y si no nos volvemos a reunir aquí, que nos veamos en la Gloria». Se trata de una despedida de tinte cristiano (seguramente añadida con posterioridad al origen de la rondalla) que se adecua oportunamente a la simbología cíclica de la muerte y la resurrección, pues desea que los presentes, tras su muerte, resuciten y se vean en el más allá.

En suma, el relato tiene varios rasgos universales que garantizan la identificación del receptor, como el cronotopo cíclico de la muerte y la resurrección, o la presencia de una familia real con tres hijos de clara simbología cíclica, uno de los cuales ha de recibir un objeto mágico, pasar las pruebas iniciáticas con la ayuda de un animal totémico y acceder al trono. Y en él se aprecian, como hemos visto, muchos símbolos de carácter universal, pertenecientes a los distintos apartados de los tres regímenes de la imaginación.

No obstante, esos símbolos universales adquieren una apariencia de originalidad, produciendo que el relato resulte atractivo y llame la atención del receptor. Así, resultan originales en este relato los aspectos relacionados con el animal totémico (propio de la fauna mallorquina): el símbolo universal del *ala* se convierte de manera original en un silbato, Bernadet consume el deseo generalizado de volar haciéndolo a lomos del águila, y esta pide a Bernadet que le corte una pata (que se humaniza, pues se tilda de *pierna* y *muslo*) para que pueda coger con su garra la flor romanial. Dicha petición, la negativa de

Bernadet y su proceso de aprendizaje al obedecer y terminar cortando la pata del águila resultan sumamente originales, como lo es que la garra se convierta en una herramienta perfecta y singular para agarrar la flor purificadora, que en sí misma también resulta original, con su embriagador perfume y su fascinante apariencia. El águila se presta a un doble sacrificio, pues se deja arrancar su pluma más grande y se deja cortar la pata, analogía que refuerza el atractivo del relato. Asimismo, es original el motivo del cabello largo que se convierte en una caña (se trata del símbolo universal de la *tumba vegetal*, pero creado a partir de un símbolo también cíclico que muere y renace, como es el cabello). Resulta también atractivo y singular que la caña dé lugar a un flautín que habla (el cual guarda una clara relación con el cañón de la pluma del águila que se convierte en silbato, constituyendo otra de las analogías que consolidan y singularizan el relato), así como los versos repetitivos —especialmente sugestivos en mallorquín— que pronuncia el flautín cuando lo tocan los distintos personajes. En muchos cuentos hay coletillas repetitivas parecidas (que suelen tener una función nemotécnica, destinada a garantizar que los cuentos se transmitan oralmente con cierta fiabilidad), pero en este relato esas repeticiones están en estrofas formadas por versos octosílabos —los de carácter más popular— que confieren un atractivo añadido.⁷⁵ Todo el relato, además,

75 Se repite tres veces la estrofa del pastorcillo («*Oh pastor, lo bon pastor! / tu em toques, i no em fas mal: / m'enterrarem dins l'arena / per la flor romanial*»), y luego vuelve a repetirse con las lógicas variantes, dependiendo del personaje que toque el flautín. En el caso del padre: «*Oh mon pare, lo meu pare! / tu em toques, i no em fas mab*»; en el de la madre: «*Oh mare, la mia mare! / tu em toques, i no em fas mal*»; en el del hermano mediano: «*Oh germà, lo bom germà! / tu em toques, i no em fas mal*», y en el del hermano mayor: «*Oh germà, lo mal germà! / tu em toques, i em fas mab*». En el cuento hay otras repeticiones de expresiones o de términos análogos, con valor rítmico y nemotécnico, que refuerzan el significado: «ensancha las alas, y *hacia arriba*»; «El águila pega un brinco, y *hacia arriba*, y *hacia arriba*»; «Y recorrían *tierras* y más *tierras*, y pasaban *semanas* y *meses*, y tanto tenían *hoy* como *mañana*».

está adecuado en su versión original a la forma de hablar popular de la zona de Mallorca (lo que se transluce en la traducción que hemos presentado), y especialmente la coletilla final (también cíclica) que sirve como despedida.

5.1.3. «*El muchacho lobo*» (*cuento de los indios Kiowa de Norteamérica*)

Analizamos a continuación el siguiente cuento de los indios Kiowa de Norteamérica:

EL MUCHACHO LOBO⁷⁶

Había un campamento en Kiowa, en el que estaban un hombre joven, su esposa y su hermano pequeño, que habían ido solos para cazar. El hombre joven dejaba a su hermano menor y a su esposa en el campamento y salía a buscar caza. Cada vez que su hermano mayor se iba, el muchacho subía a una colina cercana y se sentaba allí todo el día hasta que su hermano mayor regresaba. Una vez, antes de que el muchacho fuera, como solía, a la colina, su cuñada le dijo:

—¿Por qué estás tan solo? Seamos amantes.

—No, amo a mi hermano y no querría hacer eso —contestó el muchacho.

—Tu hermano no lo sabría. Solo tú y yo lo sabríamos. Él no se enteraría —dijo ella.

—No, pienso mucho en mi hermano. No querría hacer eso.

Una noche, cuando todos se fueron a dormir, la mujer fue adonde el muchacho solía sentarse en la colina, y se puso a cavar. Cavó un hoyo lo suficientemente profundo como para que nadie pudiera oír al muchacho cuando cayera.

76 Versión en inglés en Hungrywolf (2001: 74-77). Traducción al español del autor.

Lo cubrió colocando una piel sobre el agujero, y lo disimuló para que pareciese natural y nadie lo notara. Regresó al campamento y se acostó. Al día siguiente, el hermano mayor salió a cazar y el menor fue adonde solía sentarse. La mujer lo observó y lo vio desaparecer. Subió a la colina, miró dentro del hoyo y dijo:

–Supongo que ahora sí que querrás hacer el amor. Si estás dispuesto a ser mi amante, te dejaré salir. Si no, tendrás que quedarte ahí hasta que te mueras.

–No seré tu amante –contestó el muchacho.

Cuando el hombre regresó a casa, preguntó a su mujer dónde estaba su hermano menor.

–No lo he visto desde que te fuiste. Solo sé que subió a la colina –contestó ella.

Aquella noche, cuando se acostaron, el hombre dijo a su mujer que le había parecido oír una voz en alguna parte. Ella dijo:

–Solo escuchas a los Lobos.

El hombre no durmió en toda la noche. Dijo a su mujer:

–Debes de haberlo reñido para que se fuera. Debe de haber vuelto a casa.

–No le dije nada. Todos los días, cuando te vas a cazar, sube a aquella colina.

Al día siguiente levantaron el campamento y volvieron al campamento principal para ver si estaba allí. Pero no estaba. Llegaron a la conclusión de que había muerto. Su padre y su madre lloraron por él.

El muchacho, dentro del hoyo, lloraba. Estaba muerto de hambre. Levantó la vista y vio algo. Un Lobo estaba retirando la vieja piel. El Lobo dijo:

–¿Por qué estás ahí abajo?

El muchacho le contó lo que había sucedido, y que la mujer era quien le había hecho caer allí. El Lobo dijo:

–Te sacaré. Si te saco, serás mi hijo.

Escuchó al Lobo aullar. Cuando volvió a mirar, había una manada de Lobos. Comenzaron a cavar en el costado del hoyo hasta que llegaron donde

estaba él y pudo salir. Hacía mucho frío. Cuando llegó la noche, los Lobos se tumbaron a su alrededor y encima de él para mantenerlo caliente. A la mañana siguiente, los Lobos le preguntaron qué comía. Dijo que comía carne. Entonces los Lobos se fueron y encontraron Bisontes, mataron a una cría y se la llevaron. El muchacho no tenía con qué descuartizarla, por lo que el Lobo la despedazó para que cogiera lo que quisiese. El muchacho comió hasta que estuvo lleno.

El Lobo que lo había sacado preguntó a los demás si sabían dónde había un cuchillo de sílex. Uno dijo que había visto uno en alguna parte. Le pidió que fuera a buscarlo. En lo sucesivo, cuando los Lobos matasen para el muchacho, él mismo despedazaría la carne.

Algún tiempo después, un hombre del campamento estaba cazando, y observó una manada de Lobos y, entre ellos, un hombre. Cabalgó lo suficiente para ver si podía reconocer a ese hombre. Se acercó lo suficiente para ver que era un hombre. Regresó al campamento y dijo al Pueblo que había visto a un hombre con unos Lobos. Pensaron que debía de ser el muchacho que se había perdido algún tiempo antes.

El campamento había matado todos los Bisontes. Algunos jóvenes, después de la carnicería, se habían ido a matar Lobos. Se dieron cuenta de que había un hombre joven con la manada de Lobos. Estos vieron a los hombres y huyeron, y el joven salió huyendo con ellos. Al día siguiente, todo el campamento salió a ver quién era el joven. Vieron a los Lobos y al joven con ellos. Persiguieron al joven, lo alcanzaron y lo atraparon. Lo mordió como un Lobo. Después de cogerlo, oyeron a los Lobos aullando a lo lejos. El joven dijo a su padre y a su hermano que lo liberaran para poder escuchar lo que decían los Lobos. Dijeron que, si lo soltaban, el muchacho no volvería. Sin embargo, lo soltaron y salió y se encontró con los Lobos. Luego regresó al campamento.

—¿Cómo llegaste a estar entre ellos? —le preguntaron el padre y el hermano.

Él contó cómo su cuñada había cavado el hoyo, cómo había caído en él y cómo los Lobos lo habían sacado, viviendo desde entonces con ellos.

El Lobo le había dicho que alguien tenía que ir con ellos en su lugar, que debían envolver a la mujer en tripas de Bisonte y enviársela. El padre y la madre de la joven descubrieron lo que le había hecho al muchacho. Le dijeron al marido que ella habría obrado mal, y que hiciera lo que el Lobo había ordenado, llevándosela para que se la comiera. Así que el esposo de la joven la cogió y la envolvió en las tripas y la condujo adonde el Lobo había mandado. Todo el campamento fue a mirar, y el Muchacho Lobo dijo:

—Dejadme que se la lleve a mi padre Lobo.

Luego la cogió, se detuvo a cierta distancia y aulló como un Lobo. Y vieron a los Lobos que venían de todas partes. Él dijo a su padre Lobo:

—Aquí está la que habías de tener en mi lugar.

Los Lobos llegaron y la despedazaron.

*

El relato presenta el cronotopo imaginario propio del *Régimen Cíclico*, es decir, el tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario. Hay un muchacho que supera tres pruebas iniciáticas, a las que le somete la mujer: 1) cuando se va su hermano de caza, se va a una colina para no estar con la mujer; 2) la mujer le pide que sean amantes, y él se niega, y 3) la mujer le hace caer en el hoyo y le vuelve a pedir que sean amantes, pero él se vuelve a negar.

Tras superar estas tres pruebas, se produce un proceso de muerte y resurrección. En este caso, no se trata de una muerte real, pero sí de un enterramiento que casi produce la muerte del muchacho indio, el cual, cuando está a punto de morir, «resucita» simbólicamente al ser rescatado del hoyo por los lobos (de igual manera que José fue

rescatado del pozo en el que le tiraron sus diez hermanos, dándole por muerto). El relato tiene lugar en el espacio comunitario de la tribu, y todos sus miembros presencian los acontecimientos finales.

En cuanto al análisis de los principales símbolos, son tres personas las que se van a cazar, y el número tres tiene un simbolismo cíclico ligado a las fases de la luna. En este cuento, como en «La flor romanial», cada uno de los tres personajes cumplirá, al menos en un principio, un papel relacionado con las fases de la luna: el hermano menor tiene la valoración más positiva, convirtiéndose en símbolo de la resurrección de la luna (ya que sufrirá una muerte simbólica, como Bernadet, y resucitará); la mujer cumple el mismo papel negativo que el hermano mayor en «La flor romanial», y es la encargada de enterrar al héroe, dándolo por muerto (como ocurría con Bernadet, enterrado por su hermano mayor, que lo da por muerto), mientras que el hermano mayor se deja engañar por la mujer fatal (como el hermano mediano era engañado por el mayor en «La flor romanial»). Por lo tanto, y a pesar de sus diferencias, hay una clara correspondencia entre las funciones de los tres personajes en ambos cuentos.

El hermano mayor, cazador diairético, comete la imprudencia de dejar a su mujer con su hermano pequeño, pero este, como si previera sabiamente lo que iba a pasar, se comporta como un asceta diurno casi religioso (*soberanía mágico-religiosa*), situándose en la colina ascensional para evitar el peligro nictomorfo y catamorfo que supone la *mujer fatal* (supera así la primera prueba).

La mujer es a la vez nictomorfa (*mujer fatal*) y catomorfa, pues tienta directamente al muchacho con los placeres prohibidos de la *carne* (como se ve, hay mujeres fatales en diversas culturas). El hermano se niega, resistiendo el invite de la mujer, a pesar de que esta insiste en que su hermano no se enteraría. Pero él persiste en su determi-

nación (repitiendo las mismas expresiones negativas para reforzar su actitud⁷⁷), y supera la segunda prueba.

La mujer fatal, para tratar de convencer al muchacho, aprovecha la oscuridad nictomorfa de la noche para preparar una trampa nictomorfa y catamorfa (pues quien caiga en ella quedará atrapado): un hoyo lo suficientemente profundo como para que nadie oiga los gritos del muchacho cuando esté en él. Al día siguiente, el muchacho cae en la trampa (lo que constituye una clara *caída* catamorfa). La lujuriosa y malvada mujer fatal pide al hermano menor que haga el amor con ella, amenazándolo con dejarlo morir de hambre en el hoyo si se niega. Pero el chico resiste por tercera vez el envite de la mujer fatal, superando la tercera prueba.

El hermano mayor, cuando llega al campamento, pregunta a la mujer por su hermano, y ella le miente. El hombre oye los gritos lejanos de su hermano menor, pero ella dice que son los aullidos de los lobos. («Solo escuchas a los Lobos» –le dice–, y la inicial de la palabra *lobos* se escribe con mayúscula, pues, en este cuento, los animales aparecen personificados, y la letra inicial de su nombre se escribe en mayúscula, como una forma de mostrar en la escritura el respeto por los animales perceptible en la tradición oral). El hombre sospecha que la mujer ha regañado al hermano menor, y que por eso se ha ido. Ella vuelve a mentir, diciendo que no le había dicho nada, y que estaría en la colina. Y, como no lo encuentran en el campamento principal, el hermano mayor y sus padres creen que está muerto. Se acentúa así la muerte del muchacho, necesaria para el proceso de resurrección: no

77 En la recopilación del texto en inglés, el muchacho responde, la primera vez que es tentado, lo siguiente: «*No, I love my brother and I would not want to do that*». Y cuando es tentado por segunda vez, responde de forma parecida: «*No, I think a great deal of my brother. I would not want to do that*».

llega a morir, pero su hermano mayor, su padre y su madre le dan por muerto.

El chico llora lágrimas nictomorfas en su encierro, a la vez nictomorfo (pues el hoyo está en la oscuridad tapado por la piel) y catamorfo. Aunque no se afirma explícitamente, sus llantos infantiles parecen atraer a un lobo. Cuando este retira la piel que cubre el hoyo, el muchacho siente *luz* y alza los *ojos* (simbología espectacular y ascensional del *Régimen Diurno*) para ver a su salvador, y comprueba que es un lobo. Este habla con el muchacho (recuérdese que el águila también hablaba con Bernadet, motivo común a muchos cuentos populares, en los que los animales totémicos representan a los antepasados muertos), y le pregunta por qué está en el hoyo. Tras la explicación del muchacho, que acusa a la mujer fatal, el lobo decide hacer justicia (adoptando un papel relacionado con la *soberanía judicial* diurna) y sacarlo del hoyo, pero a cambio de que sea su *hijo* (simbología cíclica). Es decir, el lobo no pretende comerse al muchacho, por lo que no tiene connotaciones teriomorfas, sino convertirse en su padre adoptivo, de manera que se produce un proceso de *doble paternidad* ligado a la simbología cíclica. En este caso, el muchacho no es un bebé ni ha sido abandonado a su suerte por sus padres, sino que está en el hoyo por culpa de la mujer fatal, pero eso no impide que su situación de indefensión pueda ser solucionada con un proceso de adopción que le salve de la muerte. Por lo demás, el proceso de *doble paternidad* parece otorgar derechos a los nuevos padres sobre el hijo adoptado, como si a cambio de salvarle pasara a ser de su propiedad. Así se aprecia en la expresión que emplea el lobo («Si te saco, serás mi hijo»), y en el hecho de que, posteriormente, vaya a reclamar algo (la mujer envuelta en tripas de bisonte) a cambio de devolver a su hijo.

Para sacar al muchacho del hoyo, el lobo aúlla y se presenta toda la manada. El lobo que aúlla y llama a los demás parece ser el *jefe* de la manada, lo que le confiere características ascensionales del *Régimen Diurno*.

La manada de lobos cava en un costado del hoyo y rescatan al muchacho: si el hoyo era catamorfo y el muchacho había caído de golpe en él, la caída catamorfa se eufemiza en un pasillo descendente (lo que se relaciona con el *descenso*, símbolo nocturno de la inversión) por el que van cavando los lobos y por el que el muchacho logra salir de su encierro. De esta forma, el muchacho experimenta un proceso simbólico de muerte y resurrección, y renace como un niño pequeño que necesita cuidados. Hace mucho frío (lo que se relaciona con las inclemencias climatológicas teriomorfias), y la manada de lobos se comporta como una *madre protectora* (símbolo nocturno de la inversión), envolviendo al muchacho y tumbándose encima de él (es decir, creando un *encajonamiento* íntimo y protector) para darle calor. También maternalmente, los lobos buscan el *alimento* (símbolo nocturno de la intimidad) que el muchacho necesita. E incluso despedazan la cría de bisonte, como una madre que cortara un filete para dárselo troceado a su hijo. El muchacho come hasta llenarse, y pasa a convertirse en una especie de bebé que ha de ser protegido maternalmente por su nueva familia de lobos, y eso a pesar de que, en un principio, era requerido sexualmente por la mujer, por lo que se supone que tenía el atractivo de un hombre joven; no obstante, la necesidad de incluir el esquema de la doble paternidad convierte al hermano pequeño en un niño indefenso, de manera que la lógica antropológica prima sobre la lógica argumental. Desde esta perspectiva, podríamos pensar que incluso el hoyo catamorfo y nictomorfo se transmuta, perdiendo sus connotaciones negativas y convirtiéndose en el seno de la madre *tierra*

(símbolo nocturno de la inversión), desde la que el muchacho renace a su nueva vida. Posteriormente, el padre lobo, jefe ascensional de la manada, pide a los otros lobos que consigan un cuchillo de piedra para el muchacho, lo que sintetiza el proceso de crecimiento desde su situación de bebé indefenso hasta convertirse en alguien capaz de valerse por sí mismo. El lobo que ejerce de jefe de la manada y de padre tiene, por lo tanto, los atributos propios de la simbología ascensional del *Régimen Diurno* (como la *soberanía* y la *paternidad*), mientras que el resto de la manada adopta el papel de una *madre protectora* para el niño (ligada a la simbología nocturna de la inversión), como si la familia estuviera compuesta por un padre, una madre y un hijo.

Un habitante de la aldea, ejerciendo su función de *cazador* (símbolo ascensional diurno), ve al muchacho entre los lobos, y se lo dice a los miembros de la aldea, lo que remarca el carácter comunitario del espacio en el que se desarrolla el cronotopo cíclico de la historia. Además, el cazador se refiere a los miembros de su aldea como el *Pueblo*, de manera que la letra inicial del término se escribe, como la de los animales, en mayúscula, procedimiento que unifica a los hombres y a los animales, con la consiguiente personificación de estos últimos. Poco después, el muchacho es vuelto a ver entre los lobos: como los indios habían matado todos los bisontes, tienen que ir a cazar lobos, lo que parece un artificio argumental (pues no se suelen cazar lobos para comer) destinado a propiciar un nuevo encuentro con el muchacho, que intensifica además el carácter de cazadores ascensionales de los miembros de la tribu. Los lobos, lejos de comportarse como seres teriomorfos, salen huyendo al ver a los cazadores diairéticos, y el muchacho lobo huye con ellos. Pero lo persiguen, lo alcanzan y lo cogen. Él se resiste a los *lazos* nictomorfos a dentelladas teriomorfos, pero no puede librarse.

Los demás lobos aúllan, queriendo decir algo al muchacho (pues ya sabemos que los lobos hablan con él, haciendo uso de la *palabra* como símbolo espectacular). El muchacho pide a su padre y a su hermano que le dejen ir a escuchar lo que los lobos le dicen, y estos acaban por acceder. Su padre lobo le dice que, para que él pueda volver a la aldea, la mujer malvada ha de ser entregada a los lobos en su lugar. El padre lobo ejerce así nuevamente la *soberanía judicial* (símbolo ascensional del *Régimen Diurno*), en una actitud que no solo pretende castigar a la mujer fatal nictomorfa, sino también defender el derecho de propiedad que adquirió sobre el muchacho al sacarlo del hoyo.

Cuando el muchacho vuelve al campamento, su padre y su hermano le preguntan cómo llegó a estar con lobos, y él cuenta lo que le hizo la mujer fatal, y cómo los lobos lo sacaron del hoyo y lo adoptaron. También les cuenta el veredicto del juez-lobo, consistente en que la mujer fatal sea entregada a la manada envuelta en tripas de bisonte (se supone que sanguinolentas, y la *sangre* es un símbolo nictomorfo-catamorfo, por lo que nada tiene de extraño que la mujer fatal nictomorfa sea envuelta en tripas sangrantes). El padre y la madre de la mujer fatal aceptan el cruel veredicto del lobo y se suman a él con su autoridad paterna, dando permiso al marido (su yerno) para que lo ejecute. De esta forma, el cuento encierra una enseñanza moral y una advertencia para las mujeres que tengan la tentación de engañar a sus maridos y de comportarse de forma cruel para consumir su lujuria. El marido, presentado al principio del cuento como una parte negativa de la tríada lunar, puesto que se dejaba engañar por su mujer, adopta ahora decididamente el papel de verdugo que cumple la sentencia del juez ascensional, envolviendo a su mujer en tripas y disponiéndose a entregarla a los lobos. Se especifica entonces que todo el campamento sale a ver el ajusticiamiento de la mujer fatal: se insiste en el carácter

comunitario del espacio en el que se desarrolla el cuento, que sirve así como moraleja sobre cómo han de comportarse todas las mujeres de la aldea.

El mismo muchacho lobo pide que le dejen entregar a la mujer, convirtiéndose él mismo en otro ajusticiador ascensional de quien había tratado de matarlo, lo que intensifica el carácter de asunción colectiva de la sentencia (ya que se dice explícitamente que sus suegros, su hermano mayor y él mismo están de acuerdo en ejecutarla, y se supone implícita la asunción del resto de la aldea). El muchacho aúlla como un lobo, llamando con su aullido-palabra (simbología ascensional) a la manada, y aparecen lobos por todas partes. Y corrobora, también por medio de la palabra ascensional, la sentencia de su padre lobo: «Ahí tienes a la que habías de tener en mi lugar». De esta forma, el mismo muchacho lobo, que había pasado a ser propiedad de su padre lobo, le deja claro que, con la entrega de la mujer, recupera su libertad, y puede volver a vivir con su familia natural y con los miembros de su aldea.

Finalmente, los lobos despedazan a la mujer, actuando en parte como justicieros diariéticos, pero remarcando a la vez la crueldad del castigo, pues los lobos no pueden dejar de asociarse a los terribles animales teriomorfos que pueden devorarnos con sus fauces. Así, los lobos tienen varias funciones a lo largo del cuento: si habían adoptado un papel nocturno y maternal al cuidar al muchacho lobo, ahora ejercen a la vez como verdugos diaréticos (parte positiva del *Régimen Diurno*) y como terribles animales teriomorfos (parte negativa del mismo régimen), devorando sin piedad a la mujer. Y el hecho de envolver a la mujer fatal en tripas sangrantes de bisonte, para estimular el apetito teriomorfo de los lobos, sirve de duro ejemplo a las muchachas indias destinatarias del cuento sobre los peligros de comportarse como una mujer fatal.

En suma, este cuento presenta rasgos claramente universales, como su cronotopo cíclico, la superación de las tres pruebas iniciáticas, los motivos de la muerte y la resurrección y de la doble paternidad y muchos otros símbolos de carácter universal. Incluso el encerramiento en un hoyo es un motivo común a otros cuentos (a veces se arroja a alguien al pozo para que se mate al caer, o se le tira dándole previamente por muerto). Pero los elementos y símbolos universales, garantizan de que los receptores se identifiquen con el contenido del cuento, adquieren, como es habitual, un revestimiento original, destinado a dotarlo de interés y a hacerlo atractivo. Así, resulta original el tema de la caza entre los indios (que llegan a cazar lobos –si bien por necesidad argumental– cuando acaban con los bisontes), o la presencia de animales típicos de su entorno, que son personificados y dignificados (lo que en el texto escrito se traduce en la letra inicial mayúscula con que se escriben sus nombres). Resulta también original, por su carácter exagerado y cruel, el comportamiento de la mujer fatal; la forma en que prepara la trampa catamorfa (similar a las que se usan para cazar animales); el hecho de que sean lobos (tan cercanos a la cultura india) los que adopten al muchacho; el requerimiento argumental de que el hermano pequeño, en principio pretendido sexualmente por la mujer, pase a convertirse casi en un bebé indefenso al que los lobos han de proteger; la forma maternal en que lo arropan y dan de comer, proveyéndolo de un cuchillo; la original «familia» de tres miembros que se crea, compuesta por un padre (el padre lobo), una madre (el resto de la manada) y el muchacho lobo; la dura sentencia del padre lobo, que pide envolver a la mujer fatal con tripas de bisonte para estimular el apetito de los animales teriomorfos, o el despedazamiento terrible y cruel de la mujer por una manada de lobos, que cumplen, también de forma singular, varios papeles distintos a lo largo del cuento.

5.1.4. «*La serpiente de la fontana*» (cuento árabe de Argelia)

Para finalizar con los análisis de cuentos populares, examinaremos un cuento de una tribu de los montes de Jurjura (Argelia).

LA SERPIENTE DE LA FONTANA⁷⁸

En cierta ocasión regresaban dos árabes de sus faenas agrícolas; al pasar junto a un pozo oyeron voces lastimeras dentro del mismo y se acercaron para ver quién era el que lanzaba los ayes.

Observaron que en el fondo había un muchacho que pugnaba inútilmente por salir y le tiraron una cuerda fuerte para ayudarle a que saliera.

En cuanto le sacaron, le dijeron:

—Cuéntanos lo que te ha ocurrido.

El joven entonces refirió que sus padres tenían siete hijos varones y que, después de pasar varios años sin tener más hijos, su madre volvió a quedar embarazada y dio a luz otro varón más, que era él. Los siete hermanos mayores estaban muy unidos y tenían mucha envidia del más pequeño, por lo cual un día organizaron una cacería y, cuando llegaron junto a un pozo, los mayores dijeron al pequeño que bajase al pozo con una cuerda para sacar agua. Cuando había llenado la cántara de agua vio que sus hermanos habían quitado la cuerda y se quedó dentro del pozo.

En sus intentos por salir a la superficie se había embarrado la cara, los pies y las manos en tal forma que parecía un negro.

Los dos campesinos le dijeron que se fuera con ellos y que, puesto que le habían salvado la vida, les pertenecía a ellos en propiedad; de modo

78 En Sánchez (1952: 24-26).

que al llegar a las puertas de la ciudad se lo vendieron a un hombre, que se lo llevó como esclavo a su casa.

El muchacho se resignó con su suerte.

Se lavó todo el cuerpo y se quedó completamente blanco. Cenó y se acostó.

A la mañana siguiente su patrón salió de casa, y la mujer del patrón se enamoró del muchacho y le propuso la fuga, pero el joven se negó rotundamente.

Cuando volvió el patrón a la casa le dijo su mujer que vendiera al esclavo, y aquel llamó al joven y le preguntó:

—¿Qué ha ocurrido durante mi ausencia?

—Nada absolutamente —contestó.

Y el patrón, algo receloso, dijo:

—Pues como mi mujer quiere que te venda, desde este momento quedas libre y puedes disponer de tu persona como gustes.

El joven, después de agradecer la libertad, volvió a tomar el camino por donde había venido, con la esperanza de volver a su casa.

Llevaba caminando varias horas y llegó a una ciudad en cuya entrada vio una fontana rodeada de espléndidos jardines, ocupados por mucha gente, y vio un grupo en que una muchacha lloraba amargamente.

—¿Por qué llora esa muchacha? —preguntó.

Y le respondieron:

Bien se conoce que eres extranjero. En esta fontana vive una serpiente gigante que cada día se tiene que comer a una mujer; hoy le toca el turno a la hija del rey, y en este momento va a entrar en la fontana.

—¿Cómo puede consentir nuestro Dios misericordioso y compasivo tal barbaridad? ¡Buscadme un bastón de hierro, que yo mataré a la serpiente, si ello le place a Dios!

Le dieron un bastón de hierro, entró en la fontana detrás de la princesa y en cuanto la serpiente asomó la cabeza el joven se la partió de un bastonazo. Con gran sorpresa del joven vio que asomaba otra cabeza de la misma serpiente, porque era bicéfala, Y también se la partió de un bastonazo.

Toda la gente del jardín comenzó a dar gritos de alegría, dando vivas al joven extranjero y a la princesa.

El rey, que estaba en sus habitaciones llorando la segura muerte de su hija, al enterarse de lo ocurrido hizo venir ante su presencia al joven y le dijo:

—¿Eres tú quién ha matado la serpiente?

—Sí, señor.

—Pues yo te nombro gran visir y te ofrezco mi hija en casamiento.

El joven aceptó agradecido y se casó con la princesa, celebrándose unas bodas fastuosísimas.

Todos los comerciantes, peregrinos y caravanas que salían de la ciudad comunicaban por los pueblos y ciudades la salvación de la princesa y muchísimas gentes hacían un viaje expreso para conocer al héroe que había matado a la serpiente.

Un día le anunciaron al joven príncipe que había llegado una numerosa caravana de los montes de Jurjura para ver a los príncipes. El joven se asomó a la ventana de palacio y reconoció a sus siete hermanos, que sobre siete hermosos caballos blancos estaban agrupados en la plaza, esperando la salida de los príncipes.

Entonces llamó al primer ministro y le ordenó que el cadí apresara a los siete hermanos.

Por la noche, con el mayor sigilo, el príncipe y el cadí llevaron a los siete hermanos al pozo y, sin hacerles el menor daño, los dejaron en el fondo.

El príncipe, al abandonarlos, les dijo:

–Os perdono lo que me hicisteis y no quiero causaros ningún daño.

No hago más que hacer con vosotros lo que hicisteis conmigo. ¡Ojo por ojo y diente por diente! ¡La suerte y la salud sean con vosotros!

*

El relato, como los restantes cuentos populares que hemos examinado, presenta el cronotopo imaginario propio del *Régimen Cíclico*, es decir, el tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario. La muerte simbólica del muchacho se produce cuando es abandonado a su suerte en el pozo, y su «resurrección» cuando es rescatado por los dos campesinos (como en muchas otras ocasiones, y como ocurría en los propios ritos de iniciación, no se trata de que el muchacho o el iniciando mueran de verdad, sino de que estén en una situación próxima a la muerte). Asimismo, el muchacho ha de superar tres pruebas (en este caso, y a diferencia de lo que ocurría en el cuento «El muchacho lobo», las tres pruebas o tareas difíciles se producen después de que el héroe experimente el proceso de muerte y resurrección): 1) ha de rechazar la proposición de la mujer fatal nictomorfa. La mujer de su amo le propone fugarse con ella, pero él se niega, superando la primera prueba y siendo liberado por el amo; 2) ha de vencer a la serpiente, dándole un bastonazo en la cabeza, y 3) ha de volver a golpear a la serpiente en la otra cabeza, al descubrir con sorpresa que es bicéfala. Como los héroes de los cuentos han de superar tres pruebas, la segunda prueba se desdobra en dos, de manera que ha de asestar dos golpes a la serpiente. Y la superación de esta tercera prueba le conduce al casamiento con la princesa. El espacio comunitario, típico del cronotopo cíclico, se manifiesta en la importancia

que cobra el muchacho como regidor de su comunidad cuando es nombrado gran visir y se casa con la princesa, pues se insiste en que viene mucha gente de todas partes a verlo.

Analizamos a continuación algunos de los símbolos más destacables del relato, siguiendo su hilo argumental.

Los dos árabes son campesinos que regresan «de sus faenas agrícolas», lo que se relaciona con la vegetación estacional propia del *Régimen Cíclico*, adecuada a la función que van a desempeñar, ayudando a «resucitar» al muchacho. Al pasar por el pozo oyen quejidos teriomorfos acompañados de lágrimas nictomorfos (similares a los que profería desde el hoyo el protagonista de «El muchacho lobo»), y abajo descubren al muchacho que pugna inútilmente por salir del fondo del pozo catamorfo (con lo que aparece la simbología de los tres grupos de símbolos de «Las caras del tiempo»). Los dos campesinos le tiran una cuerda por la que el muchacho sube, de manera que a la simbología catamorfa de la caída en el pozo se opone ahora la ascensional.

El muchacho cuenta su historia, y comienza diciendo que sus padres tenían siete hijos varones. El número siete no es casual, pues siete son los días de la semana, lo que se relaciona con la simbología cíclica. En un relato muy similar a este, el de José y sus hermanos (*Génesis*), son diez los hermanos que abandonan a José en el pozo, y el número diez también tiene una simbología cíclica, pues se relaciona con el denario, antiguo calendario de diez meses.

La madre pasa varios años sin tener hijos (periodo de infertilidad asociable a la etapa de luna nueva o negra), pero finalmente tiene otro hijo, que se relaciona por ello con la «resurrección» de la luna, de manera que el joven va a ser un héroe positivo asociado a la parte positiva de la resurrección de los ciclos lunares (recuérdese que el *hijo* es un símbolo cíclico). Asimismo, los siete hermanos, de los que se dice que

estaban muy unidos (como si fueran una sola persona), representan la parte negativa del ciclo, y de ahí que se caractericen por su envidia y su maldad, mientras que el hermano pequeño refleja la parte positiva. Si en «La flor romanial» los hermanos eran tres, lo que marcaba su carácter lunar (como también eran tres las personas que iban a cazar en «El muchacho lobo»), en este cuento es el número de siete hermanos el que denota el carácter lunar de la familia.

Los siete hermanos mayores organizan una cacería, pero no como héroes diurnos (la *caza* suele ser un símbolo ascensional), sino con la finalidad de engañar al hermano pequeño, por lo que se comportan como seres teriomorfos. Piden al hermano pequeño que descienda al pozo por una cuerda para llenar la cántara de agua, de manera que se asocian un símbolo nocturno de la inversión, el *descenso*, y dos símbolos nocturnos de la intimidad, el *continente* y el *contenido*, pero su valor positivo solo sirve para producir el engaño. Una vez que ha bajado al pozo, retiran la cuerda, evitando que el muchacho pueda ascender por ella, por lo que su plácido descenso a por agua de pronto es sustituido por el valor catamorfo del pozo, ya que el muchacho no puede salir de él, lo que produce sus quejas teriomorfas y sus llantos nictomorfos. Además, en su intento por salir a la superficie, el muchacho se embarra todo el cuerpo, de forma que parece negro. Este detalle, necesario para que sea vendido después como esclavo, también se asocia a la simbología nictomorfa de la *negrura*.

Los dos campesinos sacan al muchacho del pozo, lo que constituye su «resurrección» simbólica. Como ocurría en «El muchacho lobo», este proceso transmuta el valor negativo del pozo, que se convierte en el seno de la madre *tierra* (símbolo nocturno de la inversión) desde el que el muchacho renace a su nueva vida. Y los dos campesinos se convierten por un tiempo en los padres adoptivos del muchacho

(símbolo cíclico de la *doble paternidad*): le dicen que, como le han salvado la vida, les pertenece en propiedad. Ocurre algo similar a lo que veíamos en el cuento «El muchacho lobo», en el que el lobo decía al muchacho que, si lo sacaba del hoyo, sería su hijo; es decir, que los salvadores, en ambos cuentos, se atribuyen derechos sobre el salvado. Pero, al llegar a la ciudad, lo venden como esclavo negro a un hombre que se lo lleva a su casa, convirtiéndose este en su nuevo padre adoptivo (y recuérdese que, en el relato bíblico de José, sus hermanos primero lo tiran a un pozo y luego lo venden como esclavo a una caravana de mercenarios que se dirigían a Egipto). Así que se produce por dos veces el proceso de *doble paternidad*.

El muchacho se lava todo el cuerpo y se vuelve blanco, de manera que el símbolo del *agua limpia*, diairética y purificadora, contrarresta y elimina la *negrura* nictomorfa. Este cambio supone una forma de transfiguración asociada a la función XXIX de Propp. Su nueva condición de hombre blanco parece influir en el hecho de que la mujer del patrón se enamora de él y le proponga la fuga. Es decir, que, lejos de comportarse como una madre adoptiva nocturna y protectora, se muestra como una lujuriosa *mujer fatal* (similar a la del cuento indio «El muchacho lobo»), que quiere llevar al muchacho a su perdición. Pero este adopta una actitud diairético-ascensional y se niega rotundamente a seguir el juego a la mujer fatal, lo que supone la superación de la primera prueba.

La mujer fatal, defraudada por la actitud del muchacho, pide a su esposo que lo venda. El hombre le pregunta qué ha pasado, y él contesta que no ha pasado absolutamente nada, dando así a entender al hombre que puede estar tranquilo. Y, como reconocimiento, el hombre, que está algo receloso y teme lo que pueda ocurrir entre el muchacho y su mujer, le otorga la libertad en lugar de venderlo.

El joven se dirige de vuelta hacia su casa, y, tras caminar varias horas (lo que se relaciona con la dificultad del viaje al otro mundo), llega a una ciudad en la que hay una fuente rodeada de jardines ocupados por mucha gente (se resalta así el espacio comunitario propio del cronotopo cíclico del relato). Y ve a una muchacha que llora amargas lágrimas nictomorfos.

Él pregunta por qué llora, y la gente del lugar le reconoce como extranjero: «Bien se conoce que eres extranjero». En *Las raíces históricas del cuento*, Propp (1998) relata las costumbres de la antigüedad con respecto a la herencia de los tronos, y recuerda que era frecuente que un extranjero venido de fuera pudiera acceder al trono si demostraba suficientemente su valía, que es lo que va a ocurrir en este cuento.

En la fuente vive una serpiente gigante que cada día se tiene que comer a una mujer (no se explica por qué, lo que indica que el cuento puede estar sintetizado). La serpiente es por lo tanto un gigantesco monstruo teriomorfo, y vive, como suele ocurrir con los dragones, en aguas nictomorfos. Esta serpiente que cada día ha de comerse una mujer recuerda el principio de *Las mil y una noches*, en el que un rey es engañado por su lujuriosa mujer fatal, que prepara impresionantes orgías en su jardín cuando el rey se va de cacería, hasta que el rey, avisado por su hermano, la descubre. Tras esta experiencia, el rey se convierte en un terrible monstruo teriomorfo, ordenando que cada noche una joven mujer del reino se acueste con él, debiendo ser ejecutada al amanecer para combatir la maldad de las mujeres. Por eso, y aunque en este cuento no se explica, es de suponer que el hecho de que la serpiente se coma cada día a una mujer también supone un castigo contra la maldad de las mujeres fatales nictomorfos.⁷⁹

⁷⁹ En *Las mil y una noches* no solo aparecen *mujeres fatales*, sino también el símbolo de la *feminidad positiva* (correspondiente a la simbología nocturna de la inversión) encarnado en

Es el turno cíclico de la hija del rey (que va a entrar voluntariamente en la fontana, como si negarse a ello ocasionara males aún mayores). El muchacho apela a Dios (simbología ascensional), uniendo lo religioso-ascensional y lo belicoso-diairético: «Cómo puede consentir nuestro Dios misericordioso y compasivo tal barbaridad? ¡Buscadme un bastón de hierro, que yo mataré a la serpiente, si ello le place a Dios!». El bastón de hierro (que guarda cierta similitud con el martillo de metal del cuento japonés de «Pulgarcito») es un *arma percutiente* diairética, y el muchacho, como un *héroe armado* diairético, va detrás de la muchacha, y, cuando la serpiente teriomorfa va asomando sus dos cabezas, se las parte de sendos bastonazos, con lo que supera, como hemos indicado, las tres pruebas.

Se dice entonces que «Toda la gente del jardín comenzó a dar gritos de alegría, dando vivas al joven extranjero y a la princesa», lo que resalta el carácter comunitario del cronotopo cíclico al que se adscribe este cuento. El rey, que estaba resignado a la muerte de su hija (lo que indica que la serpiente tenía un poder extraordinario, muy superior al

Sherezade, la cual se ofrece para ir a dormir con el rey, aun a sabiendas de que al amanecer sería ejecutada, para tratar de calmar su ira y salvar a otras mujeres del reino. Sherezade, que posee todos los atributos positivos de la mujer nocturna, y también el don diurno ascensional de la *palabra* (lo que le permite contar atractivos cuentos), urde una artimaña para sosegar la ira del rey, consistente en pedir a su hermana pequeña que se oculte bajo la cama en que yacerá con él. Cuando el rey y Sherezade terminan su relación sexual, la hermana pequeña sale de su escondite y pide a Sherezade que le cuente un cuento, como acostumbra. El rey da su permiso, y Sherezade comienza a contar el cuento a su hermana, engarzando unos cuentos en otros, a modo de cajas chinas (lo que guarda relación con los *encajonamientos* nocturnos), para alargarlo. Y, a sabiendas de que su relato está siendo escuchado por el rey, lo deja inconcluso al amanecer, para que el rey, intrigado, le permita culminarlo en la noche siguiente. Usando la misma estratagema todas las noches, Sherezade se salva de ser ejecutada, de manera que se produce un continuo proceso cíclico de muerte y resurrección: Sherezade corre el peligro de morir cada amanecer, pero el rey la va perdonando día tras días, hasta que, tras mil y una noches, Sherezade consigue seducir y reconvertir al rey (que deja de ser un monstruo teriomorfo para convertirse en un ser *rehabilitado*, asociado a la simbología cíclica), con el que se casa y tiene hijos.

del rey), se entera de lo ocurrido y llama al muchacho, nombrándolo gran visir y dándole a su hija en casamiento. Así, el héroe diairético, tras superar las pruebas, adquiere poder ascensional y queda en disposición de contraer matrimonio, casándose después con la princesa.

El carácter comunitario del espacio se resalta nuevamente: «Todos los comerciantes, peregrinos y caravanas que salían de la ciudad comunicaban por los pueblos y ciudades la salvación de la princesa y muchísimas gentes hacían un viaje exprofeso para conocer al héroe que había matado a la serpiente». En este caso, es necesario que el joven se haga famoso para atraer a sus hermanos, con los cuales tiene una cuenta pendiente.

Un día llegan sus siete hermanos sobre hermosos caballos blancos (como héroes diairéticos, lo que se corresponde con el hecho de que al principio del cuento organizaran una cacería). Con su autoridad ascensional, el joven manda apresar (simbología nictomorfa de los *lazos*) a los siete hermanos. Y si en el relato bíblico José perdona a sus hermanos, el muchacho, aun sin hacerlos daño, prefiere aplicar la ley del talión («¡Ojo por ojo y diente por diente!»), aplicando su *soberanía judicial* diurna y encerrando a sus hermanos en el pozo nictomorfo-cattamorfo.⁸⁰

En este cuento, como en los anteriores, se aprecian elementos universales, como el cronotopo cíclico de la muerte y la resurrección,

80 En el relato se insiste en que el muchacho perdona a sus hermanos y en que no quiere causarles daño («Os perdono lo que me hicisteis y no quiero causaros ningún daño. No hago más que hacer con vosotros lo que hicisteis conmigo»; «sin hacerles el menor daño los dejaron en el fondo»), pero, de hecho, no los perdona y sí les hace daño, puesto que los abandona en el pozo a su suerte. En los cuentos analizados hay dos situaciones distintas con respecto al castigo que recibe el personaje familiar que daña al héroe: es castigado a morir cruelmente (como ocurre con la mujer en «El muchacho lobo»), o se le perdona la vida, pero es sancionado con el encierro (como sucede en «La flor romanial» y en «La serpiente de la fontana»). En cambio, en el relato bíblico de José, este perdona a sus hermanos.

los esquemas de las pruebas iniciáticas y un gran número de símbolos comunes a otros cuentos. No obstante, esos símbolos universales aparecen, como en los otros cuentos analizados, convenientemente singularizados.

Así, los siete hermanos están muy unidos, como si fueran un único personaje malvado que se opone al héroe. Los símbolos nocturnos del *descenso* y del *continente* y el *contenido* invierten de forma original su valor, ya que son empleados para engañar al muchacho y hacerlo bajar al pozo. El símbolo de la *negrura* adopta una forma original en el barro que cubre al muchacho, que se vuelve negro, y el papel de la *doble paternidad* corresponde, en un primer momento, a dos varones campesinos que adquieren el derecho a vender al muchacho como esclavo, y, en un segundo momento, al matrimonio que lo compra. No menos original resulta que el uso del *agua limpia* purificadora sea suficiente para que el muchacho vuelva a ser blanco, ni que la madre adoptiva, en lugar de tratar al muchacho maternalmente, se comporte como una *mujer fatal* que lo tienta. El monstruo teriomorfo se singulariza en este cuento en una sorpresiva serpiente bicéfala, formada a partir de una original analogía con la lengua bífida de las serpientes. Como *arma percutiente* el héroe usa un bastón de hierro, capaz de partir las dos cabezas de la serpiente. Y el símbolo de la *soberanía judicial* corresponde al muchacho que ha sido nombrado gran visir, el cual sentencia a sus hermanos a acabar en el pozo en el que lo abandonaron a él.

Del análisis de estos cuatro cuentos se desprende con claridad que existe una simbología universal común a los relatos de las distintas partes del mundo, la cual adquiere una naturaleza singular en cada uno de ellos. Por ello, no es extraño pensar que la eficacia comunicativa de los cuentos (y, por extensión, de todas las obras artísticas)

pueda estar relacionada con el carácter a la vez universal y original de su construcción simbólica.

Para comprobar si los símbolos universales y singulares se aprecian en relatos cultos más complejos, vamos a analizar, a modo de simple ejemplo, un cuento de Emilia Pardo Bazán titulado «La resucitada». Como reflejará el análisis de ese cuento, los relatos cultos no tienen por qué seguir fielmente los cronotopos característicos de los cuentos populares, sino que pueden subvertir o alterar su significación, pero no por ello dejan de mostrar notables semejanzas en lo que concierne a su configuración simbólica.

5.1.5. «*La resucitada*» (1908), de Emilia Pardo Bazán

Analizamos a continuación el breve relato culto de Emilia Pardo Bazán titulado «La resucitada», que fue publicado en el diario *El Imparcial* el 29 de junio de 1908. Posteriormente formaría parte del volumen *Cuentos trágicos*, publicado en 1912.

LA RESUCITADA⁸¹

Ardían los cuatro blandones soltando gotazas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire. Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas, y trepó con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo.

⁸¹ Hay varias versiones del cuento disponibles en Internet. Seguimos la siguiente: <https://ciudadseva.com/texto/la-resucitada/> [14-4-2020].

Bien sabía que no estaba muerta: pero un velo de plomo, un candado de bronce le impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía –como se percibe entre sueños– lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y la sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios... y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced.

Incorporada ya, la alegría de existir se sobrepuso a todo. Vivía; qué bueno es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro. En vez de ser bajada al amanecer, en hombros de criados, a la cripta, volvería a su dulce hogar, y oiría el clamoreo regocijado de los que la amaban y ahora la lloraban sin consuelo. La idea deliciosa de la dicha que iba a llevar a la casa hizo latir su corazón, todavía debilitado por el síncope. Sacó las piernas del ataúd, brincó al suelo, y con la rapidez suprema de los momentos críticos cambió su plan. Llamar, pedir auxilio a tales horas, sería inútil. Y de esperar al amanecer, en la iglesia solitaria, no era capaz; en la penumbra de la nave creía que asomaban caras fisgonas de espectros y sonaban dolientes quejumbres de ánimas en pena... Tenía otro recurso: salir por la capilla del Cristo.

Era suya: pertenecía a su familia en patronato. Dorotea alumbraba perpetuamente, con rica lámpara de plata, a la santa imagen de Nuestro Señor de la Penitencia. Bajo la capilla se cobijaba la cripta, enterramiento de los Guevara Benavides. La alta reja se columbraba a la izquierda, afiligranada, tocada a trechos de oro rojizo, rancio. Dorotea elevó desde su alma una deprecación fervorosa al Cristo. ¡Señor! ¡Que encontrase puestas las llaves! Y las palpó: allí colgaban las tres, el manajo; la de la propia verja, la de la cripta, a la cual se descendía por un caracol dentro del muro, y la tercera llave, que abría la portezuela oculta entre las tallas del retablo y daba a estrecha calleja, donde erguía su fachada infanzona el caserón de Gueva-

ra, flanqueado de torreones. Por la puerta excusada entraban los Guevara a oír misa en su capilla, sin cruzar la nave. Dorotea abrió, empujó... Estaba fuera de la iglesia, estaba libre.

Diez pasos hasta su morada... El palacio se alzaba silencioso, grave, como un enigma. Dorotea cogió el aldabón, trémula, cual si fuese una mendiga que pide hospitalidad en una hora de desamparo. «¿Esta casa es mi casa, en efecto?», pensó al secundar el aldabonazo firme... Al tercero, se oyó ruido dentro de la vivienda muda y solemne, envuelta en su recogimiento como en larga faldamenta de luto. Y resonó la voz de Pedralvar, el escudero, que refunfuñaba:

—¿Quién? ¿Quién llama a estas horas, que comido le vea yo de perros?

—Abre, Pedralvar, por tu vida... ¡Soy tu señora, soy doña Dorotea de Guevara... ¡Abre presto!

—Váyase enhoramala el borracho... ¡Si salgo, a fe que lo ensarte...!

—Soy doña Dorotea ... Abre... ¿No me conoces en el habla?

Un reniego, enronquecido por el miedo, contestó nuevamente. En vez de abrir, Pedralvar subía la escalera otra vez. La resucitada pegó dos aldabonazos más. La austera casa pareció reanimarse; el terror del escudero corrió a través de ella como un escalofrío por un espinazo. Insistía el aldabón, y en el portal se escucharon taconazos, corridas y cuchicheos. Rechinó, al fin, el claveteado portón entreabriendo sus dos hojas, y un chillido agudo salió de la boca sonrosada de la doncella Lucigüela, que elevaba un candelabro de plata con vela encendida, y lo dejó caer de golpe; se había encarado con su señora, la difunta, arrastrando la mortaja y mirándola de hito en hito...

Pasado algún tiempo, recordaba Dorotea —ya vestida de acuchillado terciopelo genovés, trenzada la crencha con perlas, y sentada en un sillón de almohadones, al pie del ventanal— que también Enrique de Gue-

vara, su esposo, chilló al reconocerla; chilló y retrocedió. No era de gozo el chillido, sino de espanto... De espanto, sí; la resucitada no lo podía dudar. Pues acaso sus hijos, doña Clara, de once años, don Félix, de nueve, ¿no habían llorado de puro susto, cuando vieron a su madre que retornaba de la sepultura? Y con llanto más afligido, más congajoso que el derramado al punto en que se la llevaban... ¡Ella, que creía ser recibida entre exclamaciones de intensa felicidad! Cierta que días después se celebró una función solemnísima en acción de gracias; cierto que se dio un fastuoso convite a los parientes y allegados; cierto, en suma, que los Guevara hicieron cuanto cabe hacer para demostrar satisfacción por el singular e impensado suceso que les devolvía a la esposa y a la madre.

Pero doña Dorotea, apoyado el codo en la repisa del ventanal y la mejilla en la mano, pensaba en otras cosas. Desde su vuelta al palacio, disimuladamente, todos la huían. Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa de vino, los muchachos se estremecían. ¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? Y doña Dorotea venía de ese país misterioso, que los niños sospechan, aunque no lo conozcan... Si las pálidas manos maternas intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo que se huye de una maldita aparición...

Por su parte, el esposo —guardando a Dorotea tanto respeto y reverencia que ponía maravilla— no había vuelto a rodearle con su fuerte brazo la cintura... En vano la resucitada tocaba de arrebol sus mejillas, mezclaba

a sus trenzas cintas y aljófares y vertía sobre su corpiño pomitos de esencias de Oriente. Al trasluz del colorete se transparentaba la amarillez cérea; alrededor del rostro persistía la forma de la toca funeral, y entre los perfumes sobresalía el vaho húmedo de los panteones. Hubo un momento en que la resucitada hizo a su esposo lícita caricia; quería saber si sería rechazada. Don Enrique se dejó abrazar pasivamente, pero en sus ojos, negros y dilatados por el horror que a pesar suyo se asomaba a las ventanas del espíritu; en aquellos ojos un tiempo galanes, atrevidos y lujuriosos, leyó Dorotea una frase que zumbaba dentro de su cerebro, ya invadido por rachas de demencia.

«De donde tú has vuelto no se vuelve...»

Y tomó bien sus precauciones. El propósito debía realizarse por tal manera, que nunca se supiese nada; secreto eterno. Se procuró el manajo de llaves de la capilla y mandó fabricar otras iguales a un mozo herrero, que partía con el tercio a Flandes al día siguiente. Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto, se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla del Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie...

*

En el relato hay cierta ambigüedad, resultante de la manipulación del punto de vista narrativo, ya que el narrador heterodiegético focaliza la historia a través del personaje de Dorotea, por lo que solo se nos ofrece el punto de vista de una mujer resucitada. Al contrario de lo que ocurre en otros relatos de misterio o de terror, en los que se nos presenta crudamente el sentimiento de pavor de los personajes que se enfrentan a seres de ultratumba, este relato no refleja directa-

mente lo que sienten o piensan los sirvientes y allegados de Dorotea, sino que sus reacciones se filtran a través de la visión de la resucitada. Y ese original recurso contribuye a crear la atmósfera lúgubre y un tanto enigmática del relato, a la vez que invita a rellenar sus lugares de indeterminación.

Desde un punto de vista imaginario, podría decirse que el relato presenta el cronotopo del *Régimen Cíclico*, es decir, del tiempo cíclico de la muerte y la resurrección, de la prueba iniciática o del aprendizaje en un espacio comunitario, pero estableciendo algunas matizaciones. En primer lugar, el espacio comunitario se reduce al de la casa familiar, en la que habitan los familiares de Dorotea y sus criados (se menciona al escudero Pedralvar y a la doncella Lucigüela), y solo se amplía en el suntuoso convite a parientes y allegados. Y, en segundo lugar, el cronotopo aparece invertido. En los ritos de iniciación, hay una muerte simbólica que permite el viaje al mundo de los muertos, donde se adquieren los saberes sagrados, y una resurrección y vuelta al mundo de los vivos. Y, en el relato de Pardo Bazán, el viaje al mundo de los muertos se convierte en una vuelta al mundo de los vivos, y la resurrección pasa a ser un regreso al mundo de los muertos. El aprendizaje de Dorotea consiste en comprender que no tiene sitio en el mundo de los vivos, y en que ha de aceptar su muerte y volver al lugar que le corresponde. En lugar de tratarse de un vivo que viaja al mundo de los muertos y resucita, nos encontramos con una muerta que transita al mundo de los vivos y vuelve a su tumba.

En este sentido, el deseo de trascender la muerte lleva a Pardo Bazán a imaginar una situación en la que un personaje, tras sufrir un síncope prematuro, se resiste tanto a morir que regresa a la vida. Frente a la respuesta más habitual, consistente en eufemizar la muerte en sueño y convertir la tumba en una cuna desde la que se nace a la vida

eterna, Pardo Bazán concibe otra solución: volver a la misma vida. Pero esa solución, como pronto comprenderá Dorotea, no es factible para ella ni para nadie, y de ahí que deba acabar optando por la solución tradicional. El cronotopo cíclico se caracteriza por tener un valor positivo, pues garantiza la resurrección y la perpetuación, y, en este relato, a pesar de que se produce una inversión con respecto a su sentido habitual, mantiene su positividad, ya que Dorotea aprende algo y queda finalmente en disposición de resucitar en el mundo del más allá.

Dicha inversión evidencia la posibilidad de usar los esquemas simbólico-imaginarios de forma diferente a la que se esperaría, y, de hecho, es frecuente que en la literatura y en el arte se produzcan procesos de inversión semejantes. El propio Durand, como hemos visto, explica que la *inversión* es el procedimiento característico del *Régimen Nocturno*, que invierte los valores del *Régimen Diurno* y da lugar a una serie de *símbolos de la inversión*. Y, como podemos comprobar, no solo cabe la posibilidad de invertir el sentido de los símbolos, sino también el de los cronotopos imaginarios.⁸²

Al igual que los cuentos populares, el relato presenta símbolos universales que adquieren una configuración particular.

El propio título del relato, «La resucitada», hace referencia a la simbología cíclica de la muerte y la resurrección. El relato comien-

82 A este respecto, los símbolos de la clasificación de Durand también pueden experimentar un proceso de *subversión*, que tiene lugar cuando se presentan desde un punto de vista irónico o satírico. Francisco Zea Álvarez (2003) utiliza el término *subversión* para referirse a un proceso diferente a la *inversión* de Durand, consistente en presentar una visión satírica de la simbología, que puede afectar a los símbolos de todos los regímenes. Así ocurre en el caso de don Quijote (Salazar, 2015), que representa una subversión satírica de los valores heroicos de los caballeros armados (es decir, de los símbolos pertenecientes al apartado de «El cetro y la espada»), y lo mismo podría pasar con otros símbolos o grupos de símbolos. Y esto hace pensar en la posibilidad de que los cronotopos no solo puedan experimentar un proceso de *inversión*, sino también de *subversión* satírica.

za con la descripción de la cripta en la que yace Dorotea, rodeada por cuatro blandones mortuorios (cuya luz en este caso no tiene una simbología espectacular, sino que solo sirve para eliminar débilmente el espacio lúgubre de la cripta), y surcada por un murciélago que describe «torpes curvas en el aire», expresión que hace referencia a su capacidad para orientarse en la oscuridad. El murciélago reúne varias cualidades de la simbología de «Las caras del tiempo», pues es un animal de marcados y afilados caninos (lo que se relaciona con las *fauces* teriomorfas), y ha sido considerado un habitante siniestro de la noche por su color oscuro y sus hábitos nocturnos, que lo asocian a la simbología nictomorfa de las *tinieblas* y a la *negrura* (y algunas de sus especies, además, se alimentan de *sangre*, por lo que cabría añadir la simbología catamorfa al imaginario creado en torno a él).

A continuación, se incluye una expresión pretendidamente ambigua, por medio de la cual se sugiere cómo se produce la resurrección de Dorotea: «Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas, y trepó con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo». No queda claro qué es exactamente esa «forma negruzca» (y su propia ambigüedad le otorga una naturaleza original que atrae la atención del lector y requiere su intervención para imaginar qué pueda ser), aunque se intuye que se refiere al alma de Dorotea, que, tras morir y partir al otro mundo, decide volver al cuerpo del que salió. En cualquier caso, se describe con la *negrura* propia de los símbolos nictomorfos. Se dice que esa forma se desliza al ras de las losas de la cripta, y el hecho de arrastrarse por el suelo se asocia a la simbología catamorfa de la *caída*, como también se relaciona con esta misma simbología el hecho de que Dorotea esté «yacente en el túmulo», en posición horizontal, antitética de la verticalidad ascensional. Y la for-

ma trepa con una «sombría cautela» nictomorfa que neutraliza el sentido ascensional de su subida por el paño mortuorio. La descripción de la cripta y de esa «forma negruzca» que se aproxima a Dorotea se relaciona, por lo tanto, con la simbología negativa de «Las caras del tiempo» del *Régimen Diurno*. No obstante, a ella se opone la simbología espectacular, reflejada en los *ojos* de Dorotea, que se abren a la luz. Toda resurrección, como sabemos, conlleva dos partes antitéticas, una primera negativa y otra posterior positiva, y en esta descripción se reflejan con claridad, de manera que a la simbología negativa de «Las caras del tiempo» se opone la simbología espectacular, propia de «El cetro y la espada», y su sucesión configura en conjunto un proceso de muerte y resurrección característico del *Régimen Cíclico*.

Como se indica después, Dorotea sabía que no estaba muerta desde antes de abrir los ojos, pero un pesado «velo de plomo», claramente asociado al peso y al *aplastamiento* catamorfos, y un «candado de bronce», que constituye un *lazo* nictomorfo (y ambas imágenes resultan originales), le impedían «ver y hablar», es decir, dos funciones propias de los *ojos* y la *palabra* espectaculares. Por eso, aun siendo consciente de que no estaba muerta, Dorotea no estaba viva del todo, ya que la simbología de la parte negativa del *Régimen Diurno* vencía a la positiva. Solo cuando abra los ojos se impondrá la simbología espectacular, y se consumará el proceso de resurrección. En ese estado previo a su resurrección, Dorotea «oía, eso sí, y percibía –como se percibe entre sueños– lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas». La muerte se eufemiza así en *sueño* (símbolo nocturno de la inversión) como paso previo a la resurrección, y Dorotea percibe el proceso de lavado y amortajamiento propio de los *ritos de enterramiento* (que también pertenecen a la simbología nocturna de

la inversión). Los gemidos de su esposo se asocian al *ruido* teriomorfo, y las *lágrimas* de sus hijos constituyen un símbolo nictomorfo.

Toda esta confrontación de los símbolos de las dos partes anti-téticas del *Régimen Diurno* da paso al símbolo del *sepulcro y la cuna* (perteneciente a la simbología nocturna de la inversión), de manera que el túmulo en el que yace Dorotea se convierte en la cuna desde la que nace a su nueva vida. No obstante, Dorotea no va a renacer, como es habitual, en el más allá, sino que su resurrección consiste en volver a la vida, y en eso reside en gran parte la originalidad del relato.

El proceso de resurrección, en un primer momento, asusta a Dorotea, ya que se encuentra «en la soledad de la iglesia cerrada», es decir, atrapada por lazos nictomorfos y rodeada de elementos mortuorios. Pero, en cuanto se levanta («Incorporada ya»), cambiando su situación horizontal por la elevación ascensional, «la alegría de vivir» se sobrepone a todo: «Vivía; qué bueno es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro». La simbología espectacular (los ojos que se abren) y ascensional (el propio acto de erguirse en el túmulo) vencen definitivamente al «pozo oscuro» catamorfo y nictomorfo. Y Dorotea opone, en su imaginación, el carácter íntimo y nocturno de su *casa* y la *melodía* de las risas de su entorno familiar a la siniestra cripta catamorfa y a las *lágrimas* nictomorfas: «En vez de ser bajada al amanecer, en hombros de criados, a la cripta, volvería a su dulce hogar, y oiría el clamoreo regocijado de los que la amaban y ahora la lloraban sin consuelo».

Una vez que Dorotea abandona su ataúd, se encuentra con la dificultad de salir de la cripta nictomorfa y catamorfa (pues está bajo la tierra), lo que puede relacionarse con las tareas difíciles y con las pruebas de los cuentos populares. Obviamente, los relatos cultos están tamizados por la imaginación de la persona que los crea, y no tienen por qué ajustarse estrictamente al esquema de las tres pruebas de los

cuentos populares, de autoría colectiva y desconocida, los cuales descienden más directamente de los ritos de iniciación; pero el carácter universal de la imaginación también puede manifestarse en los relatos cultos. Dorotea sabe que es inútil pedir auxilio a voces (la cripta nictomorfa ahoga el poder de la *palabra* espectacular), y no se atreve a esperar al amanecer ascensional y espectacular, pues en la penumbra nictomorfa intuía la presencia de espectros y ánimas en pena que emitían quejidos teriomorfos. Así que solo le queda salir a través de la capilla del Cristo, que pertenecía a su familia en patronato y estaba encima de la cripta. Por eso suplica al Cristo, confiando –ahora sí– en el poder oracional de la *palabra* espectacular, que estén puestas las tres llaves. El manojito de llaves, en efecto, está compuesto por tres: «la de la propia verja, la de la cripta, a la cual se descendía por un caracol dentro del muro, y la tercera llave, que abría la portezuela oculta entre las tallas del retablo». Ya hemos visto que el número tres se asocia a las tres fases de la luna, por lo que es frecuente en los procesos de muerte y resurrección, y aquí vuelve a repetirse en relación con la resurrección de Dorotea, lo que es muestra de que la imaginación universal operara incluso en los casos de cuentos de autoría particular.

Haciendo uso de las tres llaves, Dorotea abre la verja y la puerta de la cripta y sube a la iglesia por la escalera de caracol, de manera que la simbología ascensional contrarresta la de la *caída* catamorfa en la cripta. Y no deja de ser significativo que la escalera que usa tras su resurrección sea descrita como un *caracol*, ya que el propio animal constituye un símbolo cíclico, como es cíclica la forma en espiral de la escalera. Por último, abre la portezuela del retablo que conduce a una calleja junto al caserón de Guevara: «Estaba fuera de la iglesia, estaba libre». Consigue salir así de su encierro nictomorfo-catamorfo, lo que puede considerarse como la superación de una primera prueba.

Recorre *diez* pasos hasta su morada (y hemos visto que el número diez, asociado al denario, también tiene un carácter cíclico), y da, cómo no, *tres* aldabonazos en la puerta: «Al tercero, se oyó ruido dentro de la vivienda». Pedralvar, el escudero, increpa y amenaza a quien llama a esas horas, y vuelve a subir por la escalera, forzando a Dorotea a repetir sus llamadas, hasta que logra que le abran la puerta, lo que puede considerarse como la superación de la segunda prueba.

Ahora es Dorotea quien se ha convertido en un ser teriomorfo-nictomorfo, una especie de *mujer fatal* que causa el pavor de sus criados y familiares: el escudero Pedralvar siente terror, la doncella Lucigüela deja caer de golpe, aterrorizada, el candelabro que llevaba al ver a su señora arrastrando su mortaja (de manera que la *luz* espectacular del candelabro se precipita en *caída* catamorfa) y su esposo, Enrique de Guevara, chilla y retrocede al reconocerla. Y se especifica que «no era de gozo el chillido, sino de espanto», lo que lo convierte en un *ruido* teriomorfo. También sus hijos pequeños, Clara y Félix, lloran lágrimas nictomorfas «de puro susto» al ver a su madre retornar de la sepultura, con un llanto «más afligido, más congojoso que el derramado al punto en que se la llevaban». Es así como descubre que, lejos de ser recibida con felicidad en la intimidad nocturna del hogar, se ha convertido en un ser terrorífico que la perturba.

Sus allegados, no obstante, tratan de amoldarse a la situación (o al menos eso cree Dorotea, cuyo punto de vista presenta el narrador), ya que celebran una función solemne en acción de gracias y un fastuoso convite en honor de la resucitada. Dentro de la simbología cíclica se incluyen las prácticas orgiásticas y las ceremonias de borracheras colectivas, de manera que se recrea el caos para que luego se restablezca, a modo de resurrección, el orden habitual. Pero aquí el caos lo trae la propia resucitada, por lo que cabría esperar que la fase

positiva de la resurrección consistiera en la vuelta a la normalidad que supondría su regreso a la tumba (y eso es lo que ocurrirá al final del relato). Y aunque Dorotea cree que sus familiares hacen «cuanto cabe hacer para demostrar satisfacción por el singular e impensado suceso que les devolvía a la esposa y a la madre», es obvio que la resucitada no representa para ellos la *feminidad positiva* (simbología nocturna de la inversión) en forma de *madre protectora* ni de esposa deseada, sino que sigue siendo una *mujer fatal* nictomorfa y aterradora.

En efecto, todos la huyen, como si la envolviera «el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta» (el *frío* y el *hálito glacial* se relacionan con las inclemencias meteorológicas teriomorfas), y sus hijos se estremecen cuando la ven comer y beber: «¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo?». Una de las pruebas a las que se sometía a los iniciandos en los ritos de iniciación era, precisamente, la abstinencia, puesto que los muertos no comen ni beben, y tampoco debe hacerlo quien viaja al más allá. De ahí que a sus hijos (que tienen nueve y once años, una edad parecida a la de los iniciandos), no les resulte natural verla comer, a pesar de que se esfuerce por aparentar lo que no es. Se dice después que «Dorotea venía de ese país misterioso, que los niños sospechan, aunque no lo conozcan», lo que relaciona nuevamente a los niños con los ritos de iniciación y el país de los muertos al que han de viajar.

Dorotea trata de recuperar los elementos ligados a *feminidad positiva* (simbología nocturna de la inversión), en su doble papel de *madre protectora* y de *mujer idealizada*. Así, se dice que intenta posar sus «manos maternas» en los bucles rubios de su hijo Félix (lo que se relaciona con la simbología diurna ascensional de la *cabeza* y la espectacular de la *corona solar*), pero este la rehúye evitando un contacto «que le cuaja la sangre», pues Dorotea no es para él una *madre protec-*

tora nocturna, sino una *mujer fatal* ligada a la simbología de «Las caras del tiempo», la cual incluye también la *sangre* catamorfa. Y lo mismo pasa con su hija Clara: «Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo que se huye de una maldita aparición». En la oscuridad nictomorfa del anochecer, en la que parecen cobrar vida espectral las figuras teriomorfas y nictomorfas de los tapices, Dorotea es para ella un ser igualmente teriomorfo y nictomorfo que le causa pavor.

Con respecto a su esposo, que también le es esquivo, Dorotea trata de usar los recursos propios de la mujer idealizada nocturna: «En vano la resucitada tocaba de arrebol sus mejillas, mezclaba a sus trenzas cintas y aljófares y vertía sobre su corpiño pomitos de esencias de Oriente». Pues, por mucho que quiera disimular su apariencia cadavérica, esta sale a la luz: «Al trasluz del colorete se transparentaba la amarillez cérea; alrededor del rostro persistía la forma de la toca funeral, y entre los perfumes sobresalía el vaho húmedo de los panteones». De esta forma, la simbología de «Las caras del tiempo» se impone claramente a la feminidad nocturna. Dorotea intenta seducir a su esposo con una «lícita caricia», para comprobar si va a ser rechazada. Y se dice que don Enrique «se dejó abrazar pasivamente», y que la miraba con unos ojos «negros y dilatados por el horror», abundando nuevamente en la simbología nictomorfa para expresar el pavor que Dorotea provoca a sus familiares. Y es al mirar esos ojos cuando Dorotea comprende el mensaje de su marido: «en aquellos *ojos* un tiempo galanes, atrevidos y lujuriosos, leyó Dorotea una *frase* que zumbaba dentro de su cerebro». Por lo tanto, su marido no emplea el poder de la *palabra* (símbolo diurno espectacular), sino que lo sustituye por otro símbolo espectacular, como es el de los *ojos*. La frase que lee Dorotea en

esos ojos es la siguiente: «De donde tú has vuelto no se vuelve...». De esta forma, el marido, pese a sentirse aterrado, acaba adoptando el papel del héroe diurno que, mediante el poder espectacular de sus ojos, combate la oscuridad de la mujer nictomorfa.

Dorotea entiende el mensaje y, sabiéndose vencida, se da cuenta de que debe regresar al mundo de los muertos, rodeando su decisión y su acción de un «secreto eterno», expresión que sugiere el «descanso eterno» con el que los símbolos nocturnos de la intimidad eufemizan la muerte. Y es que Dorotea va a hacer algo que es valorado positivamente: retrotrayéndose sobre sus pasos y sus acciones, se hace con una copia del manojito de las llaves con que salió de la cripta, y se dirige nuevamente a ella. Para ello, busca el secreto y la intimidad de una tarde tranquila: «salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto, [...] se escondió en la capilla del Cristo...». Y su vuelta a la tumba se describe así: «Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie». De esta forma, Dorotea realiza un lento *descenso* (símbolo nocturno de la inversión) hacia la intimidad de la cripta, valorada ahora como un destino aceptable relacionado con los *ritos de enterramiento* y la simbología nocturna de la intimidad. Elimina después la luz espectacular del cirio que le ha guiado hacia su nueva resurrección, y adopta nuevamente la posición horizontal en su *sepulcro-cuna* (símbolo nocturno de la intimidad), desde donde es posible resucitar en el más allá. De ahí que el símbolo del *sepulcro* y la *cuna* aparezca dos veces y con una función diferente en el relato: en su inicio es símbolo del renacimiento en el mundo de los vivos, mientras que al final adquiere su sentido habitual, dando paso a la resurrección en el de los muertos. El hecho de que el mismo símbolo aparezca al principio y al final del relato le confiere una estructura

circular acorde con su cronotopo cíclico. Y el proceso por el que Dorotea comprende que debe desistir en su empeño de volver al mundo de los vivos, asumiendo que la muerte –incluso prematura– forma parte de la vida, y el propio hecho de regresar a su tumba, puede entenderse como la superación de la tercera prueba.

Como se ve, este relato de Emilia Pardo Bazán presenta, como los cuentos populares, abundancia de rasgos universales presentados de forma singular. El propio cronotopo cíclico es invertido de manera original, de forma que la protagonista no viaja al mundo de los muertos y vuelve de él con la enseñanza que le han transmitido los antepasados fallecidos, sino que viaja al mundo del que se fue y regresa después a su tumba con la lección que le han enseñado sus familiares vivos. Y si el espacio comunitario propio de los cronotopos cíclicos suele materializarse en un poblado o aldea, es la casa familiar y sus habitantes (criados y allegados) la que cumple aquí esa función.

Muchos símbolos universales adquieren una configuración particular, como ocurre con la simbología de «Las caras del tiempo» con que se describe la lúgubre cripta, excavada bajo la tierra y por la que no solo pulula un murciélago, sino también una original «forma negruzca» que se incorpora al cuerpo yacente de Dorotea y la hace resucitar. Asimismo, son originales las imágenes empleadas para reflejar el *aplastamiento* catamorfo («un velo de plomo») y los *lazos* nictomorfos («un candado de bronce»). Y si su muerte se eufemiza en *sueño*, siguiendo el procedimiento habitual de los *ritos de enterramiento*, la *tumba* se convierte en una *cuna* desde la que resucitar, pero no al mundo del más allá, sino al de los vivos, lo que constituye el aspecto argumental en el que se sustenta gran parte de la originalidad del relato. En él están presentes las tres pruebas iniciáticas, en las que no faltan las referencias habituales al número *tres* o al número *diez* de otros cuentos populares,

singularizadas en un manojo de tres llaves liberadoras, en diez pasos que conducen al hogar o en los tres aldabonazos necesarios para que Dorotea sea escuchada. La naturaleza de la *mujer fatal* en que se convierte Dorotea también resulta singular, pues no deviene de que tenga pretensiones mezquinas (muy al contrario, desea volver a la intimidad de su hogar y ser querida por sus hijos y su marido), sino de su carácter de ser de ultratumba. Así, aunque Dorotea se empeña inútilmente en ostentar las cualidades ligadas a la *feminidad positiva*, no lo consigue, y se ve obligada a ser una *mujer fatal* en contra de su voluntad, lo que resulta ciertamente original. Contra toda lógica, come y bebe ante sus hijos, que la miran horrorizada, pues eso constituye una alteración de las costumbres de los muertos, y son los *ojos* espectaculares de su marido los que la conminan, como si hablaran, a que regrese a su tumba. Y el símbolo universal del *sepulcro* y la *cuna* se materializa dos veces en el relato, de manera que la primera deriva en un original renacimiento en el mundo de los vivos, y la segunda posibilitaría la resurrección en el más allá. Por lo demás, la tercera de las pruebas que supera reviste un carácter nada convencional, pues consiste nada menos que en asumir el regreso a la tumba.

Por todo ello, y al igual que ocurría en los cuentos populares, «La resucitada» presenta muchos elementos claramente universales que se concretan de forma singular, lo que garantiza su efectividad artística.

En suma, la aplicación de la metodología de la Poética de la imaginación al análisis comparado de algunos cuentos populares y de un relato culto evidencia una gran cantidad de similitudes tanto entre los propios cuentos de diversos lugares del mundo, como entre estos y el relato culto, mostrando que todos ellos poseen una construcción imaginaria universal expresada de forma particular. Y aunque el aná-

lisis realizado se limita, por razones de espacio, a unos pocos cuentos cortos, sus conclusiones (fácilmente extensibles a la configuración imaginaria de otros relatos más extensos) sirven para ejemplificar el carácter universal y singular de la imaginación simbólica en la narración.

Analizamos a continuación, también a modo de simple ejemplo, algunos textos líricos.

5.2. TEXTOS LÍRICOS: *HIMNOS A LA NOCHE DE NOVALIS*, *LAS FLORES DEL MAL* DE BAUDELAIRE («ELEVACIÓN», «LA CABELLERA» Y «NIEBLAS Y LLUVIAS») Y «EL CIPRÉS DE SILOS», DE GERARDO DIEGO

Vamos a analizar algunos textos líricos de carácter culto pertenecientes a autores europeos, con la doble finalidad de testar la validez de la metodología analítica de la Poética de la imaginación para ayudar a entenderlos mejor, y de comprobar si también en ellos se observan símbolos y construcciones imaginarias universales expresadas de forma particular.⁸³ Por lo tanto, no nos detendremos en los aspectos formales, métricos o estilísticos de los poemas, sino que nos centraremos en examinar su construcción simbólica en el ámbito de la semántica imaginaria y en la parte de la pragmática imaginaria que se ocupa del carácter universal y original de los símbolos.

Como hemos explicado, Antonio García Berrio propuso una distinción entre los ámbitos de la *semántica imaginaria* y de la *sintaxis imaginaria*, de forma que la primera integra el análisis de los símbolos, y la segunda una serie de *esquemas de orientación y espacialización*

83 Un análisis comparado de un poema de Fray Luis de León («En la ascensión») y otro de Hölderlin («Hyperions Schicksalslied»), aplicando la metodología de la Poética de la imaginación, puede verse en Martín (2013).

(García Berrio, 1985: 304-398; 1989: 405-406). García Berrio se refiere a la constitución simbólica de los *Himnos a la noche* de Novalis (García Berrio, 1989: 391-392), analizando su correspondencia con los regímenes de Durand, pero sin detenerse a explicar su relación con los grupos de símbolos que conforman su clasificación (es decir, sin referirse expresamente a los símbolos teriomorfos, nictomorfos, catamorfos, ascensionales, espectaculares y diáreticos de las dos partes antitéticas del *Régimen Diurno*; a los símbolos de la intimidad y de la inversión del *Régimen Nocturno*, y a los símbolos cíclicos y del progreso del *Régimen Cíclico*). Asimismo, en el ámbito de la sintaxis imaginaria, García Berrio analiza los *esquemas de orientación y espacialización* en algunos poemas de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, entre los que se encuentran los titulados «Elevation» y «La chevelure» (García Berrio, 1989: 409-413). Nuestra intención es complementar el análisis de algunos de esos poemas ciñéndonos al ámbito de su construcción simbólica, para explicar la forma en que sus símbolos se relacionan con los distintos apartados de la clasificación de Durand, siguiendo el mismo procedimiento empleado al analizar los relatos. Comentaremos también el célebre poema de Gerardo Diego titulado «El ciprés de Silos», que es propuesto por García Berrio como ejemplo de un texto que no puede ser explicado satisfactoriamente si solo se analiza su expresividad alusiva, por lo que hay que indagar en su naturaleza imaginaria (García Berrio, 1987: 185).

Si los relatos presentan unos determinados cronotopos imaginarios, que constituyen formas de respuesta a la angustia que produce el devenir y la conciencia de la muerte, los poemas también pueden entenderse como formas de replicar al paso del tiempo. Por ello, interesa analizar, en primer lugar, la forma en que cada poema se organiza de forma global para responder al devenir (lo que de alguna manera

equivale a los cronotopos de la narración), y, en segundo lugar, la naturaleza universal y original de sus símbolos.

Para analizar los poemas, incluiremos sus textos en su idioma original acompañados, en su caso, de la traducción al español, sobre la que nos basaremos de cara a facilitar la lectura, aunque teniendo siempre presente la versión original.

Comenzaremos comentando el tercero de los *Himnos a la noche* (1800) del poeta romántico alemán Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), más conocido como Novalis. El *Himno III* desarrolla una experiencia que tuvo Hardenberg al visitar la tumba de su amada: sintiéndose desolado, la llegada de la noche hace desaparecer su dolor. Previamente, en el *Himno I*, Novalis había realizado una valoración positiva de la luz, relacionada con la simbología espectacular del *Régimen Diurno*; pero a esa concesión le seguía la preferencia por el resguardo íntimo que proporciona la noche:

<i>Welcher Lebendige</i>	Qué ser entre los vivos
<i>Sinnbegabte</i>	dotado de sensibilidad
<i>Liebt nicht vor allen</i>	ante los cuadros prodigiosos
<i>Wundererscheinungen</i>	que el espacio le muestra
<i>Des verbreiteten Raums um ihn</i>	alrededor, no ama
<i>Das allerfreulichste Licht— [...]</i>	la gratísima luz— [...]
<i>Abwärts wend ich mich</i>	Yo, sin embargo, vuelvo
<i>Zu der heiligen, unaussprechlichen</i>	hacia la misteriosa, inexpresable
<i>Geheimnisvollen Nacht—</i>	noche sagrada. ⁸⁴

La noche se caracteriza con adjetivos como *misteriosa* o *inexpresable*, que se relacionan con la *vaguedad* e *inefabilidad* propia de la simbología de la inversión del *Régimen Nocturno*. Y en el mismo himno se

⁸⁴ Seguimos la edición de los *Escritos escogidos* de Novalis (1984) preparada por Ernt-Edmund Keil y Jenaro Taléns (Novalis, 1984; *Himno I*: 12-21; *Himno III*: 26-29).

reflejaba un claro proceso de eufemización nocturna de los valores negativos de la oscuridad nictomorfa, ya que la noche se considera terrible «solo en apariencia», y se transforma en un ámbito favorable que permite experimentar sensaciones más positivas que las que ofrece la luz diurna:

<i>Du scheinst nur gurchtbar– [...]</i>	Terrible eres tan solo en apariencia– [...]
<i>In süßer Trunkenheit</i>	Con dulce embriaguez abres
<i>Entfaltest du die schweren Flügel des Gemüts.</i>	las fatigosas alas del espíritu
<i>Und schenkest uns Freuden</i>	y nos das alegrías
<i>Dunkel und unaussprechlich,</i>	oscuras e indecibles,
<i>Heimlich, wie du selbst bist,</i>	secretas, como tú,
<i>Freuden, die uns</i>	alegrías que dejan
<i>Einen Himmel abnden lassen.</i>	entrever todo un cielo.
<i>Wie arm und kindlich</i>	¡Cuán pobre me parece la luz,
<i>Dünkt mir das Licht,</i>	sus cosas de colores,
<i>Mit seine bunten Dingen,</i>	cuán pobre y cuán pueril,
<i>Wie erfreulich und gesegnet</i>	y cuán grata y dichosa
<i>Des Tages Abschied.</i>	la partida del día!

La embriaguez, ligada a la simbología de la intimidad del *vino* y los *licores* del *Régimen Nocturno*, abre las *fatigosas* o pesadas *alas* del espíritu, con lo que la simbología ascensional vence a la catamorfa; pero ese proceso de elevación diurno tiene lugar, paradójicamente, en el seno maternal de la noche, donde se produce de forma más acusada y placentera que a la luz del sol. La noche proporciona alegrías *indecibles* y *secretas* (ligadas nuevamente a la *vaguedad e inefabilidad* de los símbolos nocturnos de la inversión), las cuales dejan entrever un cielo más valorado que el diurno, cuya luz, aun habiendo sido apreciada con anterioridad, parece pobre y pueril en comparación con el placer que proporcionan las sensaciones nocturnas.

Y en el *Himno III*, Novalis vuelve a preferir la partida del día, pues solo la noche será capaz de compensar la angustia producida por la muerte de la amada. El himno, como hemos indicado, desarrolla una vivencia personal del poeta, que tuvo lugar tras la muerte de su joven amada Sophie, acaecida el 17 de marzo de 1797. Poco después, Novalis comenzó a escribir un diario, y en las anotaciones correspondientes al 13 de mayo, anota lo que experimentó al visitar la tumba de Sophie:

Por la tarde me he encaminado hacia Sophie. Allí he sentido una felicidad inefable. Resplandores de entusiasmo me elevaban por instantes. La tumba se desvanecía sobre mí, como si fuera polvo o ceniza. Los siglos eran breves minutos. Su presencia se hacía sensible. A cada momento me parecía que ELLA iba a aparecer (*apud* Pau, 2012: 66).

El *Himno III* trata de reflejar de forma poética esa experiencia, que Novalis presenta como si fuera un sueño (esto lo conocemos una vez avanzado el poema). Si en su vivencia real Novalis creía sentir la presencia de la amada, y a cada momento tenía la sensación de que iba a aparecer, el sueño le permite consumir su deseo. En un primer momento, el poeta se siente solo y desolado por el sentimiento de finitud que conlleva la desaparición de su amada, pero la llegada de la noche le produce un estado de éxtasis que le hace olvidar el dolor. El túmulo se convierte en polvareda, y a su través el poeta puede contemplar los ojos de la amada, en los que reposa la eternidad, y a la que abraza llorando. La noche y la amada transfigurada se convierten en imágenes isomorfas y eufemizadas, auténticas sustitutas del día y de su sol, y el efecto benefactor del sueño persiste después de despertar.

HYMNEN AN DIE NACHT, III (HIMNOS A LA NOCHE, III)

Einst,
 Da ich bitter Tränen vergoß,
 Da in Schmerz
 Aufgelöst meine Hoffnung zerrann
 Und ich einsam stand
 Am dürrn Hügel,
 Der im engen, dunkeln Raum
 Die Gestalt meines Lebens begrub;
 Einsam,
 Wie noch kein Einsamer war,
 Von unsäglicher Angst getrieben,
 Kraftlos,
 Nur ein Gedanken des Elends noch:
 Wie ich da nach Hülfe
 Umherschaute,
 Vorwärts nicht konnte
 Und rückwärts nicht,
 Und am fliehenden, verlöschten Leben
 Mit unendlicher Sehnsucht hing:
 Da kam aus blauen Fernen,
 Von den Höhen meiner alten Seligkeit
 Ein Dämmerungsschauer,
 Und mit einem Male
 Riß das Band der Geburt,
 Des Lichtes Fessel.
 Hin flob die irdische Herrlichkeit,
 Und meine Trauer
 Mit ihr.
 Zusammen flob die Wehmut
 In eine neue, unergründliche Welt;
 Du, Nachtbegeisterung,
 Schlummer des Himmels,
 Kamst über mich:
 Die Gegend hob sich sacht empor;
 Über der Gegend
 Schwebte
 Mein entbundner, neugeborner Geist.
 Zur Satubwolke wurde der Hügel,
 Und durch die Wolke sah ich

Una vez,
 cuando vertía lágrimas amargas,
 desvanecida mi esperanza
 y disuelta en dolor,
 y solitario estaba
 junto al árido túmulo
 que, en la estrecha oscuridad de un hueco,
 sepultaba la forma de mi vida,
 solitario
 como jamás lo estuvo un solitario,
 abrumado por la angustia indecible,
 sin fuerzas, reducido
 al solo pensamiento de mi desventura;
 cuando buscaba auxilio alrededor
 sin avance posible
 ni posibilidad de retroceso,
 aferrándome con nostalgia infinita
 a una vida ya fugaz y apagada:
 de la azul lejanía,
 desde las cimas de mi antigua dicha
 un estremecimiento
 sobrevino al crepúsculo
 y se rompió de pronto
 el vínculo natal,
 la cadena de luz.
 Huyó lejos el esplendor terrestre
 y mi duelo
 con él.
 Fluyó conmigo la melancolía
 en un mundo nuevo e insondable,
 tú, éxtasis nocturno,
 somnolencia del cielo
 caíste sobre mí.
 Levemente se elevó el terreno;
 sobre el terreno
 flotaba, libre ya,
 mi renacido espíritu.
 El túmulo era ahora polvareda,
 contemplé a través suyo

Die verkärten Züge der Geliebten.
 In ihren Auge
 Ruthe die Ewigkeit;
 Ich faßte ihre Hände,
 Und die Tränen wurden ein funkelndes,
 Unzerreißliches Band.
 Jahratusende zegen abwärts in die Ferne
 Wie Ungewitter.
 An ihrem Halse wint ich
 Dem neuen Leben
 Entzückende Tränen.
 Das war der erste
 Traum in dir.
 Er zog vorüber.
 Aber sein Abglanz blieb,
 Der ewige,
 Unerschütterliche Galuben
 An den Nachthimmel
 Und seine Sonne,
 Die Geliebte.

los transfigurados rasgos de la amada.
 En sus ojos
 reposaba la eternidad;
 tomé sus manos y las lágrimas
 se convirtieron en collar brillante
 e irrompible.
 Los años descendieron a millones
 como una tempestad que se alejara.
 Abrazado a su cuello
 lloré a la nueva vida
 lágrimas de arretrato.
 Fue la primera vez
 que soñaba contigo.
 Y mi sueño pasó
 permaneciendo su reflejo,
 la eterna,
 inquebrantable fe
 en el cielo nocturno
 y en su sol,
 que es la amada.

La respuesta al paso del tiempo que propone este himno consiste en oponer a la desolación causada por la muerte la eufemización y la valoración de la noche. En un primer momento, se describe la situación desolada del poeta mediante la simbología negativa del *Régimen Diurno* («Las caras del tiempo»), la cual, tras la llegada del crepúsculo y la partida de la luz, que se lleva consigo los males que atormentan al poeta, es contrarrestada por los símbolos nocturnos de la intimidad y de la inversión. Si en el *Himno I* Novalis alababa la luz del día, correspondiente a la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada»), para mostrar después sus preferencias por la noche, en el *Himno III* se despliega la parte negativa del *Régimen Diurno*, que es contrarrestada después por la positividad del *Régimen Nocturno*. En ambos casos, por lo tanto, la noche acaba sobreponiéndose a la simbología (positiva o negativa) del *Régimen Diurno*.

Pasamos a comentar los principales símbolos del poema. En sus primeros versos, el poeta se muestra en un momento de desolación, vertiendo «lágrimas amargas» (pertenecientes a la simbología nictomorfa), y experimentando una acentuada soledad frente al «árido túmulo» de la amada (que en otras traducciones del poema se presenta como una «árida colina» mortuoria, desprovista de cualquier valoración ascensional). Afirma, además, hallarse sin esperanza en la «estrecha oscuridad de un hueco» (expresión que aúna dos símbolos nictomorfos: la *negrura* y la opresión ligada a los *lazos*), y que el túmulo (o colina) sepulta la forma de su vida, lo que se relaciona con la simbología catamorfa del *aplastamiento*. Destaca después su hiperbólica soledad («solitario, / como jamás lo estuvo un solitario»), la cual no es contemplada como un símbolo en ningún apartado de la clasificación de Durand, pero en este contexto adquiere las connotaciones negativas de los símbolos a los que se asocia. El poeta se siente «abrumado por la angustia indecible» (lo que se relaciona nuevamente con la simbología catamorfa del *aplastamiento*), y, aunque busca auxilio exterior, no lo encuentra, y se siente atrapado, «sin avance posible / ni posibilidad de retroceso», expresión que constituye una hermosa y singular forma de reflejar su situación a través de la simbología de los *lazos* nictomorfos. Por ello, trata de aferrarse inútilmente a «una vida ya fugaz y apagada», aunando la fugacidad teriomorfa y la oscuridad nictomorfa. En esta primera parte del himno, por lo tanto, encontramos la triple simbología (teriomorfa, nictomorfa y catamorfa) de la parte negativa del *Régimen Diurno* («Las caras del tiempo»), lo cual no resulta extraño, pues, los símbolos suelen agruparse en constelaciones isomorfas, y, cuando aparecen signos de un determinado grupo, suelen ir acompañados de otros símbolos afines de significación similar. Por lo tanto, estos versos se sirven de los símbolos que sustituyen al propio tiempo para reflejar la angustia del poeta ante la muerte.

Pero entonces se va a producir un acentuado cambio. La simbología negativa del *Régimen Diurno* da paso momentáneamente a sus símbolos positivos, espectaculares y ascensionales («de la *azul* lejanía, / desde las *cimas* de mi antigua dicha»), relacionados con la felicidad anteriormente experimentada. E inmediatamente va a sobrevenir el crepúsculo, que hace desaparecer el «vínculo natal, / la cadena de la luz», de manera que, cuando la luz se va, se lleva consigo, en una bonita y singular imagen, la angustia del poeta: «Huyó lejos el resplandor terrestre / y mi duelo con él». Así, la luz positiva diurna contrarresta la desolación del poeta, y deja el terreno libre para la experimentación de otras sensaciones diferentes.

A partir de este momento, se instala en el poema la simbología del *Régimen Nocturno*. La llegada de la noche trae un «mundo nuevo e *insondable*», adjetivo este último que remite a la *vaguedad* e *inefabilidad* de los símbolos nocturnos de la inversión. El «éxtasis nocturno» es equiparado a la «somnolencia del cielo» que cae plácidamente sobre el poeta («*caíste* sobre mí»), en una suma de elementos pertenecientes a la simbología nocturna de la inversión: la antigua sensación de finitud es eufemizada en un *sueño* del cielo, y la pesadumbre catamorfia en un grato *descenso*.

Como estamos en el seno de la noche, se produce a continuación una inversión de los valores diurnos de la elevación: «Levemente se elevó el terreno; / sobre el terreno / flotaba, libre ya, / mi renacido espíritu». De igual manera que los símbolos nocturnos de la inversión convierten al gigantesco guerrero diáirético en un pequeño héroe gulliverizado, atenúan en este caso la elevación característica de la simbología ascensional diurna, pues el terreno se eleva, pero lo hace *levemente*, y el espíritu del poeta no vuela (como sería propio de la simbología ascensional), sino que *flota* sobre ese terreno levemente elevado. Por

lo demás, es de notar que el poeta ha experimentado una suerte de resurrección, puesto que se refiere a su «renacido espíritu». La agonía provocada por la muerte de la mujer amada había hecho experimentar una muerte simbólica al mismo poeta, que se veía atrapado por lazos nictomorfos, sin posibilidad de avanzar ni retroceder, y ahora no solo se siente libre, sino también renacido, lo que se relaciona con la simbología cíclica de la muerte y la resurrección. Y esta primera resurrección del poeta dará paso, poco después, a la de la propia amada.

En efecto, el túmulo catamorfo que antes aplastaba al poeta se eufemiza ahora en una leve e ingrátida «polvareda», a cuyo través puede contemplar «los transfigurados rasgos de la amada». De igual manera que en los cuentos infantiles son frecuentes las resurrecciones de las protagonistas muertas (hasta el punto de que Propp incluyó la *transfiguración* como la función XXIX de su lista), la amada cobra en este poema una nueva apariencia, ya que se ha transfigurado (lo que constituye una forma sutil de resurrección). Así, no solo el poeta ha renacido, sino que también lo hace su amada, recuperando su naturaleza anterior de *mujer idealizada* (lo que se asocia a la simbología nocturna de la inversión).

Se afirma después que en los ojos de la amada «reposaba la eternidad», en una imagen que constituye una clara eufemización de la muerte en *sueño* (símbolo nocturno de la intimidad). Es frecuente la conversión de la muerte en un «sueño eterno», y Novalis expresa la misma idea de forma original, centrando la atención en los ojos de la amada y sin referirse expresamente a su muerte. Por lo demás, esa *eternidad* se adecua perfectamente a la búsqueda de espacios protegidos en los que estar a salvo de la temporalidad, característica del *Régimen Nocturno*. El poeta toma las manos de la amada, como si hubiera vuelto a la vida, y se dice que «las lágrimas / se convirtieron en collar

brillante / e irrompible». Esta hermosa y original imagen eufemiza las lágrimas nictomorfas del poeta que aparecían en el segundo verso, convirtiéndolas en un valioso collar (que se relaciona con el *oro*, símbolo nocturno de la intimidad, y las restantes gemas que nacen en el seno maternal y nocturno de la tierra, y forman parte de los elementos de los que se rodea la *mujer idealizada*). Y el collar establece un vínculo amoroso «irrompible» entre el poeta y la amada, que sustituye a los agobiantes lazos nictomorfos de la primera parte del himno. La imagen que viene a continuación («Los años descendieron a millones / como una tempestad que se alejara») sintetiza de forma precisa la atemporalidad que persigue el *Régimen Nocturno*, y lo hace acudiendo al *descenso*, símbolo nocturno de la inversión que contrarresta las *inclemencias meteorológicas* teriomorfos, ya que se trata de una tempestad que se difumina y aleja.

El poeta no solo toma las manos de la amada, sino que se abraza a su cuello, y llora «a la nueva vida / lágrimas de arrebato». Las «lágrimas amargas» del segundo verso, anteriormente eufemizadas en un hermoso collar, símbolo del irrompible vínculo amoroso, se convierten ahora en lágrimas exaltadas que celebran la «nueva vida», es decir, la doble resurrección del poeta y de la amada.

A continuación, se indica que lo expuesto anteriormente es el contenido de un sueño: «Fue la primera vez / que soñaba contigo». El *sueño* forma parte de la simbología de la intimidad del *Régimen Nocturno*, y en este caso sirve al poeta para llevar a cabo el proceso de resurrección de la amada que intuía en la experiencia real que vivió junto a su túmulo. Así, su deseo se consume de forma imaginaria en el poema. Pero, aunque el sueño pasa, su reflejo persiste y se mantiene eternamente, afianzando el proceso de resurrección. En la hermosísima imagen metafórica que cierra el poema, proclama su «eterna, / inquebrantable fe / en el cielo nocturno / y en su sol, / que es la amada». En conformi-

dad con los procesos de inversión propios del *Régimen Nocturno*, que sustituyen los símbolos de la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada») por otros que son más valorados, el poeta (como ya hiciera en el *Himno I*) muestra su preferencia por el cielo nocturno frente al diurno, y sustituye el día y su sol por la noche y la amada, invitándonos a verla en lo alto del firmamento nocturno como la luz que lo ilumina. Pero la metáfora no solo unifica la luminosidad solar con la amada, sino que sugiere algo más: como la cabeza es la parte del cuerpo que más se asemeja a la forma redonda del sol, se nos invita a establecer un vínculo entre el astro y el rostro de la mujer, creando con pocas palabras una potente y efectiva imagen que nos permite ver el rostro de la amada en lo alto del cielo nocturno, sustituyendo al sol. Es de notar que la amada no reemplaza a la luna, como podría parecer más lógico en un ámbito nocturno, sino al sol, pues se trata, precisamente, de invertir los valores diurnos, cuyo máximo representante ascensional y espectacular es el sol, y de que su luminosidad y su elevada ubicación sean reemplazadas por la amada, que pasará a cumplir su función. Así, el rostro de la amada brillará eternamente, y más que el del astro rey, en ese cielo nocturno al que el poeta profesa su devoción.

En suma, el poema emplea claros mecanismos para dar respuesta al paso del tiempo y a la muerte (en este caso, a la muerte concreta de la amada y al sentimiento de angustia que conlleva): en un primer momento, hace uso de la simbología negativa de «Las caras del tiempo» para expresar una situación de desolación. La partida de la luz se lleva consigo la angustia, y prepara el terreno para que haga su aparición un universo nocturno y placentero, que eufemiza los rasgos positivos de la primera parte del himno, y que da paso a un proceso de éxtasis y de doble resurrección, ya que tanto el poeta como su amada se transfiguran.

Los símbolos que aparecen en el poema, como hemos visto, tienen una naturaleza claramente universal, pero presentan también una gran originalidad: el poeta hiperboliza su desolación, convirtiéndose tras la muerte de su amada en el ser más solitario que nunca ha existido, y hace un uso singular de la simbología nictiforma de los lazos y de la catamorfia del aplastamiento para plasmar su inmovilidad y su abatimiento. Asimismo, la eufemización de esos sentimientos negativos presenta un gran atractivo y originalidad: la propia luz del sol se los lleva con ella al desaparecer; el terreno se eleva levemente y el poeta flota sobre él; el pesado túmulo se eufemiza en etérea y transparente polvareda; las lágrimas nictomorfas se convierten en un atractivo collar que establece un vínculo irrompible entre los amantes, y ambos, de manera sutil y solo insinuada, experimentan un proceso de resurrección, cuya imposibilidad física en el caso de la amada muerta queda justificada en forma de sueño. Y el poema se cierra con una original y afortunada imagen que nos invita a ver el rostro de la amada en lo alto del firmamento nocturno, reemplazando no a la luna, sino al mismo sol.

Comentaremos a continuación tres poemas de *Las flores del mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867).

En el poema «Elevation» («Elevación»), perteneciente al apartado «Spleen e ideal» de *Las flores del mal*, se manifiesta (como ya sugiere su propio título) un ansia de vuelo y elevación (asociable a la simbología ascensional del *Régimen Diurno*) que permita despegarse de las miserias de la vida terrenal (reflejadas a través de la simbología negativa del mismo régimen):

ELEVATION (ELEVACIÓN)⁸⁵

*Au-dessus des étanges, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,*

Por encima de los estanques, por encima de los valles,
de los montes, de los bosques, de las nubes, de los mares,
más allá del sol, más allá de los éteres,
más allá de los confines de las esferas estrelladas,

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde
Tu sillones gaîment l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.*

Espíritu mío, te mueves con agilidad,
y, como un buen nadador que se deja llevar por las olas,
surcas alegremente la inmensidad profunda
con un gozo indecible y potente.

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur;
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.*

Vuela bien lejos de estos mórbidos miasmas,
ve a purificarte en el aire superior,
y bebe, como un puro y divino licor,
el fuego claro que llena los espacios limpios.

*Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui que peut d'une aîle vogoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins!*

Por encima de los hastíos y los grandes pesares
que abruma con su peso la nebulosa existencia,
¡feliz aquel que puede con alas vigorosas
lanzarse hacia los campos luminosos y serenos!

*Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muets!*

aquel cuyos pensamientos, como las alondras,
emprenden libre vuelo por la mañana hacia los cielos,
—¡quien se cierne sobre la vida y entiende sin esfuerzo
el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!

La respuesta al paso del tiempo que propone este poema consiste fundamentalmente en desplegar la simbología negativa de «Las caras del tiempo» del *Régimen Diurno*, y en contrarrestarla y vencerla por medio de los símbolos positivos de «El cetro y la espada» del mismo régimen, y especialmente mediante la simbología ascensional.

85 La traducción de este poema y de los restantes de *Las flores del mal* de Baudelaire corresponde a Enrique López Castellón, en Baudelaire (1987: 91, 108-109 y 194). Sobre el poema «Elevation», *vid.* García Berrio (1989: 412).

Huyendo de las miserias terrestres, el enunciador poético se instala en las alturas, en las que experimenta la plenitud y adquiere un conocimiento mágico de las cosas.

El propio título del poema («Elevación») tiene una simbología claramente ascensional, y en su primera estrofa y en el primer verso de la segunda se expone el lugar en el que se sitúa el yo poético,⁸⁶ por encima de los montes, las nubes, los éteres, el sol y las estrellas. Si al explicar la simbología ascensional hacíamos referencia al deseo del hombre de volar, aquí se ve representado de forma poética, y no porque vuele el cuerpo del yo poético, sino porque lo hace su *espíritu*. Si las leyes físicas imposibilitan que nuestro cuerpo pueda volar por sí solo, no impiden que pueda hacerlo de forma imaginaria. Tras esa verticalización que conduce a las alturas, el espíritu nada con agilidad en sentido horizontal («como un buen nadador que se deja llevar por las olas...»). De esta forma, se funden en una sola imagen el vuelo ascensional y el acto de nadar, pues, si no podemos volar moviendo los brazos, sí podemos avanzar haciéndolo en el agua, y así es como avanza el yo poético por el mar imaginario que sitúa en las alturas. Y al surcar «la inmensidad profunda» experimenta un gozo a la vez *indecible* y *viril* (así podría traducirse el término *mâle* de la versión

86 Como hemos comentado en el primer capítulo de este libro, la poesía admite tanto la posibilidad de que el poeta exprese directamente sus sentimientos, como la de que cree un «yo lírico» de carácter impersonal. En ambos casos, los poemas expresan los submundos imaginarios del *mundo del autor*, pero conviene mantener la distinción entre ambas posibilidades. Al comentar los *Himnos a la noche*, nos hemos referido a su enunciador, simplemente, como *poeta*, pues en la época de Novalis no se había desarrollado aún la concepción sobre el «yo lírico» impersonal, y el *Himno III* es el reflejo literario de una vivencia personal del autor, aunque se presente bajo la forma de un sueño. El concepto de «yo impersonal» surgiría con Baudelaire y los poetas simbolistas franceses, por lo que, en el caso del enunciador de los poemas del autor francés, preferimos referirnos a un «yo poético» de carácter impersonal. En cuanto al último poema que analizaremos, «El ciprés de Silos», de Gerardo Diego, refleja también una vivencia personal experimentada en el mismo día por el autor, por lo que podemos usar el término *poeta* para referirnos a su enunciador.

original). Tanto la *inmensidad profunda* como el término *indecible* se relacionan con la *vaguedad* e *inefabilidad* de los símbolos nocturnos de la inversión, mientras que el adjetivo *viril* está más en consonancia con la simbología ascensional. Por eso, en las alturas en las que se sitúa el poeta experimenta un gozo a la vez ascensional y nocturno.

En la siguiente estrofa se hace referencia directa al vuelo, el cual sirve para escapar de los «mórbidos miasmas» teriomorfos que hay en la tierra. Si la simbología teriomorfa suele incluir una serie de animales potencialmente dañinos, aquí son sustituidos de forma original por esos efluvios malignos causantes de enfermedades que cumplen la misma función. De esta forma, la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada») se opone y vence a su parte negativa («Las caras del tiempo»). Pero el vuelo no es el único elemento capaz de contrarrestar la simbología teriomorfa, sino que aparecen otros símbolos isomorfos: el yo poético aspira a purificarse «en el aire superior», lo que se relaciona de forma nítida con la simbología diairética de la purificación, de la cual el *aire* es uno de sus principales símbolos (y es adjetivado, además, con el término *superior*, que hace referencia a su carácter ascensional). Sabemos que no solo el *aire*, sino también el *fuego* y el *agua limpia* ejercen como símbolos diairéticos purificadores, y a ellos se recurre en los versos siguientes: «bebe, como un puro y divino licor / el fuego claro que llena los espacios limpios». Sirviéndose de una imagen sinestésica, el yo poético aspira a beber un fuego claro en forma de licor (relacionado claramente con el fuego solar) que refleja la triple simbología de «El cetro y la espada» (ascensional, espectacular y diairética): el licor que hace las veces de agua limpia es «puro» (diairético) y a la vez «divino» (ascensional), y el *fuego* «claro» constituye un símbolo a la vez espectacular (por cuanto representa al sol) y diairético (pues el fuego es uno de los principales símbolos purificadores), mientras que

los espacios son «limpios» (y la limpieza, que puede lograrse a través del agua o, como en este caso, del fuego, es el resultado de la purificación). Así, la triple simbología de «El cetro y la espada» anula a los «mórbidos miasmas» teriomorfos.

Cuando en un poema aparecen símbolos pertenecientes a un determinado grupo, es frecuente que vayan acompañados de otros símbolos isomorfos de otros grupos que cumplan la misma función. Acabamos de comprobar que en este poema los símbolos ascensionales van acompañados de otros símbolos espectaculares y diairéticos de su misma constelación; cabría esperar, en consecuencia, que los símbolos teriomorfos (esos «mórbidos miasmas») fueran también acompañados de la simbología nictomorfa y catamorfa que le es afín. Y eso es precisamente lo que ocurre a continuación.

En efecto, el vuelo no solo contrarresta la simbología teriomorfa, sino también otros males de naturaleza nictomorfa o catamorfa, como se aprecia con claridad en la siguiente estrofa: «los hastíos y los grandes pesares / que abruman con su peso...» se relacionan claramente con la simbología catamorfa del aplastamiento, mientras que la «...*nebulosa* existencia» remite a la simbología nictomorfa de la oscuridad. Contra ellas se alza el vuelo feliz del que, con «alas vigorosas» (simbología ascensional y diairética) puede «lanzarse hacia los campos luminosos y serenos» (simbología ascensional y espectacular). Por lo tanto, la triple simbología de «Las caras del tiempo» es combatida con los tres grupos de símbolos de «El cetro y la espada».

En los dos primeros versos de la última estrofa («aquel cuyos pensamientos, como las alondras / emprenden libre vuelo por la mañana hacia los cielos») se celebra nuevamente la felicidad que produce el vuelo (no del cuerpo, sino de los pensamientos, capaces –ellos sí– de volar), materializada en las alondras, aves que constituyen un claro

símbolo ascensional, y en el vuelo matinal, relacionado con la simbología espectacular del *sol naciente*. Y en los dos versos que cierran el poema («quien se cierne sobre la vida y entiende sin esfuerzo / el lenguaje de las flores y de las cosas mudas») se incluye una imagen, representada en el término *cierne*, que recupera la horizontalidad del nadador de la segunda estrofa, mientras que la referencia al entendimiento del lenguaje de las flores y de otras cosas mudas puede relacionarse con la *vaguedad* e *inefabilidad* nocturnas, así como con la sabiduría mágica de carácter ascensional.

En suma, el poema responde al paso del tiempo poniendo en juego la simbología de la parte negativa del *Régimen Diurno* («Las caras del tiempo») y contrarrestándola con todo el arsenal de símbolos correspondientes a su parte positiva («El cetro y la espada»), y hay además algunos símbolos nocturnos que completan el cuadro de felicidad que se experimenta en las alturas. A la vez, las imágenes universales adquieren una apariencia original: no solo se concretiza singularmente el mismo deseo ascensional de volar, de manera que el espíritu y el pensamiento consuman un vuelo que el cuerpo no podría realizar, sino que se hiperboliza hasta sus límites el vuelo y la elevación, llevando al yo poético a situarse por encima de todo lo imaginable. En esas alturas aparece de forma sorpresiva un mar por el que el espíritu del yo poético nada feliz. Los símbolos teriomorfos son concretizados en singulares miasmas, y el uso de la sinestesia permite beber el mismo fuego del sol como si fuera un divino licor. El aplastamiento catamorfo se singulariza en el peso abrumador de los pesares de la vida, y los pensamientos se convierten en alondras matutinas capaces de sobrevolar todos los males. Finalmente, el yo poético adquiere una original soberanía mágica que le lleva a entender el lenguaje inefable de las cosas que no hablan.

Analizamos a continuación un poema titulado «La chevelure» («La cabellera»), perteneciente al mismo apartado, «Spleen e idéal», de *Las flores del mal*, en el que se recrean los efectos que produce la cabellera de Jeanne Duval, actriz que desempeñó un importante papel en la vida de Baudelaire (López Castellón, 1987: 7, 58-59):

LA CHEVELURE (LA CABELLERA)⁸⁷

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !*

*La languoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

*J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :*

*Un port retentissant où mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.*

¡Oh melena, que cae ensortijada sobre la espalda!
¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de descuido!
¡Éxtasis! Para poblar esta tarde la oscura alcoba
con los recuerdos que duermen en esta cabellera,
yo la quiero agitar en el aire como un pañuelo!

La languideciente Asia y la ardiente África,
todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,
vive en tus profundidades, ¡selva aromática!
Como otros espíritus bogan por la música,
el mío, ¡oh amor!, nada por tu perfume.

Iré allí donde el árbol y el hombre, llenos de savia,
desfallecen mucho tiempo bajo el ardor de los climas;
fuertes trenzas, ¡sed el oleaje que me arrastre!
Contienes, mar de ébano, un sueño deslumbrante
de velas, de remeros, de gallardetes y mástiles:

Un puerto resonante donde mi alma puede beber
a grandes raudales el perfume, el sonido y el color;
donde los navíos, que se deslizan en el oro y el moaré,
abren sus vastos brazos para abrazar la gloria
de un cielo puro donde vibra el eterno calor.

87 Sobre este poema, *vid.* García Berrio (1989: 409-410).

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfêrmé ;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Sauna vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé !*

Hundiré mi cabeza amiga de embriagarse
 en este negro océano donde está encerrado el otro;
 y mi espíritu sutil que el balanceo acaricia
 sabrá volver a encontrar, oh fecunda pereza,
 ¡los infinitos vaivenes del ocio embalsamado!

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
 Je m'énivie ardemment des senteurs confondues
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

Cabellos azules, pabellón de tinieblas extendidas,
 me devolvéis el azul del cielo inmenso y redondo;
 en los bordes suaves de vuestros mechones retorcidos
 me embriago ardentemente con los olores confundidos
 del aceite de coco, del almizcle y la brea.

*Longtemps ! Toujours ! ma main dans ta crinière
 [lourde*

¡Mucho tiempo!, ¡siempre!, mi mano en tu grande y
 [espesa cabellera

*Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?*

sembrará el rubí, la perla y el zafiro,
 ¡para que a mi deseo no seas nunca sorda!
 ¿No eres el oasis donde sueño, y la calabaza
 donde sorbo a grandes tragos el vino del recuerdo?

La *cabellera*, como hemos visto, constituye originariamente un símbolo nictomorfo de la parte negativa del *Régimen Diurno*, cuyo movimiento al viento se asocia al del agua corriente heraclitea, y cuyos mechones se usan como recuerdo de tiempos pasados. Asimismo, los cambios que experimenta han sido empleados frecuentemente en la literatura para reflejar los estragos del paso del tiempo, y es frecuente en los poemas relacionados con el tópico del *carpe diem* instar a aprovechar la juventud, antes de que la esplendente cabellera juvenil llegue a ser canosa. Pero, en este poema, se produce una eufemización nocturna de la cabellera nictomorfa diurna, ya que la cabellera de la amada presenta rasgos positivos, relacionados con la *feminidad positiva* y la *mujer idealizada*, que constituyen símbolos de la inversión del *Régimen Nocturno*. Por lo tanto, la forma en que este poema da respuesta al devenir consiste en eufemizar un símbolo que representa al tiempo (la cabelle-

llera nictomorfa), perteneciente a la parte negativa del *Régimen Diurno* («Las caras del tiempo»), adscribiéndolo a la simbología de la inversión del *Régimen Nocturno* y convirtiéndolo en positivo. Baudelaire hiperboliza las sensaciones que produce la cabellera, hasta compararla con un universo inabarcable y oceánico en el que impera la eternidad, un universo poblado por los más variados símbolos, aunque en él predominen claramente, como veremos a continuación, la placidez nocturna y el deseo cíclico.

Pasamos a analizar el valor universal y singular de los principales símbolos de cada estrofa del poema.

<i>Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !</i>	<i>¡Oh melena, que cae ensortijada sobre la espalda!</i>
<i>Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !</i>	<i>¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de descuido!</i>
<i>Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure</i>	<i>¡Éxtasis! Para poblar esta tarde la oscura alcoba</i>
<i>Des souvenirs dormant dans cette chevelure</i>	<i>con los recuerdos que duermen en esta cabellera,</i>
<i>Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !</i>	<i>¡yo la quiero agitar en el aire como un pañuelo!</i>

En los dos primeros versos se celebra de forma exclamativa y entusiasta la cabellera, lo que ya constituye un mecanismo de eufemización de la *cabellera* nictomorfa, convirtiéndola en positiva, y se describe como cae en rizados o bucles sobre el cuello y la espalda. Esos bucles ejercen como muelles que atenúan la *caída* catamorfa convirtiéndola en *descenso* (símbolo de la inversión del *Régimen Nocturno*). El perfume cargado de descuido, que llega a producir el éxtasis, se relaciona a la vez con el conjunto de elementos que rodean a la *mujer idealizada* del *Régimen Nocturno* y con la *sexualidad* característica de los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico* (y no olvidemos que Durand estableció una clara relación entre ambos regímenes). Y en los tres últimos versos se eufemiza también la «oscura alcoba» nictomorfa, de manera que pasa a adquirir un valor

positivo al poblarse de los recuerdos que duermen en la cabellera. Se produce así un juego de *encajonamientos* propio de los símbolos de la inversión del *Régimen Nocturno*: dentro de la alcoba, está la mujer y su cabellera, y, dentro de esta, duermen los recuerdos (lo que se relaciona con el *sueño*, que también es un símbolo de la inversión del *Régimen Nocturno*). Y al agitar la cabellera en el *aire* (símbolo diairético purificador), los recuerdos se esparcen y pueblan afectivamente la alcoba.

*La languoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

La languideciente Asia y la ardiente África,
todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,
vive en tus profundidades, ¡selva aromática!
Como otros espíritus bogan por la música,
el mío, ¡oh amor!, nada por tu perfume.

Continúa en esta estrofa el juego de *encajonamientos* nocturnos de la anterior, de manera que en la intimidad profunda de la cabellera se sitúan continentes exóticos, como Asia y África, que forman un mundo lejano y ausente (relacionado con la *vaguedad*, símbolo nocturno de la inversión), y casi difunto (lo que constituye una eufemización de su propia muerte). La cabellera se compara con una selva aromática (el *bosque* y la selva, así como el perfume, atributo de la *mujer idealizada*, son símbolos nocturnos de la intimidad). Y de igual manera que otros espíritus bogan por la *melodía* nocturna, el yo poético nada por el perfume de la amada, que constituye un símbolo isomorfo de la melodía, ambos pertenecientes a la simbología nocturna de la inversión.

*J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'entraîne !*

Iré allí donde el árbol y el hombre, llenos de savia,
desfallecen mucho tiempo bajo el ardor de los climas;
fuertes trenzas, ¡sed el oleaje que me arrastre!

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve Contienes, mar de ébano, un sueño deslumbrante
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts : de velas, de remeros, de gallardetes y mástiles:

En el primer verso se asemejan el hombre y el *árbol* (y el árbol es un símbolo de progreso del *Régimen Cíclico*, de cuya longevidad quería apropiarse el hombre), ambos llenos de savia o *alimento* (con lo que a la simbología del progreso se une la nocturna de la intimidad, configurando una constelación de símbolos caracterizados por su positividad). Y si antes se habían incluido continentes exóticos en la cabellera, ahora sus trenzas se comparan, en una atractiva imagen, con el oleaje del océano que hay en su interior. El verbo *contienes* (*Tu contiens*) refleja claramente la simbología nocturna de la inversión relacionada con los *continentes* y los *contenidos* y con los *encajamientos*, de manera que la cabellera se convierte en un mar de ébano (en referencia al color del pelo) que contiene todo un *sueño* (nuevamente la simbología nocturna de la intimidad) de elementos marinos.

Un port retentissant où mon âme peut boire Un puerto resonante donde mi alma puede beber
À grands flots le parfum, le son et la couleur ; a grandes raudales el perfume, el sonido y el color;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire donde los navíos, que se deslizan en el oro y el moaré,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire abren sus vastos brazos para abrazar la gloria
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. de un cielo puro donde vibra el eterno calor.

En el interior de la cabellera se encuentra un puerto marino donde el yo-lírico puede beber perfumes, sonidos y colores. Esta sinestesia incluye varios símbolos nocturnos de la inversión, como los perfumes con que se engalana la mujer idealizada, la *melodía* de sonidos o los *colores*, y todo ello se ingiere en forma de bebida, lo que se acomoda perfectamente al carácter digestivo del *Régimen Nocturno*. Y, a continuación, en un juego simbólico de contrastes muy del gusto de Baudelaire, en el interior del universo nocturno de la cabellera se des-

plegará toda la simbología de la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada»): los navíos se deslizan por el oro (que en este caso es un símbolo espectacular) y el moaré (descrito en el *DRAE* como «tejido fuerte que forma aguas», y por lo tanto apropiado para esta imagen marina), mientras que los navíos, en clara *gigantización* ascensional, abren sus enormes brazos (es decir, sus grandes velámenes) para abrazar «la gloria de un cielo puro», lo que une la simbología ascensional del cielo a la simbología diairética de la purificación. Y a ello se añade la imagen del *sol* (símbolo espectacular), descrito metafóricamente como el «eterno calor» capaz de vencer al tiempo.

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé !*

Hundiré mi cabeza amiga de embriagarse
en este negro océano donde está encerrado el otro;
y mi espíritu sutil que el balanceo acaricia
sabrá volver a encontrar, oh fecunda pereza,
¡los infinitos vaivenes del ocio embalsamado!

Para continuar con el juego de *encajonamientos* nocturnos, el propio yo-lírico quiere hundir su cabeza en la cabellera, bebiendo su perfume hasta embriagarse (lo que se relaciona con el *vino* u otros *licores*, pertenecientes a la simbología nocturna de la inversión). Y la cabellera se compara con un negro océano en el que está encerrado el mar anteriormente descrito, de manera que se multiplican, como en un juego de cajas chinas, los encajonamientos: dentro de la alcoba está la mujer, cuya cabellera es un océano en el que hay recuerdos, continentes exóticos y un mar deslumbrante lleno de navíos, y en la que se sumerge además la propia cabeza del enunciador lírico. Y su espíritu, acariciado por el balanceo rítmico del mar, sabrá encontrar con «fecunda pereza» los «infinitos vaivenes del ocio embalsamado», en una imagen que asimila la simbología nocturna y la cíclica: el ad-

jetivo *fecunda* otorga a la pereza el carácter reproductor de la madre y la tierra nocturnas, y el ocio no solo se eterniza a través de *infinitos vaivenes* de carácter cíclico, sino que llega a convertirse en *embalsamado*. El proceso de embalsamamiento al que se somete a los cadáveres para que se perpetúen se relaciona con los *ritos de enterramiento* y con la *momia*, símbolos de la intimidad del *Régimen Nocturno*, y esos procesos son atribuidos al ocio, en un claro afán de eternizarlo. Así, a través de los procedimientos de eufemización del *Régimen Nocturno* y de las repeticiones propias del *Régimen Cíclico*, la imagen sugiere que la pereza y el ocio experimentados en la alcoba junto a la mujer amada producen una sensación de eternidad que permite situarse al amparo del paso del tiempo. Por lo demás, el término *embalsamado* también se asocia al uso de perfumes, lo que intensifica la presencia de los aromas que aparecen insistentemente a lo largo de la composición, los cuales se asocian desde la primera estrofa a los atributos propios de la mujer idealizada nocturna.

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur di ciel immense et rond ;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

Cabellos azules, pabellón de tinieblas extendidas,
me devolvéis el azul del cielo inmenso y redondo;
en los bordes suaves de vuestros mechones retorcidos
me embriago ardientemente con los olores confundidos
del aceite de coco, del almizcle y la brea.

Los cabellos se presentan ahora de manera paradójica, pues, aun siendo azulados, se definen como un pabellón de *tinieblas* nictomorfas, si bien están *extendidas* (lo que se relaciona con la gigantización ascensional) y devuelven al enunciador lírico el azul del cielo ascensional. Por ello, la parte positiva del *Régimen Diurno* neutraliza la simbología nictomorfa, en un proceso complementario de la eufemización nocturna de la cabellera: esta no solo se eufemiza siguiendo los proce-

dimientos típicos del *Régimen Nocturno*, sino que sus atisbos negativos son contrarrestados por la propia simbología positiva del *Régimen Diurno*. Y en una imagen que retoma la referencia a la forma rizada de la cabellera de la primera estrofa, y que continúa la de la cabeza «amiga de embriagarse» de la anterior, el yo poético vuelve a beber un *licor* sinestésico formado por distintos olores, lo que se relaciona nuevamente con la simbología digestiva y nocturna de la intimidad.

<i>Longtemps ! Toujours ! ma main dans ta crinière</i>	¡Mucho tiempo!, ¡siempre!, mi mano en tu grande y
[<i>lourde</i>	[espesa cabellera
<i>Sèmera le rubis, la perle et le saphir,</i>	sembrará el rubí, la perla y el zafiro,
<i>Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !</i>	¡para que a mi deseo no seas nunca sorda!
<i>N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde</i>	¿No eres el oasis donde sueño, y la calabaza
<i>Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?</i>	donde sorbo a grandes tragos el vino del recuerdo?

Si antes era la cabeza la que se adentraba en la cabellera, ahora es una mano la que lo hace, prosiguiendo el juego de *encajonamientos*, los cuales se relacionan con la eternidad temporal («¡Mucho tiempo!, ¡siempre!»). Y ese es precisamente el designio del *Régimen Nocturno*: crear un espacio protegido y atemporal que se sitúe a salvo del devenir. De manera irónica, se dice que la mano sembrará rubís, perlas y zafiros en el interior de la cabellera, como las gemas surgen en el seno de la tierra fecunda, nocturna y maternal (con lo que la cabellera no solo alberga mares y océanos, sino también las profundidades de la tierra); pero esas riquezas sirven para asegurarse los favores sexuales, relacionados con la simbología del progreso del *Régimen Cíclico*, que el yo poético espera seguir obteniendo. La mujer amada y su cabellera se comparan con un *oasis*, refugio protector en medio del desierto en el cual el poeta sueña, y tanto el refugio como el *sueño* se asocian a la simbología nocturna de la intimidad. Y la comparación se extiende a una *calabaza*, presentada como un *continente* (símbolo nocturno de la

inversión) del *vino* embriagante y digestivo (símbolo nocturno de la intimidad) que permite recuperar el recuerdo y el tiempo.

En suma, el poema tiende a contrarrestar los valores negativos de la *cabellera* nictomorfa de dos maneras: por un lado, la cabellera sufre un proceso de eufemización característico del *Régimen Nocturno*, cuya simbología abunda a lo largo del poema (y especialmente la relacionada con los *encajonamientos*); por otro lado, se emplea esporádicamente la parte positiva del *Régimen Diurno* para contrarrestar los valores negativos de la cabellera. Y a ello se suma la presencia del *Régimen Cíclico* (estrechamente relacionado, como sabemos, con el *Nocturno*), que suministra imágenes relacionadas con el balanceo rítmico y el deseo sexual.

Por lo demás, los símbolos del poema muestran una naturaleza claramente universal, pero resultan a su vez muy originales. El juego nocturno de *encajonamientos* adquiere una apariencia ciertamente singular, ya que la imaginación del poeta sitúa en el interior de la cabellera continentes exóticos, todo un océano aromatizado con sensuales perfumes sinestésicos y un mar surcado por esplendentes navíos, a la vez que en ella se siembran piedras preciosas que garantizan un continuo placer con el que sentirse a salvo de la fugacidad.

El último poema de Baudelaire que vamos a comentar es un soneto titulado «Brumes et pluies» («Nieblas y lluvias»), que pertenece al apartado «Cuadros parisienses» de *Las flores del mal*:

BRUMES ET PLUIES (NIEBLAS Y LLUVIA)

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés
[de boue,
Endormeuses saisons ! Je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

Oh, finales de otoño, inviernos, primaveras
[empapadas de barro,
estaciones adormecedoras!, os amo y os alabo
por envolver así mi corazón y mi cerebro
con un lienzo vaporoso y una tumba imprecisa.

*Dans cette grande plaine où l'autant froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.*

En esta gran llanura donde corre el ábrego helado,
donde en las largas noches la veleta chirría,
mi alma, mejor que en la tibia primavera,
extenderá ampliamente sus dos alas de cuervo.

*Rien n'est plus doux au cœur plein de choses
[funèbres
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,*

Nada hay más dulce para el corazón lleno de
[cosas fúnebres,
sobre el que desde hace mucho descende la escarcha,
oh pálidas estaciones, reinas de nuestros climas,

*Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
— Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.*

que el permanente aspecto de vuestras tenues tinieblas,
—a no ser, en una noche sin luna, emparejado,
adormecer el dolor en un lecho al azar.

En este poema se ofrece una respuesta al paso del tiempo a través de dos mecanismos básicos que pretenden neutralizar las penalidades de la existencia (reflejadas a través de la simbología negativa del *Régimen Diurno*): la inversión de los valores negativos de «Las caras del tiempo», convirtiendo las inclemencias meteorológicas en un ámbito íntimo de protección, y la búsqueda de la voluptuosidad a través de la valoración positiva de la sexualidad, característica de los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*.

Como sabemos, dentro de la simbología teriomorfa se incluyen las *inclemencias meteorológicas*, debido a su naturaleza potencialmente peligrosa, y a ellas se hace referencia en el mismo título del poema («Nieblas y lluvias»), por lo que podríamos esperar que se pintaran como algo desapacible. Sin embargo (y en eso reside en parte la originalidad del poema), se eufemiza su poder maligno, siguiendo el procedimiento típico de la simbología nocturna de la inversión, de forma que adquieren un valor positivo. Ya desde el primer verso se celebran exclamativamente las estaciones más frías y desapacibles (el invierno y las partes del otoño y la primavera que más se acercan a él), y, aunque

en él se hace referencia al barro, que podría entenderse en principio como una consecuencia molesta de la lluvia, en el segundo verso se las define como «estaciones adormecedoras», de manera que se convierten en productoras de sopor o *sueño* (símbolo nocturno de la intimidad). De igual manera que los símbolos de la intimidad del *Régimen Nocturno* suelen eufemizar la muerte convirtiéndola en un simple sueño desde el que se despierta a la otra vida, el yo poético eufemiza las inclemencias meteorológicas, que pasan a tener un poder simplemente adormecedor, valorado positivamente.

A continuación, el yo poético expresa su amor y alabanza hacia ellas (lo que sin duda podría resultar chocante o inesperado), y explica el motivo que tiene para hacerlo: envuelven su corazón y su cerebro «con un lienzo vaporoso y una tumba imprecisa». Así, tanto la parte emocional como la racional de su ser se ven rodeadas por un manto protector, lo que se relaciona claramente con los juegos de *encajonamientos* protectores de la simbología de la inversión del *Régimen Nocturno*. Si la simbología nictomorfa ve los lazos como algo agobiante y negativo, los símbolos de la inversión buscan protecciones externas que propicien una intimidad en la cual sentirse a salvo del paso del tiempo, y ese es el papel que juegan en el poema las estaciones adormecedoras. La niebla y la nubosidad se convierten en un «lienzo vaporoso», es decir, en una fina tela que envuelve y protege al yo poético, y en una «tumba imprecisa», de forma que el adjetivo eufemiza la tumba a través de la *vaguedad* característica de los símbolos de la inversión del *Régimen Nocturno*. Se pone así en juego claramente la simbología propia de este régimen para eufemizar el poder destructivo o maligno de las inclemencias meteorológicas. Pero las estaciones también tienen un carácter cíclico, pues no se mencionan las de un año concreto, sino que se destaca su repetición. De esta forma, la protección que propor-

cionan queda garantizada con el paso de los *años*, en consonancia con los procedimientos del *Régimen Cíclico*.

En los dos primeros versos de la segunda estrofa se magnifica el carácter desapacible de esas estaciones, en las que «corre el ábrego helado» teriomorfo (y en este caso la traducción española resulta afortunada, puesto que el verbo *correr* es propio de los animales teriomorfos que huyen o que pueden apresarnos a la carrera para devorarnos, isomorfos de las inclemencias meteorológicas), y en las que las noches, originariamente nictomorfas, se alargan sin fin, y la veleta hace un desapacible *ruido* teriomorfo. Pero esa negatividad se contrarresta inmediatamente, puesto que el alma del yo poético se siente en esas circunstancias mejor que en la tibia primavera (lo que constituye otra clara eufemización de las estaciones desapacibles), y puede extender con amplitud sus *alas* ascensionales, de manera que la simbología ascensional de «El cetro y la espada» contrarresta a la simbología teriomorfa y nictomorfa de «Las caras del tiempo». Bien es cierto que esas alas son «de cuervo», y que este animal se ha solido considerar un «ave de mal agüero» por su necrofagia, por su negrura nictomorfa y por el graznido teriomorfo que profiere, pero en esta ocasión aparece también eufemizado, en un juego antitético que pretende resaltar el carácter «maldito» que se atribuye el yo poético, capaz de volar como nunca en condiciones tan desapacibles. El propio hecho de alabar unas estaciones que suelen sentirse como duras o desagradables ya denota cierta intención de rebelarse contra las creencias generalizadas, y la asimilación del alma del yo poético con las alas de un cuervo incide en la actitud rebelde y provocativa.

En la tercera estrofa, las «cosas fúnebres» que inundan el corazón, sobre las que desde hace mucho tiempo «desciende la escarcha» (expresión que une la simbología catamorfa de la *caída* y la teriomorfa de las inclemencias meteorológicas), son eufemizadas con un adjetivo,

dulce, de clara naturaleza digestiva, por lo que las estaciones se convierten en una suerte de *alimento* espiritual (símbolo de la intimidad del *Régimen Nocturno*) que reconforta al yo poético. Las estaciones se definen después como «pálidas» (lo que las opone a la *negrura* nictomorfa), y adquieren una denominación («reinas de nuestros climas») que aúna la *soberanía* ascensional y la *feminidad positiva* propia de las *madres protectoras*. Y entendemos que el yo poético se dirige a unas estaciones personificadas y maternas, como si hablara con ellas, cuando en el primer verso de la cuarta estrofa afirma lo siguiente: «...el permanente aspecto de *vuestras* tenues tinieblas». La permanencia de su aspecto se relaciona con la atemporalidad nocturna, que se consigue a través de la protección maternal que procura la intimidad, y las tinieblas *nictomorfas* son claramente eufemizadas a través del adjetivo *tenue*, que lenifica su malignidad potencial.

Pero en los dos últimos versos se propone otra solución a la angustia que se considera aún mejor: «adormecer el dolor en un lecho al azar». Si en el segundo verso se tildaba a las estaciones de *adormecedoras*, por cuanto paliaban los pesares de la existencia, ahora se usa un término semejante, *adormecer*, para señalar otro recurso que cumple mejor esa función, como es un encuentro sexual. El término *adormecer* se relaciona nuevamente con el *sueño*, que es un símbolo nocturno de la inversión destinado a eufemizar el poder negativo de la muerte o de las cosas dolorosas que se asocian a ella, y la *sexualidad* inherente al encuentro en el lecho es uno de los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*. Si desde la primera estrofa del poema ya veíamos que las estaciones presentaban una clara naturaleza cíclica, los versos que lo cierran inciden en el mismo carácter cíclico de la sexualidad, con lo que el poema configura una estructura circular acorde a la naturaleza de la simbología que lo conforma.

En suma, el poema ofrece dos soluciones básicas a la angustia que provoca el devenir: por un lado, y en conformidad con los procedimientos característicos del *Régimen Nocturno*, eufemiza el carácter desapacible de las estaciones, convirtiéndolas en un ámbito de protección en el que impera una atemporalidad salvadora de la angustia que produce el devenir; por otro, propone otra alternativa preferible, amparada en el *Régimen Cíclico*, consistente en recurrir al placer que proporciona el sexo para mitigar el dolor. Y no es extraño que ambas soluciones se asocien en el poema, pues, como sabemos, existe una estrecha relación entre el *Régimen Nocturno* y el *Régimen Cíclico*. Por lo demás, la referencia a la azarosa relación sexual sugiere un encuentro informal con una amante ocasional o con una prostituta (sabemos que Baudelaire frecuentaba burdeles, en los que seguramente contrajo la sífilis que padecería hasta su muerte [López Castellón, 1987: 6-7]), e insiste en el «malditismo» rebelde y provocador que se atribuye el yo poético a lo largo del poema.

Esas propuestas del poema tienen un carácter netamente universal, pero resultan a la vez originales. La propia alabanza de las estaciones desapacibles, que se eufemizan y personalizan como reinas maternas y protectoras, puede resultar chocante y singular. Los *encajonamientos* protectores adquieren la forma atractiva y singular de un lienzo vaporoso que rodea y protege el alma del yo poético, que, si bien encuentra en el seno materno de las estaciones un ámbito nocturno en el que protegerse del devenir, extiende a la vez en ellas sus chocantes alas de cuervo, de manera que en el universo nocturno se produce, de forma original (aunque recurrente en la poesía de Baudelaire), una paradójica expansión diurna. Esta imagen recuerda la que veíamos en el *Himno I* de Novalis, en la que la noche abría «las fatigosas alas del espíritu»: en ambos casos, en un universo nocturno se abren las alas

diurnas del alma o del espíritu, mejor de cómo lo harían a la luz del sol. Y no menos singular resulta que las inclemencias se dulcificuen en una suerte de alimento espiritual, ni que se asocien de forma afortunada con algo tan aparentemente distinto como un encuentro sexual.

Para finalizar el análisis de textos líricos, comentaremos un conocido soneto de Gerardo Diego (1896-1987), titulado «El ciprés de Silos».⁸⁸ El poema fue compuesto cuando Gerardo Diego, camino de Madrid, se alojó en la hospedería del Monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos, y quedó impresionado al contemplar el ciprés que se alza en su claustro románico. Al partir del monasterio, dejó escrito el soneto en el libro de firmas, con fecha de 4 de julio de 1924. Posteriormente, el poema fue publicado, con algunas variantes sobre el texto original,⁸⁹ en la obra *Versos humanos*, de 1925, con la que Diego obtendría el Premio Nacional de Literatura, compartido con *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti.

88 A propósito de la poeticidad y en referencia a este soneto, García Berrio (1987: 185) escribe lo siguiente: «En el ámbito de la construcción imaginaria, la poeticidad continúa siendo un *valor*, un resultado no automático adherido a la fórmula textual afortunada y negado para la fallida. Si acaso, desde la constitución profunda imaginaria común a todo poema y a todo texto artístico, se pueden razonar más convincentemente determinados arcanos de éxito o de fracaso de la poeticidad en textos literarios, que no encuentran explicación plenamente satisfactoria al analizarlos solo en términos de su expresividad alusiva –*El ciprés de Silos*– o de la amplitud mimética de su ficción –las *Novelas ejemplares* menos afectadas de colorido realista–».

89 El quinto verso («Mástil de soledad, prodigio isleño») figuraba así en el original: «Lírico pararrayos del ensueño»; el undécimo verso («y ascender como tú, vuelto en cristales») era originariamente «y subir como tú, vuelto en cristales», y el duodécimo verso («como tú, negra torre de arduos filos») rezaba así: «negra columna de aguzados filos» (<https://www.flickr.com/photos/42120668@N07/4219627778>).

EL CIPRÉS DE SILOS

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi, señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

El poeta se dirige al árbol, mencionado en el título y en el último verso, y refleja el ansia de elevación que experimenta al contemplarlo. De manera general, podemos considerar que hay dos impulsos básicos que se materializan a través del árbol. Este, como comentamos en su momento, constituye un símbolo del progreso del *Régimen Cíclico*: el hombre se identifica con el *árbol* a través de la verticalidad, y desearía ser tan longevo como los árboles centenarios o milenarios y prolongarse en el tiempo. Eso justifica que el poeta manifieste repetidamente su deseo de ser como el árbol («como tú [...] / como tú...»); pero si la longevidad del enorme ciprés ya es en sí deseable, lo que verdadera-

mente asombra al poeta es su forma, su tamaño y el enclave en el que se encuentra y destaca. La propia forma del ciprés, que se asemeja a una enorme flecha o lanza que apunta hacia el cielo, produce que el poeta experimente un extremado anhelo de elevación, relacionado con la simbología ascensional del *Régimen Diurno*. El árbol está situado en el recinto cerrado del claustro del monasterio, que constituye un lugar de recogimiento asociado a la simbología nocturna de la protección y la intimidad. El hecho de que el claustro esté a cielo abierto permite crecer al ciprés en su interior, de manera que este se eleva verticalmente como una emanación espiritual del ámbito de recogimiento en el que está arraigado. Por ello, la imagen del claustro cerrado sobre sí mismo con un árbol creciendo desmesuradamente en su interior resulta un tanto paradójica desde un punto de vista imaginario (pues dentro de un ámbito nocturno de intimidad surge un impulso diurno de elevación), y no es extraño que pudiera excitar la sensibilidad de Gerardo Diego, que transfiere al árbol, con el que quiere identificarse, su propio impulso ascensional. Así, la identificación del poeta con el árbol conlleva un doble impulso, relacionado con el deseo de perpetuación de la simbología del progreso del *Régimen Cíclico* y, especialmente, con el ansia espiritual de elevación del *Régimen Diurno*.

El poeta se refiere a sí mismo en los dos versos que cierran el segundo cuarteto («Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza, / peregrina al azar, mi alma sin dueño»), en una expresión que denota una sensación de desamparo espiritual. Y, ante esa situación, el poeta experimenta un ansia exagerada de elevación que permita compensarla o reconducirla. Ese deseo de elevación se asocia a la simbología ascensional, pero se complementa, como veremos, con otros símbolos isomorfos espectaculares y diáiréticos. Por ello, la forma en que el poema da respuesta al paso del tiempo consiste básicamente en servirse de la simbología

positiva de «El cetro y la espada» del *Régimen Diurno* para manifestar un deseo exacerbado de elevación ligado a la espiritualidad.

En el primer verso del soneto, el ciprés se asimila a un «enhiesto surtidor de sombra y sueño». El adjetivo *enhiesto*, relacionado con la simbología ascensional del *Régimen Diurno*, incide desde el mismo inicio del poema en el carácter vertical del árbol, que se asimila metafóricamente a un *surtidor*, también de carácter ascensional (ya que un surtidor, según el *DRAE*, es un «chorro de agua que brota o sale, especialmente hacia arriba»). Esta metáfora del ciprés como un chorro de agua permitirá explicar otras imágenes posteriores del poema (y hay que tener en cuenta que el *agua* también constituye un símbolo diairético purificador, isomorfo de la simbología ascensional). El ciprés es un árbol tradicionalmente asociado a los sepulcros o a los cementerios, pero debido a que su porte erguido y su forma de flecha apuntando al cielo contrarrestan la horizontalidad de las tumbas en las que yacen los muertos.⁹⁰ Esa misma tendencia ascensional atribuida tradicionalmente al ciprés se refleja claramente desde el primer verso del poema. Y las posibles connotaciones negativas que pudiera tener el ciprés, derivadas de su relación con la muerte, se eufemizan en una «sombra» protectora y en un plácido «sueño», de manera que

90 En *Principios de Botánica funeraria* (1885), Celestino Barrallat (1984) explicaba la vinculación existente desde la Antigüedad entre los enterramientos y los árboles, basada en la creencia de la inmortalidad de estos últimos, que podían servir de cobijo a los difuntos. Sus almas, a través de las raíces de los árboles y subiendo por la savia, podían abandonar la oscuridad de la tumba y ascender hasta las ramas más altas en busca de la luz. Por ello, el ciprés, que apunta hacia el cielo, tiene una simbología claramente ascensional. Además, y debido a su longevidad, los árboles de los cementerios se asocian a los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*, y también pueden entenderse como una manifestación del símbolo cíclico de la *tumba vegetal* (como si de las tumbas surgiera la vegetación). Frente a la oscuridad nictomorfa y a la horizontalidad catamorfa de las tumbas, el ciprés opone la simbología ascensional del *Régimen Diurno* y la doble simbología del *Régimen Cíclico*.

su carácter mortuorio queda neutralizado por la simbología nocturna de la intimidad.

En el segundo verso («que acongojas el cielo con tu lanza»), el ciprés es asimilado directamente a una lanza, es decir, a un *arma* ligada a la simbología diairética del *Régimen Diurno*. La propia forma del árbol induce a crear de manera natural esa imagen metafórica, pero esta va acompañada de una personificación, ya que el ciprés se presenta como un *héroe armado diairético* que trata de amedrentar al mismo cielo (el cual, siendo también un símbolo ascensional, se convierte paradójicamente en enemigo del árbol). Y si el ciprés puede llegar a acongojar al mismo cielo, es porque se hiperboliza su tamaño a través de un proceso de *gigantización*, relacionado con la simbología ascensional del *Régimen Diurno*.

El proceso de elevación y *gigantización* ascensional continúa en el tercer verso («Chorro que a las estrellas casi alcanza»), en el que el surtidor del primer verso pasa a ser de forma natural un chorro de *agua*, símbolo diairético de la purificación. Así, el ciprés no solo personifica un deseo ascensional, sino también un anhelo purificador, que contribuye a contrarrestar la simbología negativa atribuida tradicionalmente a los cipreses funerarios. Si en los dos primeros versos el ciprés aparecía amenazando al cielo diurno, ahora lo vemos acercándose a las estrellas, lo que sugiere que su crecimiento ascensional es continuo y no se detiene ni de día ni de noche. Las estrellas constituyen un símbolo a la vez ascensional y, por su brillo, espectacular. De esta forma, en la caracterización del ciprés se van sumando símbolos de los tres grupos pertenecientes a «El cetro y la espada» (ascensionales, espectaculares y diairéticos). Por lo demás, el ansia de ascensión, que acerca el ciprés al cielo y a las estrellas, recuerda el mismo anhelo reflejado en el poema «Elevación» de Baudelaire, en el que el yo poético volaba por encima del sol y las esferas estrelladas.

En el cuarto verso se representa al ciprés «devanado a sí mismo en loco empeño». Resulta afortunada la elección del verbo *devanar*, que significa, según el *DRAE*, «ir dando vueltas sucesivas a un hilo, alambre, cuerda, etc., alrededor de un eje, carrete, etc.», por lo que guarda cierta relación con la simbología cíclica del *tejido* y el *hilado*, y viene a sugerir que el empeño del ciprés por elevarse es cíclico y *estacional* (lo que se corresponde con la realidad, ya que cada año aumenta de tamaño). Se magnifica así el deseo constante del árbol por crecer a lo largo del tiempo, exhibiendo una longevidad que los seres humanos querrían alcanzar. Pero, además, el árbol se devana «a sí mismo en loco empeño». De igual forma que el árbol se personificaba en el segundo verso, convirtiéndose en un héroe guerrero que amenazaba al cielo, ahora se devana *a sí mismo*, lo que parece algo imposible que incide en la locura de su intento de alcanzar las estrellas y la sublimidad, como si el héroe armado que es el ciprés fuera un don Quijote alocado y empeñado inútilmente en arreglar el mundo. Las cosas elevadas se consideran sublimes y se relacionan con el fervor y la religiosidad, y en este caso su exageración casi lleva a la locura.

En el quinto verso se pinta al ciprés como un «mástil de soledad». El *mástil* guarda fácil relación con el tronco del árbol, y aún las connotaciones ascensionales con la simbología cíclica (pues la *madera*, como el *árbol*, es un símbolo cíclico). Además, el mástil tiene connotaciones acuáticas (relacionadas con el palo de un barco) que inciden en las imágenes anteriores del poema asociadas al agua (*surtidor* y *chorro*), las cuales serán reforzadas por otras imágenes posteriores relacionadas con la acuosidad. La soledad, como comentábamos a propósito del *Himno III* de Novalis, no es un símbolo recogido en la clasificación de Durand, pero suele asociarse, cuando es indeseada, a la negatividad propia de la simbología de «Las caras del tiempo». Pero sus connota-

ciones negativas, en este caso, son claramente contrarrestadas por el carácter ascensional y la dureza diairética del mástil, de manera que se acentúa el carácter singular del árbol, que alza su figura única en el recinto del claustro como si se tratara de un héroe que lucha en solitario contra la adversidad, lo que acentúa su mérito. Y el árbol se tilda después de «prodigio isleño», en una imagen que compara su singularidad con la de una isla sita en el interior del claustro, como si fuera su único y prodigioso habitante. El término *isleño* tiene, como el *mástil*, connotaciones marítimas, y colabora a consolidar el entramado de símbolos del poema relacionados con la acuosidad. Las islas, al igual que las *moradas sobre el agua*, pueden entenderse como refugios protectores contra las aguas nictomorfos que las rodean, asociadas a la simbología nocturna de la intimidad, de manera que la isla en la que se arraiga el ciprés, situada en el seno maternal del monasterio, constituye un ámbito favorable desde el que alzarse hacia el cielo y las estrellas. De esta forma, los términos relacionados con el agua que se asocian al ciprés tienen una valoración positiva, ya sea por su carácter ascensional (*surtidor*, *chorro*) o cíclico-ascensional (*mástil*), ya por su naturaleza nocturna asociada a la intimidad (*isleño*).⁹¹

En el sexto verso («flecha de fe, saeta de esperanza») se asimila al ciprés con una *flecha* o saeta, que constituye un símbolo ascensional del *Régimen Diurno*. Pero la flecha (o saeta) también es un *arma*, por lo que se vuelve a asimilar al ciprés con la simbología diairética del

91 En su primera versión, este cuarto verso figuraba así: «Lírico pararrayos del ensueño». Este verso presentaba al ciprés como un pararrayos que actúa contra las inclemencias meteorológicas teriomorfos, y asociaba el *ensueño* con el *sueño* (símbolo nocturno de la intimidad) mencionado en el primer verso, pero la imagen podría resultar contradictoria, ya que no es preciso actuar como un pararrayos contra el ensueño, que en sí mismo no es negativo. En la versión definitiva, el poeta prefiere reforzar el carácter acuoso del ciprés, lo que sin duda consolida la estructura imaginaria del soneto.

mismo régimen. Y tanto la *fe* como la *esperanza* se relacionan con la simbología ascensional, en la que se incluyen las aspiraciones mágico-religiosas. En estas imágenes, el poeta traslada al ciprés sus propias ansias de espiritualidad.

En los versos séptimo y octavo («Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza / peregrina al azar, mi alma sin dueño»), el poeta deja de describir el ciprés y se refiere por primera vez a su propia alma, que llega a encontrarse con el ciprés, como si este la estuviera esperando para aliviarla. La imagen denota el desconcierto del poeta, pues su alma viaja sin rumbo y sin un dueño espiritual. Y no parece casualidad que, al describir su estado anímico, lo relacione con las riberas del río Arlanza. En este caso, las aguas corrientes del río adquieren, por asociación con el propio peregrinaje azaroso del poeta, un significado ligado al *agua hostil*, símbolo nictomorfo de la parte negativa del *Régimen Diurno*. El viaje al azar del poeta, que parece vagar sin rumbo y sin un dueño que guíe su alma, se asocia al agua heraclitea que corre, símbolo del viaje sin retorno y del paso del tiempo, y ambas imágenes confluyen para describir el miedo al devenir y a la muerte cuando no hay una guía espiritual que pueda contrarrestarlo. Por lo demás, el hecho de que el alma no tenga dueño que la guíe podría relacionarse con un sentimiento de desamparo y de soledad, asimilable a la del propio ciprés, que sirve de ejemplo para combatirla.

En el noveno verso («Cuando te vi, señoero, dulce, firme»), el poeta se pinta a sí mismo contemplando el ciprés, de manera que empieza a identificarse con él. El árbol es descrito con tres adjetivos significativos: el término *señoero* (que puede tener la acepción de ‘solo’ o ‘solitario’, y también la de ‘único’ y ‘sin par’), incide en la soledad atribuida anteriormente al ciprés («mástil de soledad»); el término *dulce* tiene una significación digestiva claramente nocturna, y presenta al

ciprés como un reconfortante *alimento* espiritual (relacionado con la simbología de la intimidad), y el término *firme* ratifica la verticalidad ascensional del árbol y su vigor diairético. Frente al desamparo espiritual del poeta, el ciprés viene a representar para él un ejemplo de soledad bien gestionada y llevada con majestuosidad. De ahí que en los siguientes versos exprese su anhelo de parecerse a él.

En los versos décimo y undécimo («qué ansiedades sentí de diluirme / y ascender como tú, vuelto en cristales»), el poeta expresa por primera vez su necesidad de asemejarse al árbol («como tú»), al que se dirige tratándolo de *tú* como si fuera una persona. Y como el ciprés había sido descrito como un surtidor y como un chorro de agua ascendente, también él quiere diluirse y convertirse en agua diairética y ascensional, satisfaciendo su ansia de elevación. La expresión «vuelto en cristales» parece asimilar el brillo de los rayos del sol al reflejarse en los cristales con el que surge del chorro de agua en que se ha convertido el ciprés cuando refleja la luz solar, de manera que el árbol, convertido en surtidor, aparece «vuelto en cristales» por irradiar especularmente la luz del sol. Así confluyen los símbolos ascensionales y los espectaculares, y, para completar la trilogía de los símbolos pertenecientes a «El cetro y la espada», el *agua* ejerce como un símbolo diairético de la purificación, capaz de contrarrestar el desamparo espiritual del poeta.

En este sentido, conviene advertir que en el soneto hay varios términos relacionados con el agua, que constituyen una red isotópica configurada en dos haces alotópicos de signo contrario (Greimas, 1966: 105 y ss.): uno de ellos, que adquiere una valoración positiva, está formado por los términos *surtidor*, *chorro*, *mástil*, *isleño*, *diluirme* y *cristales*; y el otro, que tiene un valor negativo, está constituido únicamente por las *riberas del Arlanza*. La expresión «Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza, / peregrina al azar, mi alma sin dueño» asocia las aguas del

río, como hemos visto, con la carencia de una guía espiritual. Y, desde un punto de vista imaginario, a esas aguas nictomorfas y horizontales se opone, en primer lugar, la verticalidad ascensional, espectacular y diairética del *surtidor-chorro-mástil-vuelto en cristales*, y, en segundo lugar, la *morada sobre el agua* en que se convierte el claustro del monasterio, refugio protector en el que ciprés sustenta su loca aventura ascensional.⁹²

El duodécimo verso («como tú, negra torre de arduos filos») insiste nuevamente en el ansia que muestra el poeta por asemejarse al árbol, lo que se relaciona, como hemos visto, con los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*, y la repetición de la expresión «como tú», que aparecía en el verso anterior, refleja perfectamente el carácter cíclico de ese anhelo.⁹³ El ciprés se asocia nuevamente con la simbología ascensional y diairética, concretizada en esa torre de filos cortantes (como lo son los de las espadas y otras *armas diairéticas*). El término *negra* con que se adjetiva la torre guarda cierta relación con la *sombra* que aparecía en el primer verso, ligada al carácter funerario que culturalmente se atribuye a los cipreses; y si en ese primer verso la oscuridad

92 En el soneto hay otras redes isotópicas básicas, formadas por términos relacionados con las armas (en la que se incluyen palabras como *acongojas*, *lanza*, *flecha*, *saeta*, *torre* o *filos*), con la elevación (*enbiesto*, *surtidor*, *acongojas*, *cielo*, *lanza*, *chorro*, *estrellas*, *alcanza*, *mástil*, *flecha*, *saeta*, *señero*, *firme*, *ascender*, *torre* o *delirios verticales*) y con la locura (*devanado*, *loco empeño*, *delirios verticales*). Algunos de esos términos forman parte de dos redes isotópicas, y otros, como *surtidor* y *chorro*, se integran tanto en la red isotópica de la elevación como en la de la acuosidad. De esta forma, las redes isotópicas de carácter positivo (la de las armas, la de la elevación, la de la locura y el haz alotópico positivo de la acuosidad) se relacionan entre sí, y se oponen en su conjunto al haz alotópico negativo del agua.

93 A este respecto, es de señalar que, en la versión original del poema, el duodécimo verso rezaba así: «negra columna de aguzados filos». En la versión definitiva, la *columna* es sustituida por una *torre*, con lo que se destaca el carácter guerrero y diairético del ciprés, y el término *aguzados* se acorta en *arduos* para poder incluir nuevamente, de forma muy afortunada, la expresión «como tú», que refuerza con su repetición el carácter cíclico de la asimilación entre el hombre y el árbol.

nictomorfa de la muerte y del ciprés mortuorio aparecía neutralizada, ocurre lo mismo en este, en el que las connotaciones nictomorfas del adjetivo *negra* (que remite al mismo carácter funerario del ciprés) son compensadas por la simbología diairética, de manera que solo potencia la agresividad de esa torre de filos cortantes.

La expresión del penúltimo verso («ejemplo de delirios verticales») enlaza con la que aparecía en el cuarto («devanado a sí mismo en loco empeño»), de manera que el ansia de elevación que se atribuye al ciprés (experimentado, en realidad, por el propio poeta) vuelve a ser comparado con una locura sublime y ascensional, que el poeta toma como ejemplo para vencer su propia desorientación y su soledad (lo que incide en la identificación entre el hombre y el *árbol*, propia de los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*). Y, en el último verso («mudo ciprés en el fervor de Silos»), se tilda de *mudo* al ciprés, en parte porque, a pesar de que el poeta se ha dirigido a lo largo del soneto al árbol personificado, no ha habido contestación por su parte; pero, sobre todo, porque los monjes del Monasterio de Silos expresan su devoción a través de los cantos gregorianos (que en las últimas décadas se han popularizado), mientras que el ciprés la muestra mediante su afán ascensional. Así, el fervor de los cantos gregorianos se opone al silencio del ciprés, pero los monjes y el árbol expresan un mismo anhelo espiritual. Y la preposición *en* basta para situar al ciprés en el entorno de recogimiento íntimo del monasterio, aislado del resto de la sociedad. Si ya en el quinto verso se sugería que el claustro era una isla (o *morada sobre el agua*) donde era posible sentirse a salvo de las aguas nictomorfas y el devenir, ahora se insiste en el ámbito de protección que supone el monasterio, el cual constituye la *casa* o morada íntima (símbolo nocturno de la intimidad) de la familia de los frailes, de la que forma parte el propio ciprés. Y en ese ámbito de recogimien-

to íntimo y nocturno se produce, de una forma un tanto paradójica (similar a la que veíamos en los poemas de Novalis o Baudelaire), esa explosión de devoción fervorosa, diurna y ascensional, que atañe a los frailes y al ciprés y sirve de emotivo ejemplo al poeta.

No nos hemos detenido a analizar el soneto desde el punto de vista estilístico y formal, pero es obvio que presenta una estructura muy afortunada. Sin entrar a realizar un análisis detallado que nos desviaría de nuestro objetivo, baste señalar al respecto que sus seis primeros versos describen el ciprés, los dos siguientes la llegada del poeta al monasterio donde se encuentra con el árbol, y los seis últimos el deseo fervoroso de elevación que experimenta al contemplarlo, por lo que tiene una configuración claramente simétrica. Los seis primeros versos presentan frases nominales sin verbo principal: en el primer cuarteto hay dos sintagmas nominales adjetivados por sendas oraciones de relativo, y las frases nominales se extienden hasta la mitad del segundo cuarteto, produciendo una llamativa entonación musical. En esas frases nominales no se menciona al ciprés, sino solo a los elementos con los que se le asimila por medio de metáforas (de forma que el receptor puede intuir que se refieren al ciprés a partir del título, pero no ratificarlo). Esta construcción causa *extrañamiento* en el receptor, pues percibe que el contenido del mensaje está incompleto, lo que atrae su atención sobre el desarrollo posterior del poema. En los versos séptimo y octavo se introduce un verbo principal en tercera persona («llegó») para narrar el encuentro del alma del poeta con el ciprés, y en los seis últimos el poeta habla de sí mismo en primera persona («Cuando te vi...»), mostrando la emoción que le produjo la primera visión del ciprés. El acento en primera sílaba del décimo verso («qué ansiedades sentí...») destaca sonoramente la experiencia emocional del poeta, y los dos tercetos se enlazan magistralmente a través de la expresión re-

petitiva «como tú», que produce un ritmo musical y colabora a atraer la atención del receptor, el cual aún no puede estar seguro de quién es ese «tú» al que se dirige el poeta. Y en el terceto final se despliegan tres nuevas frases nominales, caracterizadas por su acentuada sonoridad, que culminan con la mención expresa del ciprés en el último verso, satisfaciendo las expectativas del receptor, y confirmándole que todo lo expresado anteriormente se refería al ciprés de Silos.⁹⁴ De esta forma, el inicio y el final del soneto están formados por el mismo tipo de frases nominales descriptivas, colmadas de afortunadas metáforas, que abren y cierran la composición y la dotan de una estructura armónica y circular.

Pero, además de en estos y en otros muchos aciertos formales, el valor estético del soneto, ampliamente reconocido, seguramente reside en su afortunada construcción imaginaria.

Al tratar de identificar los elementos que sirven para calibrar el valor simbólico de un universo poético, García Berrio (1989: 373) se refiere al rasgo de *medularidad* o transparencia antropológica de su construcción fantástica (que hace referencia a la transparencia de su

94 A propósito de este final que colma las expectativas previamente creadas, conviene recordar el concepto de *clausura* de Algirdas J. Greimas, que se produce cuando se termina de leer un texto, y está ligado al de *isotopía*. En el lenguaje normal, la repetición de elementos disminuye la cantidad de información, y la variación la aumenta. En los textos literarios se produce una aparente paradoja: hay muchas palabras o expresiones redundantes, pero, en lugar de disminuir la información, la aumentan. Según Greimas, gracias a la *clausura*, que detiene el flujo de informaciones, «la redundancia cobra una nueva significación y, en vez de constituir una pérdida de información, valoriza los contenidos seleccionados y clausurados. La clausura transforma el discurso en objeto estructural y la historia en permanencia» (Greimas, 1973: 318). En este soneto, como hemos visto, hay una red isotópica configurada por elementos relacionados con el agua que podría ser redundante, pero la clausura consigue un triple efecto: en primer lugar, permite ratificar que todo lo afirmado anteriormente en el poema se refería al ciprés de Silos; en segundo lugar, revaloriza las descripciones anteriores, ya que se pueden poner en relación con el ciprés al que se refieren, cobrando una nueva significación, y, en tercer lugar, confiere al soneto una estructura cerrada, definitiva y permanente.

revestimiento semántico como soporte de un universal antropológico), y al rasgo de *totalidad* del universo simbólico representado (que adquiere mayor consistencia si en él se expresan los tres regímenes antropológicos de lo imaginario).

Pues bien, este soneto se caracteriza, precisamente, por su *medularidad*, ya que la propia forma del árbol, similar a la punta de una lanza o de una flecha que apunta hacia el cielo, resulta idónea para representar las ansias de elevación. Además, existe una tendencia universal que propicia la identificación entre los árboles y los seres humanos, basada en la verticalidad común y en el deseo humano de alargar la vida para acercarse a la que alcanzan los árboles centenarios o milenarios, que en el soneto se encarna en un árbol particular claramente localizado. Por eso, el soneto es doblemente *medular*, ya que el ciprés de Silos permite sustentar a la vez las ansias de elevación y la identificación humana con un árbol centenario.

Y, por lo que respecta al rasgo de *totalidad*, en el soneto se aprecian símbolos correspondientes a la simbología nictomorfa (parte negativa del *Régimen Diurno*), a la simbología ascensional, espectacular y diarética (parte positiva del *Régimen Diurno*), a la simbología de la inversión y de la intimidad del *Régimen Nocturno* y a la simbología del progreso del *Régimen Cíclico*. Por ello, y a pesar de su brevedad, el soneto despliega los tres regímenes de la imaginación.

Pero la construcción imaginaria también se basa en el carácter a la vez universal y singular de los símbolos, y ese soneto constituye un buen ejemplo de ello. Ya desde el título, el símbolo del progreso del *árbol* se concretiza en un ciprés particular, el que está situado en el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, cuya forma, como hemos indicado, promueve fácilmente los deseos de elevación. Y, a lo largo del soneto, el árbol es sustituido por una serie de imágenes

metafóricas que incluyen de manera singular los elementos con los que se asimila, algunos de ellos relacionados con el agua (como un *surtidor*, un *chorro*, un *mástil* o los *cristales*), y otros con las armas (como una *lanza*, una *saeta*, una *flecha* o una *torre*), siendo además caracterizado por otras imágenes metafóricas relacionadas con el elemento acuático («prodigio isleño») o con la locura («devanado a sí mismo en loco empeño», «ejemplo de delirios verticales»). Pues bien, los elementos metafóricos con los que se asimila el ciprés constituyen símbolos pertenecientes a la triple simbología de «El cetro y la espada», lo que hace que, a pesar de su aparente diversidad, sean isomorfos desde un punto de vista imaginario. Así, podría parecer que las armas (*lanza*, *saeta*, *flecha* o *torre*) no tienen nada que ver con el agua (*surtidor*, *chorro*, *mástil* o *cristales*), pero forman parte de la misma simbología diairética, que incluye tanto las armas como los símbolos de la purificación. Asimismo, todos esos elementos belicosos y acuáticos son a la vez símbolos ascensionales, por lo que a la simbología diairética se une la ascensional, y algunos de ellos, además, incorporan la simbología espectacular (que se hace evidente en la imagen del ciprés vuelto en *cristales*, pero que atañe también, por extensión, al *surtidor* y al *chorro* de agua). Algunos de los adjetivos (*enhiesto*, *firme*, *verticales*) y las oraciones de relativo («que acongojas el cielo con tu lanza», «que a las estrellas casi alcanza») se relacionan también con la simbología ascensional (e incluso con la espectacular, por el brillo de las estrellas), con lo que el soneto recoge la triple simbología (ascensional, espectacular y diairética) de «El cetro y la espada», correspondiente a la parte positiva del *Régimen Diurno*. El poeta intuye esas relaciones imaginarias que se establecen entre los elementos que introduce en el soneto, lo que constituye uno de sus mayores aciertos. Y el hecho de incluir una serie de imágenes metafóricas originales y basadas en elementos que en apariencia son muy

diversos, pero que remiten a la misma simbología, es buena muestra del carácter a la vez singular y universal del poema.

La originalidad y universalidad del soneto no solo atañe a la simbología del *Régimen Diurno*, sino también a la de los *Regímenes Nocturno* y *Cíclico*. Con respecto al *Régimen Nocturno*, el soneto presenta el monasterio como un recinto de recogimiento, relacionado con los símbolos de la intimidad, en el que se desata el fervor religioso ascensional, y el claustro como una isla o *morada sobre el agua*, también perteneciente a la simbología de la intimidad, en la que se alza como único habitante el ciprés, que comparte la misma devoción ascensional. Así, los recintos nocturnos de recogimiento son el ámbito más favorable para que se desarrolle el fervor ascensional, y eso atañe tanto a los frailes como al ciprés, que parecen hermanados en la misma familia. Y en relación con el *Régimen Cíclico*, se establece una estrecha identificación, basada en una tendencia universal, entre el poeta y el árbol, pero este se particulariza en un ciprés con nombre propio, al que el poeta personaliza tratándolo de *tú*, y que aparece como el único habitante casi humano del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos.

6.

Universalidad y originalidad de las obras artísticas y parcialmente literarias

Los análisis realizados en el apartado anterior de relatos y poemas solo constituyen, claro está, una mínima muestra del carácter a la vez universal y original de los textos literarios. Por razones de espacio, no podía ser de otra manera. Los análisis aquí presentados constituyen un simple ejemplo de la capacidad analítica de la Poética de la imaginación, pero tal vez suficiente para sospechar que sus conclusiones puedan ser extensibles a otro tipo de obras. Es posible que en otros textos diferentes sea más difícil apreciar y definir su configuración simbólico-imaginaria, y también que haya tipos o géneros literarios en los que dicha configuración no juegue un papel tan relevante. A este respecto, García Berrio (quien propuso, como hemos indicado, una distinción entre los ámbitos de la *semántica imaginaria*, encargada del análisis de los símbolos, y de la *sintaxis imaginaria*, que se ocupa de examinar los esquemas de orientación y espacialización) indica que hay tipos de poesía, como la denominada «poesía pura», que pueden ser más proclives a basar su construcción imaginaria en los esquemas sintácticos de orientación y espacialización (García Berrio, 1989: 424-425). No obstante, tanto los símbolos como los esquemas sintácticos constituyen categorías presentes en la mayoría de los textos literarios, y creemos que los análisis reali-

zados (en los que nos hemos ceñido al análisis de los símbolos) pueden constituir un ejemplo del carácter a la vez original y universal de la configuración imaginaria de las obras literarias.

Es de notar que los análisis realizados atañen tanto a las categorías del *mundo del autor* como a la del *mundo de los personajes*, pues los textos líricos se incluyen en la primera y los relatos populares y cultos en la segunda. Por lo tanto, la construcción simbólica, en el caso de la literatura, atañe a ambos tipos de mundos.

Cabría plantearse si los símbolos a la vez universales y originales que se aprecian en el *mundo del autor* y en el *mundo de los personajes* de las obras literarias aparecen también en otro tipo de manifestaciones artísticas. Para ello, conviene tener en cuenta que las obras literarias tienen un código semiótico de naturaleza lingüística, capaz, como hemos visto, de sustentar una construcción simbólica; que hay otras obras artísticas cuyo componente semiótico no es de naturaleza lingüística, sino visual o auditiva, con respecto a las cuales habría que examinar si pueden desplegar una configuración simbólica similar o equiparable a la de la literatura; y que existen también una serie de obras artísticas parcialmente literarias, con un componente semiótico lingüístico capaz de sustentar una construcción simbólica, y con otro componente semiótico de naturaleza visual o auditiva, cuya función habría que valorar.

Lo primero que conviene plantearse es si las obras artísticas que tienen un componente semiótico visual o auditivo pueden desarrollar una configuración simbólico-imaginaria. Con respecto a las artes visuales, podemos considerar la capacidad de expresarse por medio de símbolos de la pintura, la escultura y la arquitectura.

Las obras de pintura figurativa pueden expresar los símbolos con la misma claridad que las obras literarias, pues las palabras de las obras literarias remiten a escenas que, en parte, tendemos a interpretar como imágenes. Nuestro pensamiento y nuestra imaginación están

constituidos por una mezcla de palabras e imágenes con un determinado grado de abstracción, y tanto la literatura como la pintura están capacitadas para expresar los productos de la imaginación, ya sea por medio del lenguaje o de imágenes pictóricas. En este sentido, el lenguaje y las imágenes constituyen formas privilegiadas de representar directamente los productos de la imaginación simbólica.

El ámbito de la pintura ha sido convenientemente estudiado por Antonio García Berrio (1989: 471-477) y María Teresa Hernández (García Berrio y Hernández, 1988a), quienes intentaron realizar una poética del arte visual. A su juicio, los universales estéticos son comunes a todas las artes, y, aunque la pintura y la literatura se valen de códigos semióticos diferentes, muestran claras semejanzas en todos sus niveles comunicativos. Desde un punto de vista semiótico, hay un claro paralelismo, en el nivel sintáctico, entre la estructura formal del cuadro y la del texto literario, y ambos presentan redes isotópicas equiparables; en el nivel semántico, uno y otro pueden representar universos reales o ficcionales, y en el nivel pragmático, existen una serie de convenciones entre el pintor y los espectadores muy semejantes a las que se dan entre el autor del texto literario y sus receptores (García Berrio, 1989: 466-471). En el nivel de la construcción imaginaria, las similitudes también son evidentes, pues las obras pictóricas presentan las mismas constantes antropológicas que las literarias, y es en ellas, más que en su estructura compositiva y formal, donde reside la universalidad del arte. A este respecto, García Berrio (1989: 471) escribe lo siguiente:

Por más brillantes dotes materiales e inmediatas que se pongan en juego en la confección material de los textos plásticos, y por grandes que sean sus capacidades de representación mimética, las obras artísticas no alcanzarían la trascendencia estética que individual y colectivamente se les ha concedido en el esquema social y personal de la cultura. Reducido el arte de la pintura a la entidad puramente directa de su *expresividad* perceptiva, sería sin duda un simulacro trivial, de pueril intrascendencia.

Como en el caso de la literatura, «la naturaleza sublime de la obra de arte visual le viene otorgada al *esquema material del texto* en virtud de su condición de *soporte eficaz de la actividad imaginaria*» (García Berrio, 189: 472). Por ello, las obras plásticas, al igual que las literarias, reflejan una serie de símbolos en el nivel semántico imaginario, y esquemas de orientación y espacialización en el nivel sintáctico imaginario, equiparables a los que se aprecian en los textos literarios. En el caso de la pintura figurativa, que desarrolla el *mundo de los personajes*, es posible apreciar símbolos pertenecientes a los tres regímenes de la imaginación; y en el caso de las distintas manifestaciones de la abstracción, que despliegan básicamente el *mundo del autor*, y prescinden de otorgar un significado al cuadro (tratando con ello, como afirma García Berrio [1989: 469-470], de «ganar en amplitud semántica»), la construcción imaginaria reposa en mayor medida en los esquemas sintácticos de orientación y espacialización.

Ciñéndonos al ámbito de la semántica imaginaria y a la parte de la pragmática imaginaria que se ocupa del carácter universal y original de los símbolos, y por poner un único ejemplo, comentaremos la construcción simbólico-imaginaria del cuadro titulado *Las meninas*, de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (figura 22).

El cuadro fue pintado en 1656 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, que es el escenario reflejado. Aunque el Alcázar fue destruido por un incendio, a partir de sus planos y de su inventario se ha podido reconstruir la estancia, que fue retratada fielmente por Velázquez, con el único añadido del espejo (que no aparece en el inventario).

El título es relativamente reciente, de 1843, pues antes tuvo otras denominaciones.⁹⁵ La obra representa un *mundo de los personajes*

95 En un inventario de 1666 del Real Alcázar de Madrid, en el que el cuadro se conservaba originariamente para disfrute exclusivo de la realeza, era descrito como «retrato de la emperatriz» (en alusión a la infanta Margarita de Austria). En 1734 el Alcázar sufrió un incendio



Figura 22. *Las meninas* (1656), de Velázquez

que lo destruyó, y en la lista de obras que se salvaron del incendio el cuadro figuraba como *La familia de Felipe IV*, título que conservó cuando fue trasladado en 1819 al Museo del Prado. Y en 1843, Pedro de Madrazo realizó un catálogo de las obras del Museo del Prado en el que el cuadro figuraba como *Las meninas*, que es el título por el que se le conoce desde entonces. El término *meninas* se empleaba para referirse a las acompañantes de la reina, según constaba en la primera descripción del cuadro que hizo Antonio Palomino en su obra *El museo pictórico y escala óptica*, escrita entre 1795 y 1797. Vid. https://es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas (17-5-2020), de donde tomamos los principales datos sobre la historia del cuadro y sus interpretaciones.

regido por un modelo de mundo de tipo I, ya que no solo refleja la estancia en la que se pintó, sino que en ella aparecen personas reales; concretamente, y de izquierda a derecha, el propio Velázquez, que lleva en la cintura la llave de cámara (pues ostentaba el cargo de aposentador del rey) y está pintando en un gran lienzo (del que solo vemos su parte posterior); la menina María Agustina Sarmiento, que ofrece agua en una pequeña jarra de arcilla a la infanta Margarita Teresa de Austria, personaje central del cuadro; el aposentador de la reina José Nieto Velázquez, que aparece al fondo, en las escaleras que hay tras la puerta; la menina Isabel de Velasco; Marcela de Ulloa, «guarda menor de damas», y un guardadamas que no ha sido identificado, que se sitúan detrás de Isabel de Velasco; y siguen en primer plano los enanos Mari Bárbola y Nicolasio Pertusato, que patea a un mastín en actitud de reposo.

Además, en el espejo del fondo, situado entre la menina María Agustina Sarmiento y la infanta, aparecen los rostros de Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la infanta, lo que podría indicar que constituyen el motivo del cuadro que estaba pintando Velázquez (en cuyo caso cabrían dos posibilidades: que el espejo reflejara el propio anverso del cuadro, o bien a los reyes posando). Según una de las interpretaciones más aceptadas, la de Thomas Glen, los reyes habrían estado posando para el pintor en presencia de la infanta, hasta que se da por terminada la sesión. Cuando Velázquez deja de pintar y los reyes se disponen a salir de la sala, las miradas de seis personajes –incluida la del propio Velázquez– se dirigen hacia el rey y la reina. Pertusato despierta al mastín para que acompañe a su ama, y el aposentador, cumpliendo sus funciones, abre la puerta del fondo para que la familia real salga por ella tras cruzar la estancia. Por ello, la imagen de los reyes bajo un cortinaje que aparece reflejada en el espejo sería la misma que habría en el propio cuadro que está pintando Velázquez (Knox, 2010: 139).

Pero no es esa la única interpretación que se ha hecho de *Las meninas*, pues también se ha pensado que Velázquez podría estar pintado cualquier otro tema, y que tanto los reyes como la infanta y sus acompañantes habrían entrado en ese momento en la sala. La presencia en el cuadro de un espejo ha llevado a pensar que Velázquez se autorretrató viéndose en otro espejo, y que la imagen de *Las meninas* sería especular, de manera que habría retratado lo que veía en el espejo en el que se miraba; pero esta interpretación es desmentida por el hecho de que las pinturas del fondo no estén invertidas. E incluso se ha supuesto que lo que pinta Velázquez podría ser el propio cuadro de *Las meninas*, con el que comparte su antiguo bastidor y coincide aproximadamente en tamaño. En este caso, el cuadro podría ser un boceto y recoger un momento de su creación antes de estar culminado, o estar ya terminado y coincidir exactamente con la obra final, tal y como la conocemos. Si fuera un boceto, el cuadro interno podría reflejar el mismo tema que el cuadro principal, o una parte de él, y, en cualquiera de esos casos, no estaríamos ante la imposibilidad de que una obra figure dentro de sí misma.

En la obra *El arte de la pintura*, de Johannes Vermeer (figura 23), realizada hacia 1666, unos diez años después de *Las meninas*, vemos reflejada la posibilidad de que dentro del cuadro principal figure un cuadro interior que constituya un boceto, y que dicho boceto represente solo una parte del cuadro en que se inscribe. Si en *Las meninas* aparece el reverso del cuadro que está pintando Velázquez, en el cuadro de Vermeer aparece de espaldas un pintor, el cual está plasmando a una modelo caracterizada como la musa Clío. Se supone que la figura de espaldas del pintor corresponde al propio Vermeer, pero lo único cierto es que no vemos su rostro, por lo que no podemos estar seguros de que sea un autorretrato. El pintor aparece elegantemente vestido y en un espacio idealizado (pues la decoración y el suelo de mármol de la estancia corresponden a la de una

mansión acomodada que estaba por encima de las posibilidades económicas de Vermeer), lo que se ha entendido como un intento de dignificar la pintura. Y en el cuadro interno, que es un boceto inacabado, solo se aprecia una parte del cuadro principal, ya que se limita a reproducir la imagen de la musa, y en él no está presente el propio pintor. Por eso, se trata de un cuadro dentro de un cuadro, pero ambos cuadros no coinciden por dos motivos: el cuadro interior está inacabado, y recoge una imagen menos amplia que el cuadro final. En este caso, no se produce la imposibilidad de que un cuadro figure dentro de sí mismo.



Figura 23. *El arte de la pintura* (c. 1666), de Johannes Vermeer

Pero el cuadro de Vermeer nos da pie a pensar en otras posibilidades. Imaginemos que el cuadro interior fuera exactamente igual

al cuadro real, y que estuviera acabado, de manera que el pintor no apareciera elaborándolo, sino tras haberlo concluido. En ese caso, sí que estaríamos ante la imposibilidad de que un cuadro figurara dentro de sí mismo, y se trataría de un caso de ruptura de la lógica ficcional, o *metalepsis* (Genette, 2006), ya que se produciría una identificación imposible entre el cuadro real y el que está en su interior.⁹⁶

De igual manera, si en el anverso del cuadro interno de *Las meninas* apareciera, como se ha supuesto, el propio cuadro de *Las meninas*, solo se produciría una ruptura de la lógica ficcional si el contenido del cuadro interno estuviera culminado y coincidiera exactamente con el del cuadro real (y el hecho de que Velázquez aparezca en actitud de estar pintando, untando su pincel en la paleta, parece desmentir que el cuadro interno estuviera finalizado).

En cualquier caso, y más allá de estas suposiciones, lo único cierto es que Vermeer no quiso mostrar la cara del pintor, al igual que Velázquez no quiso enseñar el tema del cuadro que estaba pintando, y solo es posible asegurar que en ambos casos hay un cuadro dentro de otro cuadro.

Las meninas pertenece al género del *retrato*: se trata de un retrato colectivo en el que se incluye el propio autorretrato del artista, pero Velázquez trata de ampliar y superar el ámbito del género, dotando de

⁹⁶ Sería algo parecido a lo que hemos comentado a propósito de algunas obras literarias que aparecen de forma imposible dentro de sí mismas. Cuando hay un texto inserto en el *mundo de los personajes* del texto originario, puede que el texto primario y el texto inserto tiendan a identificarse de forma imposible. Es lo que ocurre en obras literarias como el *Rāmāyaṇa*, de Vālmiki, o en el cuento *Subjuntivo*, de Juan Sasturain (Martín, 2015: 239-243). Esa posibilidad se trata de reflejar en el modelo textual de la figura 4 (página 41) mediante el trazo más grueso que presentan el texto primario y el texto inserto. En el caso imaginado de que el cuadro interno o inserto de la composición de Vermeer estuviera culminado y fuera idéntico al cuadro principal, estaríamos ante un mundo imposible regido por el *tipo I de modelo de mundo de lo verdadero-imposible* (Martín, 2015: 233-306), y dicha eventualidad podría reflejarse en un modelo textual del cuadro poniendo en trazo grueso el cuadro principal y el cuadro inserto.

vida propia y de acción a su composición, en la que seis de los personajes dirigen la mirada a algo que hay fuera del cuadro. Y si esas miradas fueran dirigidas al rey y a la reina, estos aparecerían doblemente reflejados: en el espejo del fondo y como receptores de esas miradas.

También se han buscado significados que tratan de trascender lo que se ve a simple vista. En este sentido, se ha propuesto que el cuadro (como el de Vermeer) constituiría un intento de dignificar el oficio de la pintura. Como hemos comentado, la pintura no constituía en sus orígenes una de las artes liberales (cultivadas por hombres libres), y se incluía en el ámbito de la artesanía (propia de esclavos). Posteriormente, fue experimentando un proceso de ennoblecimiento, que culminaría con su inclusión en el ámbito de las *Bellas Artes* (concepto propuesto por el abate Batteux en 1746). En 1656, cuando Velázquez pintó *Las meninas*, aún no estaba muy clara la distinción entre artistas y artesanos, por lo que el cuadro podría constituir una reivindicación del arte pictórico como algo superior a la simple artesanía. A este respecto, la cruz de Santiago que luce Velázquez en el pecho fue añadida posteriormente, pues no fue nombrado caballero de la Orden de Santiago hasta 1658. En 1656, en el momento de pintar *Las meninas*, Velázquez estaba intentado ser admitido como caballero en dicha orden, y eso requería que su profesión de pintor fuera considerada una ocupación noble, como ya ocurría en Italia (donde los pontífices y los reyes honraban a los pintores). Y se ha advertido que, entre los libros que tenía Velázquez, se encontraban algunos que defendían la nobleza de la pintura, lo que suponía trasladarla del ámbito de la artesanía al de las artes liberales, como la *Naturalis historia* de Plinio (en la que se defendía el carácter liberal del arte cultivado por el pintor Pánfilo, y se exponía que los esclavos nunca habían creado pinturas ni esculturas famosas), los escritos de Leonardo da Vinci o la *Noticia de las artes*

liberales (1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que fue el primero en defender en España que la pintura era un arte liberal. Sabemos que el rey apreciaba el arte de Velázquez, y que iba a verlo pintar con frecuencia, y el hecho de autorretratarse pintando junto a la familia real supondría una reivindicación de la liberalidad de la pintura frente a quienes la seguían considerando un oficio artesanal. A la vez, el pintor mantendría el decoro al no aparecer junto a los reyes, sino ante su reflejo en el espejo (Brown, 1981).

Y también se ha hecho una interpretación en clave política, incidiendo en el protagonismo que cobra en el cuadro la infanta Margarita, que representaría la esperanza de perpetuar la monarquía española de los Habsburgo (Harris, 2003: 174). En 1656, cuando se pintó el cuadro, la infanta Margarita Teresa de Austria era la principal candidata a heredar el trono, ya que su hermana mayor, María Teresa, hija del primer matrimonio de Felipe IV con Isabel de Borbón, era pretendida por el rey de Francia, Luis XIV (conocido como el Rey Sol), con quien llegaría a casarse en 1660, y aún no habían nacido sus hermanos varones (Felipe Próspero, que moriría a los tres años, y Carlos, que llegaría a ser el rey Carlos II, conocido como el «Hechizado»). De ahí que el cuadro no solo fuera un retrato de una niña por la que Felipe IV sentía un gran aprecio, sino también de la posible heredera del trono.

Para entender mejor la configuración de *Las meninas*, puede ser de utilidad el modelo textual de los géneros literarios y artísticos que hemos propuesto, adaptándolo al caso de la obra. Como se aprecia en la figura 24, Velázquez sería el autor empírico, situado en el ámbito pragmático del exterior del cuadro o texto primario que ha pasado a ser conocido como *Las meninas* (motivo por el que se incluye dicho título en el peritexto, bien entendido que no es un título otorgado por el propio autor). Además, Velázquez aparece retratado

en el interior del *mundo de los personajes* del texto primario como un personaje más, junto a la infanta y su séquito y las figuras del rey y de la reina. Este mundo de los personajes se rige por el tipo I de modelo de lo verdadero.

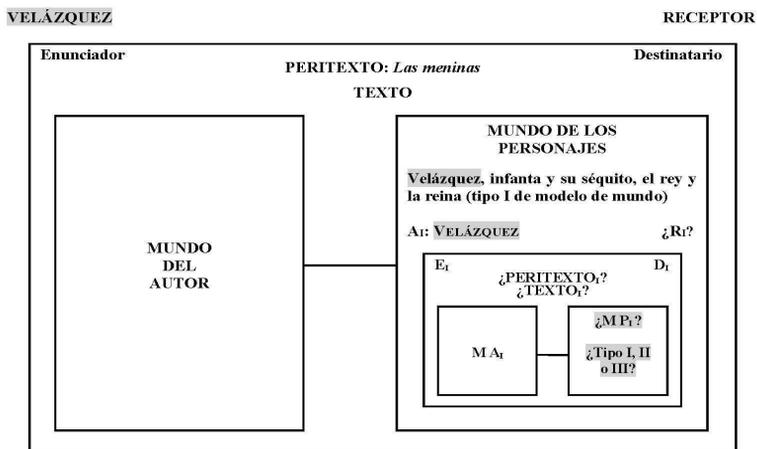


Figura 24. Modelo textual de *Las meninas* de Velázquez

Por último, Velázquez adquiere la función de autor inserto (A_i) del cuadro inserto que está pintando, de manera que se produce una identificación entre la persona empírica de Velázquez como autor de *Las meninas* y la figura retratada de Velázquez que aparece dentro del cuadro, la cual se encarga, a su vez, de crear el cuadro inserto. La naturaleza de este cuadro o texto inserto ($TEXTO_i$) es totalmente ambigua (lo que se refleja en los signos de interrogación que acompañan a los elementos correspondientes): no sabemos con seguridad a qué receptor inserto (R_i) iría dirigido el cuadro que está pintando (cabe suponer que a algún miembro de la familia real, pero también podría tratarse de un cuadro creado para el propio Velázquez u otra persona), ni cuál

sería su título (correspondiente al peritexto inserto [PERITEXTO_I]) ni su naturaleza. Y aunque es de creer que desarrollaría el *mundo de los personajes inserto* (MP_I), pues la pintura de Velázquez era figurativa, es imposible establecer si dicho mundo se regiría por un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III.⁹⁷

Además, en el *mundo de los personajes* del texto primario figuran nuevos textos o cuadros insertos, que son todos los que penden de las paredes, cuyos autores insertos, en algunos casos, son conocidos por los especialistas, y suelen ser ignorados por la generalidad de los receptores.⁹⁸

Una vez hechas estas consideraciones generales sobre el cuadro, podemos analizarlo desde la perspectiva de la Poética de la imaginación, prestando atención a su configuración simbólica.

Al igual que hacíamos con respecto a los relatos o los poemas, podemos preguntarnos qué tipo de respuesta da cada cuadro al paso

97 Como advertíamos en la nota anterior, en el caso improbable de que el cuadro interno estuviera culminado y fuera idéntico al cuadro principal, en el modelo textual de *Las meninas* habría que poner en trazo más grueso tanto el contorno exterior del texto primario (creado por el Velázquez real), como el del texto inserto (compuesto por la figura de Velázquez que aparece dentro del *mundo de los personajes* del texto primario adoptando el papel de autor inserto), para resaltar gráficamente la identificación imposible entre ambos textos.

98 Sabemos que de las paredes de la sala colgaban cuarenta cuadros, que en su mayor parte eran copias de obras de Rubens sobre asuntos mitológicos tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio, realizadas por Juan Bautista Martínez del Mazo. Había también cuadros de aves, animales y paisajes sobre las ventanas. En la pared del fondo había cuatro cuadros de tema mitológico ovidiano: *Prometeo robando el fuego sagrado* y *Vulcano forjando los rayos de Júpiter*, que están en la parte baja de la pared a ambos lados de Velázquez, y dos de mayor tamaño situados en la parte alta de la misma pared: *Minerva y Aracne*, que es una copia de una obra de Rubens realizada por Mazo, y *Apolo vencedor de Pan*, una copia realizada por Mazo de un cuadro de Jacob Jordaens, realizado a su vez sobre un boceto de Rubens (Orso, 1986: 166-176). En conformidad con nuestro modelo textual, Juan Bautista Martínez del Mazo sería el autor inserto de algunos de esos cuadros (aunque no aparezca de forma explícita en el mundo de los personajes del texto primario, ya que no figura en *Las meninas*), y los que son de temática mitológica desarrollarían un *mundo de los personajes inserto* regido por el tipo III de modelo de mundo.

del tiempo. En el caso de *Las meninas*, hay dos elementos esenciales, relacionados, por un lado, con la representación del espacio de la intimidad familiar, lo que se encuadra en la simbología propia del *Régimen Nocturno*; y, por otro, con la simbología de la *hija* como propagación de la estirpe familiar, que se relaciona con el *Régimen Cíclico*. La simbología asociada a la intimidad nocturna del hogar familiar permite crear un espacio favorable en el que sentirse a salvo del paso del tiempo, mientras que la valoración positiva de la *hija* (encarnada en la figura de la infanta Margarita de Austria) constituye una forma cíclica de asegurar la permanencia en el tiempo de la familia real.

La simbología del cuadro está destinada a potenciar esa doble aspiración de combatir el tiempo mediante los procedimientos propios del *Régimen Nocturno* y del *Régimen Cíclico*. En el primero se encuadran los símbolos de la intimidad, entre los cuales la *casa* suele cumplir un papel relevante como recinto de recogimiento y protección. Como explica Durand, ya se trate de un palacio, de un templo o de una choza, la *casa*, con sus recovecos y rincones, es la imagen misma de la intimidad descansada. Y el símbolo general de la *casa* se concretiza en este cuadro en una estancia del Alcázar de Madrid, morada de la familia real. En el cuadro no aparece toda la morada, sino que se escoge el Cuarto del Príncipe, que puede entenderse como un *rincón* o casita (otro símbolo de la intimidad) dentro de la casa grande, ya que es el lugar de recogimiento en el que Velázquez se refugiaba para pintar sus obras, y en el que solía ser visitado por el rey. Y es de notar que en el cuadro aparecen los aposentadores del rey (el propio Velázquez cumplía esa función) y de la reina (José Nieto), que eran los encargados de velar por la distribución y el mantenimiento de las habitaciones de las personas reales y de los demás habitantes del palacio, lo que incide en el carácter doméstico de la composición.

Y junto a estos símbolos de la intimidad, en el cuadro se aprecia claramente la simbología nocturna de la inversión, isomorfa de la de la intimidad. Son símbolos de la inversión del *Régimen Nocturno*, entre otros, la *vaguedad e inefabilidad*, la *reduplicación*, los *encajonamientos*, la *gulliverización*, los *continentes y contenidos*, los *colores y tintes* y la *feminidad positiva*. Y todos estos símbolos aparecen reflejados en el cuadro.

Frente a la claridad característica de la parte positiva del *Régimen Diurno* («El cetro y la espada»), en el que las cosas ocurren a la luz del sol y son percibidas fácilmente por la visión, el *Régimen Nocturno* vuelve hacia la interioridad digestiva del cuerpo, imperceptible e inaprensible por los sentidos, y tiende a la *vaguedad* y a la imprecisión, apostando por sugerir las cosas de forma indefinida en lugar de mostrarlas con claridad. Y en *Las meninas* hay varios aspectos que resultan vagos e imprecisos. La *vaguedad* se traduce en la propia presencia del bastidor del cuadro, cuyo anverso no podemos ver, lo que ha dado lugar, como hemos comentado, a todo tipo de especulaciones sobre su contenido, ya que se ha pensado que podría ser el retrato de los reyes, el propio cuadro de *Las meninas* o cualquier otro asunto indeterminado. Una de las cosas que más llama la atención en la obra es precisamente esa indefinición con respecto al tema del cuadro, que es de gran tamaño y aparece en primer plano, lo que hace imposible ignorarlo, e invita a imaginar su contenido. Al ver el reverso del cuadro, sentimos la curiosidad (casi la necesidad) de conocer qué hay pintado en él, pero es imposible saberlo. De esta forma, ese cuadro «al revés» constituye uno de los grandes aciertos de la composición, pues despierta la curiosidad del espectador sin satisfacerla, creando una sugestiva sensación de vaguedad que permite exégesis múltiples y reclama un esfuerzo imaginativo de interpretación, involucrando al receptor.

La vaguedad, por otra parte, se extiende al espejo que hay al fondo de la sala, ya que no podemos saber si constituye un reflejo del propio cuadro que está pintando Velázquez (en cuyo caso quedaría resuelto el misterio con respecto a su contenido) o si es un reflejo de las propias personas del rey y de la reina, que están fuera del cuadro, pero que aparecen indirectamente en él. Y la propia forma difusa de las figuras del rey y de la reina, pintadas con trazos pretendidamente indefinidos, incide en la vaguedad nocturna de la composición.

La vaguedad y la indefinición también se prolonga en los cuadros del fondo, y, especialmente, en los que cuelgan de la pared derecha, cuyo asunto apenas se puede percibir. Sabemos que hay cuadros pintados (cuadros dentro del cuadro que se suman al cuadro que está pintando Velázquez), pero no podemos apreciar su contenido, de forma que el espectador ve pinturas en las paredes, pero sin poder determinar qué representan. El efecto se logra a través del juego magistral de luces y sombras (al que luego me referiré), que deja casi en penumbra la mitad superior de la sala y la parte de las paredes de la que penden los cuadros, lo que la envuelve en un halo nocturno de imprecisión. No se trata de la *negrura* nictomorfa, sino de una oscuridad atenuada en una penumbra íntima y acogedora, en conformidad con los procedimientos eufemísticos de la inversión del *Régimen Nocturno*.

Otro de los símbolos nocturnos de la inversión es la *reduplicación*, que se produce en la imagen de los reyes en el espejo, la cual da a entender que están también fuera del cuadro. Así, aunque solo la veamos una vez, la pareja real está duplicada, y lo estaría más aún si estuviera además retratada en el cuadro que está pintando Velázquez (y si su tema no fuera un retrato de los reyes, sino el propio cuadro de *Las meninas*, también se produciría un proceso de reduplicación).

La reduplicación se relaciona con los *encajonamientos*, ya que las cosas que se duplican suelen disminuir de tamaño e incluirse dentro de otras, y los juegos de encajonamientos cobran gran importancia en *Las meninas*. Todos los elementos de la composición figuran en el interior del Cuarto del Príncipe, cuyo contorno geométrico (formado por las paredes, el suelo y el techo) está nítidamente marcado, creando el marco general de la habitación en el que se sitúan los personajes. Pero, dentro de ese marco principal, hay otros encajonamientos. Es lo que ocurre con la imagen de los reyes, que aparece minimizada y encajonada en el espejo, cuyo tamaño también aparece disminuido por efecto de la perspectiva. La presencia del bastidor del cuadro en primer término también produce otro efecto de encajonamiento ligado a la vaguedad, pues se trata de un cuadro inserto en el cuadro principal, el cual impide ver la parte de la sala que oculta, y constituye una especie de muro que configura otro *rincón* tras el cual puede protegerse el propio Velázquez. Y la figura del aposentador de la reina, José Nieto, también aparece difusa y encajonada en el marco de la puerta que hay en la pared del fondo de la sala (a lo que hay que sumar que está en unas escaleras, y, aunque no está claro si sube o baja por ellas, esto último parecería más acorde con la simbología nocturna en la que se inscribe, ya que el *descenso* constituye otro de los símbolos nocturnos de la inversión). Incluso la presencia de los propios personajes sirve para ocultar o encajonar a otros que se sitúan detrás: es lo que ocurre con las figuras de Marcela de Ulloa y del guardadamas que la acompaña, que aparecen semiocultos tras los personajes que están en primer plano (Isabel de Velasco y Mari Bárbola), e incluso con la figura del propio Velázquez, cuyas piernas aparecen en parte ocultas tras el bastidor del cuadro y la figura de María Agustina Sarmiento. Y en cuanto a los cuadros que penden de la pared del fondo y del muro de

la derecha, constituyen nuevos juegos nocturnos de *encajonamientos*, ya que son cuadros dentro del cuadro principal, y la indefinición sobre la identidad de sus autores y sobre su propio contenido colabora a potenciar el efecto nocturno de imprecisión.

Pero la reduplicación no solo produce encajonamientos, sino que suele causar también la disminución de los personajes, dando lugar a símbolos relacionados con la *gulliverización*, y eso es precisamente lo que ocurre en este cuadro, en el que la gulliverización juega un papel esencial.

El cuadro, que durante un tiempo fue conocido con el título de *La familia de Felipe IV* (concretamente, entre 1734 y 1843), constituye una representación de la monarquía. Sabemos que la soberanía se relaciona con la simbología ascensional del *Régimen Diurno*, y que los jefes, monarcas o soberanos suelen ser representados haciendo ostentación no solo de la simbología ascensional, sino también de la espectacular y la diairética, que completan la trilogía de los grupos de símbolos de «El cetro y la espada», parte positiva del *Régimen Diurno*.



Figura 25. Felipe IV, cazador (1632-1634)



Figura 26. Felipe IV, a caballo (c. 1635)

El propio Velázquez había retratado a Felipe IV haciendo uso de esa simbología. Así, en el cuadro titulado *Felipe IV, cazador* (figura 25), aparecía el monarca portando una escopeta de caza. La propia forma rectangular y alargada del cuadro, configurada para destacar la figura vertical del rey, se relaciona con la simbología ascensional, como la misma *caza*. Asimismo, la escopeta se relaciona con la simbología diairética de las *armas*, y el perro, cuya postura denota su disposición para participar activamente en la cacería, puede ser considerado como otra arma diairética que complementa a la escopeta.

Y en el cuadro titulado *Felipe IV, a caballo* (figura 26), el rey aparece sobre un majestuoso caballo que se alza sobre sus patas traseras, lo que resalta la simbología ascensional y diairética (pues el caballo en el que cabalgan los héroes armados no tiene para ellos mismos un sentido teriomorfo —que sí puede tener para quien sufra su azote guerrero—, sino que agiganta el tamaño y refuerza el poderío de quien lo monta y domina). Asimismo, el rey lleva un sombrero con adornos semejantes a plumas en la *cabeza* (simbología ascensional) y una armadura diairética con remaches dorados, y la silla de montar y la brida del caballo son también doradas o tienen efectos dorados, lo que se relaciona con el *color dorado* de la simbología espectacular. Y para remarcar su soberanía, el rey porta en la mano el *etro*, símbolo ascensional por excelencia del poder.

Si en estos retratos de Felipe IV impera la simbología de «El etro y la espada», parte positiva del *Régimen Diurno*, en *Las meninas* se produce un claro proceso de inversión de los valores diurnos: de igual manera que el *Régimen Nocturno* sustituye al aguerrido y agigantado héroe diurno por un héroe diminuto y gulliverizado, que pasa a ser el protagonista del cuento y es capaz de vencer con su astucia al ogro teriomorfo, la magna figura de Felipe IV que aparecía en esos retratos

va a ser sustituida por la de una pequeña niña de cinco años, que se convierte en la protagonista del cuadro. La misma figura del rey y de la reina se gulliverizan con su respecto a su tamaño real y se encajonan en el espejo que aparece al fondo, y la infanta se sitúa en la posición más destacada y centrada del cuadro (y el *centro* es otro símbolo nocturno de la intimidad). Y hasta una parte del séquito de la infanta aparece gulliverizado. El propio nombre de *meninas* se refiere a las *niñas* que entraban a servir a la reina o a sus hijas, por lo que resalta el proceso de gulliverización. Una de las meninas, María Agustina Sarmiento, aparece arrodillada para ponerse a la escasa altura de la infanta, y la otra, Isabel de Velasco, hace una reverencia o inclinación, dirigiendo su cuerpo hacia el de la niña. Y para complementar el proceso de gulliverización, aparecen en el séquito dos enanos: María Bárbola y Nicolásito Pertusato. Incluso el mastín, perro caracterizado por su gran tamaño, está en una posición tendida que lo minimiza, y parece estar durmiendo un plácido *sueño* (símbolo nocturno de la intimidad), lo que le diferencia del mastín del cuadro titulado *Felife IV, cazador*, que aparecía erguido sobre sus dos patas delanteras y dispuesto a participar en la cacería. Por último, la imagen del mastín siendo pateado por el pequeño Nicolásito guarda una diáfana relación con las situaciones de los cuentos infantiles en las que los héroes diminutos se enfrentan a grandes monstruos, si bien aparece lenificada en el ámbito protector de la estancia. No se trata de que haya una auténtica confrontación entre un héroe gulliverizado y un monstruo teriomorfo, sino de que la imagen remite indirectamente a ese tipo de enfrentamientos. Y aunque Velázquez seguramente no fuera consciente de esa relación, sin duda se dejó guiar por los parámetros universales que rigen el funcionamiento de la imaginación. Por todo ello, parece una decisión afortunada haber cambiado el título de *La familia de Felipe IV* por el de *Las*

meninas, ya que este remite con mucha más claridad a los procesos de gulliverización, que resultan esenciales en la composición.

Cabe destacar, a este respecto, que la figura de Velázquez no aparece gulliverizada. Está en un segundo plano, oculta en parte por el bastidor del cuadro y por una de las meninas, pero se yergue verticalmente y sobresale con claridad por encima de la infanta y su séquito. Las figuras de Marcela de Ulloa y del guardadamas que la acompaña no participan del proceso de gulliverización, pero están en un plano secundario con respecto al de Velázquez, casi escondidas tras los personajes que están delante de ellas, y sus rostros (sobre todo el del varón) aparecen desdibujados, en conformidad con la vaguedad general de la composición. En cambio, el rostro de Velázquez se aprecia con nitidez, y parece mirar directamente al espectador,⁹⁹ mientras que la mano con la que sujeta el pincel está perfilada con trazos difusos. Esto se ha interpretado como un símbolo de que Velázquez consideraba el arte de pintar como un proceso eminentemente cerebral, más que manual, relacionado por lo tanto con la liberalidad de la pintura, y no con la artesanía. En cualquier caso, la figura de Velázquez es pretendidamente ambigua: por un lado, es la única que se yergue claramente sin participar del proceso general de gulliverización, lo que sin duda

99 Esto podría dar lugar a pensar en la posibilidad de que Velázquez estuviera retratando a cada espectador que mira el cuadro, sustentada en el hecho de que no podamos ver nunca el anverso de lo que pinta. Seguramente no era esa su intención, pero cabe apuntarla como posibilidad real en cualquier otra composición. En el caso de que un pintor se autorretratara pintando a los eventuales espectadores de su cuadro, estaríamos ante un caso de ruptura de la lógica ficcional, ya que un personaje del *mundo de los personajes* se pondría en contacto de manera imposible (incluso incluyéndolo supuestamente en su cuadro) con el destinatario interno del texto y con cada receptor externo al texto que se identificara con ese destinatario intratextual (es una de las posibilidades recogidas en la figura 4 de la página 41). *Vid.* al respecto Martín (2015: 266-267), donde se describe el proceso similar que se produce cuando los actores de teatro se dirigen de forma imposible (por medio de «apartes») al destinatario intratextual, con el que se identifica cada uno de los receptores que ven la función teatral.

se relaciona con la imagen ascensional que el artista quiere dar de sí mismo y de su arte, pues sabemos que los sentimientos de sublimidad otorgados a la literatura y al arte se relacionan con la simbología ascensional; por otro lado, su vestimenta de color oscuro y su posición en segundo plano con respecto a la infanta mitigan la tendencia diurna al alzamiento y sitúan al pintor en la penumbra general. De esta forma, Velázquez consigue reivindicar el arte de la pintura manteniendo su respeto por la realeza a la que retrata.

Una de las meninas, María Agustina Sarmiento, ofrece una diminuta jarra de agua a la infanta, la cual se relaciona con los *continentes* y los *contenidos*, que constituyen otros de los símbolos nocturnos de la inversión que abundan en el cuadro, y se ajusta por su tamaño a los procesos de miniaturización. Y, para acabar con la relación de los símbolos nocturnos de la inversión, cabe mencionar los *colores* y los *tintes*, que aparecen resaltados en los vestidos y adornos de la infanta y de los personajes de su séquito que están en primer plano, y, sobre todo, la *feminidad positiva*, relacionada tanto con la *madre protectora* como con la *mujer idealizada*. Podríamos pensar que las dos meninas cumplen por su atractivo este segundo papel, ataviadas con primorosos vestidos, adornos y esmerados peinados, pero no cabe duda de que ejercen sobre todo una clara función relacionada con la maternidad. Las meninas tenían por misión servir a la infanta, y, si su madre real, Mariana de Austria, solo aparece difuminada en el reflejo del espejo, las meninas la sustituyen y cumplen su función maternal. Una de ellas aparece agachada y ofreciendo agua a la niña, y la otra inclinada hacia ella, mostrándose muy pendientes de su cuidado. Y ambas aparecen, a su vez, bajo la supervisión de Marcela de Ulloa, encargada de cuidar y vigilar a las meninas, y del guardadamas, lo que asegura una doble protección.

En el cuadro es muy importante el tratamiento de la luminosidad, por lo que es preciso relacionarlo con la simbología imaginaria. El mayor foco de luz recae sobre la infanta, lo que contribuye decisivamente a destacarla. La soberanía ascensional suele ir ligada a la luz espectacular, y es lo que ocurre también en este cuadro. Pero, de igual manera que la infanta es una representación gulliverizada de la monarquía, la luz solar se acomoda a las exigencias del ámbito nocturno del cuadro. No se trata de una luz diurna a cielo abierto, radiante y espectacular, sino de una luz que entra por las ventanas en la intimidad de la sala, y que se atenúa en la mayor parte de ella, convirtiéndose en penumbra. Así, Velázquez juega magistralmente con la luz, creando un atractivo contraste entre la luz que rodea y destaca las figuras de la infanta y de su séquito y la penumbra del resto de la sala, de forma que esta última favorece la intimidad y la vaguedad nocturnas. Hay otro foco de luz que entra por la ventana cercana a la pared del fondo, pero también es una luz débil y atenuada. Otro reflejo luminoso rodea la figura especular del rey y la reina, pero aparece encajonado en el mismo espejo, lo que sirve para minimizarlo. Y la luz aparece también en la puerta que se abre al final del cuadro, creando una perspectiva que invita al espectador a recorrer toda la sala, desde el foco de luz de la infanta hasta la luz de la puerta del fondo, de manera que el efecto de perspectiva no solo recae en la disposición geométrica de la sala, magistralmente representada, sino también en los efectos luminosos. Pero esa luz también aparece encajonada en el marco de la puerta, siguiendo, como hemos visto, el procedimiento típico de los juegos de encajonamientos nocturnos. De esta forma, la luz del sol aparece atenuada por los rasgos nocturnos de las figuras en las que se proyecta, ya sea en el séquito gulliverizado de la infanta, en las figuras miniaturizadas y encajonadas del rey y de la reina, o en el aposentador José

Nieto, que aparece también encajonado y disminuido por efecto de la perspectiva en la puerta del fondo.

Y si los símbolos y los procedimientos del *Régimen Nocturno* son notables en la obra, no menos importante resulta la simbología relacionada con el *Régimen Cíclico*, y especialmente el símbolo cíclico de la *hija*.

En 1656, cuando fue pintado el cuadro, la infanta Margarita de Austria era la principal candidata a la sucesión del trono real, por lo que el símbolo de la *hija* tiene una significación especial: no solo supone en este caso la perpetuación de la estirpe paterna y materna, sino también de la monarquía de los Habsburgo. De ahí que el cuadro se centre en la figura de la niña, a través de los apuntados procesos de gulliverización, y que se trate de reflejar un ámbito nocturno de protección en el que pueda crecer sin problemas como probable heredera del trono.

Cabe destacar, a este respecto, que otro de los símbolos cíclicos isomorfo de la *hija* es el de la *doble paternidad*. Y dicho símbolo no deja de estar representado, a su manera, en *Las meninas*, ya que los verdaderos padres de la niña están ausentes de la escena, y aparecen solamente en el espejo, como si estuvieran en la lejanía, mientras que la función maternal es desempeñada por las meninas que cuidan a la infanta y por los restantes personajes de su séquito. Así, podría entenderse que el cuadro refleja un tipo particular de *doble paternidad*, de manera que las meninas y los restantes componentes del séquito harían de nuevas madres, mientras que el papel de padre adoptivo podría recaer en el anónimo guardadamas que aparece junto a Marcela de Ulloa. De igual forma que el jefe lobo hace de padre adoptivo en el cuento *El muchacho lobo*, y que toda la manada, de forma colectiva, adopta el papel de madre, se podría considerar que la infanta aparece

en el cuadro adoptada por un nuevo padre y un grupo de personas que hacen la función colectiva de madre. No se trata, claro está, de que la infanta haya sido abandonada realmente por sus padres, sino de que el cuadro representa el símbolo de la *doble paternidad*, de manera que el cuidado y la protección de la infanta no solo recae en sus verdaderos padres, sino también en sus nuevos «padres adoptivos», encargados de reforzar el ámbito favorable de protección en el que pueda prosperar la heredera y perpetuadora de la monarquía. Como en el caso de Nicolás Pertusato pateando al mastín, en el que no hay realmente un héroe gulliverizado enfrentándose a un ogro teriomorfo, pero sí un reflejo indirecto de ese tipo de confrontaciones, el carácter universal de la imaginación lleva en este caso a representar una situación de *doble paternidad* común a muchos otros relatos y leyendas.

Por último, y en relación con la simbología del *Régimen Cíclico*, cabría destacar el papel que cumplen los símbolos del progreso, pues la *madera* del bastidor del cuadro puede ser entendida como un *utensilio de progreso*, ya que destaca en primer plano para resaltar el valor de la pintura como un arte liberal que nace independizándose de la simple artesanía. Si otros utensilios del progreso de carácter rítmico son valorados por los beneficios temporales que comportan, también ha de ser valorada la pintura (cuyas pinceladas no dejan de poseer una naturaleza rítmica), pues permite el progreso anímico del ser humano, así como eternizar momentos concretos de su existencia. Y un papel parecido cobran los marcos de madera de todas las obras pictóricas que adornan la sala, las cuales colaboran al enaltecimiento del arte de la pintura.

Podemos concluir que *Las meninas* refleja básicamente la simbología del *Régimen Nocturno* y del *Régimen Cíclico*, pero que también establece un juego con la luz diurna, que se usa para destacar la figura

gulliverizada de la infanta y se acomoda al ámbito protector y nocturno de la sala. El cuadro refleja una serie de símbolos universales, pero aportando a la vez una gran originalidad. Así, la *casa* se concretiza en una sala íntima que reivindica el espacio creador del pintor; la *vaguedad* se manifiesta en la afortunadísima elección de un cuadro de asunto inaccesible, en el juego especular o en la penumbra que difumina los cuadros de la sala; los juegos de *reduplicación* se insinúan originalmente mediante el reflejo de los reyes, que obliga a imaginar su presencia real fuera del cuadro; los *encajonamientos* toman forma mediante la presencia de cuadros dentro del cuadro o de un espejo y una puerta que enmarcan a los personajes; la *gulliverización* se lleva al extremo, haciendo que las figuras que rodean a la pequeña niña aparezcan miniaturizadas, y que disminuyan también las que figuran encajonadas en el espejo o la puerta; la misma luz diurna se eufemiza al proyectarse sobre personajes gulliverizados y al crear un ámbito penumbroso de intimidad, y el símbolo de la *hija* se materializa en la figura de la infanta, doblemente perpetuadora de la estirpe familiar y de la corona. E incluso se insinúan algunas situaciones imaginarias que no se producen realmente, como el enfrentamiento entre el héroe diminuto y el ogro, sugerido en la figura de Nicolasito pateando al mastín, o la *doble paternidad*, ejercida por el séquito de la infanta.

El análisis realizado constituye un simple ejemplo de la capacidad de las obras de pintura figurativa para representar símbolos, y de la Poética de la imaginación para interpretar la universalidad y la originalidad de la imaginación simbólica.

La pintura abstracta, como hemos comentado, es más proclive a desarrollar su componente imaginario por medio de su estructura sintáctico-imaginaria, que incluye los esquemas de orientación y de espacialización. Y lo mismo podríamos decir de la escultura abstracta

y figurativa, que posee una capacidad similar para expresar su componente imaginario.

Por lo que respecta a la escultura figurativa, es fácil percibir el sentido de su designio imaginario y de los regímenes que despliega. Así, las grandes imágenes de dioses de las más variadas culturas suelen relacionarse con la *gigantización* propia de la simbología ascensional del *Régimen Diurno*. La *Dama de Elche*, con sus facciones perfectas, su cuidado atavío y su cortejo de diadema y collares, es la viva imagen de la *mujer idealizada* (símbolo nocturno de la inversión). La estatua de *Laocoonte y sus hijos*, condenados por los dioses a morir estrangulados por serpientes, representa los peligros teriomorfos de la parte negativa del *Régimen Diurno*. Las imágenes religiosas que adornan las iglesias románicas constituyen en gran parte una exaltación de la divinidad, unida a la simbología ascensional, de carácter positivo, del *Régimen Diurno*. El *David* de Miguel Ángel, a pesar de representar a un héroe gulliverizado antes de enfrentarse al gigante teriomorfo Goliat, adopta la verticalidad y el vigor muscular propio de los héroes ascensionales y diaréticos. Las obras de la imaginería religiosa que se muestran en las procesiones españolas de Semana Santa constituyen en su conjunto una representación de los ritos de muerte y resurrección propios del *Régimen Cíclico*. El *pensador* de Auguste Rodin, que aparece en tensión y recogido sobre sí mismo, en postura casi fetal y elaborando el pensamiento fértil dentro de su cerebro, y pensando no solo con la cabeza, sino con todo el cuerpo,¹⁰⁰ se relaciona con la simbología a

100 Rodin pergeñó originariamente su escultura como una imagen de Dante pensando en la elaboración de la *Divina comedia*, pero luego abandonó el proyecto inicial. Así lo explica en una carta al crítico Marcel Adam (publicada en el periódico *Gil Blas* de París el 7 de julio de 1904): «Guiado por mi primera inspiración concebí otro pensador, un hombre desnudo, sentado sobre una roca, sus pies dibujados debajo de él, su puño contra su mentón, él soñando. El pensamiento fértil se elabora lentamente por sí mismo dentro de su cerebro. No es más un soñador, es un

la vez nocturna y cíclica de la intimidad y de la fertilidad, de manera que el pensamiento es concebido como un parto creador de todo el cuerpo que da lugar a un *hijo* capaz de dilatar en el tiempo a su creador (como la misma obra ha prolongado a Rodin). Y la neoyorquina estatua de la *Libertad iluminando el mundo*, conocida como *Estatua de la Libertad* (posiblemente inspirada en la diosa griega Hécate, que se situaba a modo de protección en las entradas de los pueblos, y con la que comparte la corona solar y la antorcha, y en la diosa latina Libertas), comporta una doble significación: por un lado, la simbología de «El cetro y la espada» del *Régimen Diurno* vence a la negativa de «Las caras del tiempo», ya que una libertad feminizada pisa y rompe con sus pies las cadenas nictomorfas, alzando en el *aire* ascensional su cuerpo *agigantado* y la antorcha que llena de *luz* espectacular al mundo, a la vez que porta rayos *solares* (símbolos espectaculares) en su *cabeza* (simbología ascensional) y sostiene en su mano izquierda las tablas de la ley, asociadas a la *soberanía jurídica* de la simbología ascensional; por otro lado, la estatua mantiene algo del carácter de *madre protectora* que tenía la diosa Hécate en sus inicios, ya que sirvió como faro protector, situado a la entrada de Nueva York, desde su inauguración en 1886 hasta 1902. La luz alzada y espectacular de la antorcha guiaba a los barcos contra los peligros de las inclemencias teriomorfas, lo que se relaciona en parte con la misma simbología de las dos partes contrapuestas del *Régimen Diurno*, pero la propia feminización de la figura y su localización a la entrada de la ciudad permiten ver en ella una función de *madre protectora* ligada a la simbología nocturna de la inversión, en

creador» (Elsen, 1960: 96). Y Rodin añadiría lo siguiente: «Lo que hace que mi *pensador* piense es que él piensa no solo con su cerebro, con su ceño fruncido, con sus fosas nasales distendidas y sus labios comprimidos, con cada músculo de sus brazos, espalda y piernas, con su puño apretado y sus dedos de los pies agarrados» (Elsen, 1963: 52).

cuanto eufemización de las mujeres fatales nictomorfas que, como las sirenas de la mitología, causaban el desastre de los navegantes.¹⁰¹

Los ejemplos apuntados constituyen una simple muestra de la universalidad y la originalidad de las formas escultóricas. Con respecto a la arquitectura, hay formas que denotan en sí mismas un afán de gigantización o de elevación ascensional (como se aprecia en la majestuosidad de las pirámides de Egipto, en la grandiosidad de los antiguos templos griegos o en la forma de flecha apuntando al cielo de las torres de las catedrales góticas), y ya hemos advertido que muchas obras arquitectónicas recurren a la escultura o a la pintura para representar en sus muros el *mundo de los personajes*, adquiriendo así todas las posibilidades de representación simbólica de dichas artes. La danza, a caballo entre la representación visual y la musical, puede servirse de su componente visual para representar de forma mimética determinados símbolos, y el propio Durand se refiere a las *danzas rítmicas* y a las coreografías eróticas como una de las manifestaciones de los símbolos del progreso del *Régimen Cíclico*.

La música instrumental, por su carácter exclusivamente auditivo, carece de las mismas posibilidades que brindan el lenguaje y la imagen para representar los símbolos. No obstante, ya hemos advertido que existe un tipo de música descriptiva, por lo que se asociaría al significado simbólico de la escena que pretende describir. Asimismo, la música instrumental se usa habitualmente junto a otras manifestaciones culturales que sí pueden ostentar claramente los símbolos; por ejemplo,

101 En este sentido, la *Estatua de la Libertad*, que aparece en posición vertical y pisando unas cadenas nictomorfas, guarda un claro paralelismo con las imágenes de la Virgen María pisando a la serpiente teriomorfa que representa al demonio; pero, además de ostentar esa actitud ascensional y diáirética que las convierte en vencedoras del mal, ambas poseen atributos que las relacionan con la *Gran madre* protectora, la cual, según Durand, es la entidad religiosa y psicológica más universal.

las melodías apacibles pueden acompañar los momentos de intimidad. El propio Durand consideró la *melodía* como un símbolo nocturno de la inversión que eufemiza el *ruido* teriomorfo, y a eso podríamos añadir que hay determinados tipos de música relacionados con las dos partes antitéticas del *Régimen Diurno*. Hemos comentado el carácter cíclico de las procesiones españolas de la Semana Santa, las cuales, como todas las manifestaciones relacionadas con la muerte y la resurrección, constan de una parte negativa (correspondiente a la representación de la pasión y muerte de Jesucristo) y de una parte positiva (su resurrección). Pues bien, la música de tambores y trompetas que acompaña a las procesiones de Castilla y León en la fase negativa del ciclo casi puede considerarse luctuosa e intimidatoria, por lo que se acerca al ruido teriomorfo. Por el contrario, los himnos militares que acompañan los actos guerreros apoyan y resaltan la simbología diairética.

Por lo que respecta, por último, a las obras parcialmente literarias, que poseen un componente semiótico literario y otro complemento semiótico de naturaleza visual o auditiva, presentan una configuración simbólica similar a la de los textos literarios, y es posible que su código semiótico complementario represente una configuración simbólica adicional. Las representaciones teatrales unen a la capacidad de representación simbólica de su código literario el de su código visual, que puede ser reforzada por el auditivo, el cual resulta especialmente importante en las formas de teatro musical, como la ópera o la zarzuela, en las que la música realza el contenido simbólico de los códigos literario y visual.

Y algo parecido ocurre con otra manifestación artística parcialmente literaria, como la canción. Como hemos indicado, las canciones pueden tener un carácter poético, narrativo o incluso dramático. Las canciones narrativas o dramáticas pueden desplegar una simbología

equiparable a la de los textos narrativos y dramáticos, y las letras de las canciones poéticas son idénticas a los poemas, con los que comparten una configuración simbólica similar. Por ello, de igual manera que hemos examinado el componente semántico imaginario de algunos poemas, podríamos analizar las letras de las canciones, cuyo componente imaginario se ve reforzado por la música que lo acompaña. Valga como ejemplo un somero análisis de la canción titulada *Resistiré*, del Dúo Dinámico (formado por José Ramón de la Calva y Ramón Arcusa):¹⁰²

Resistiré

- 1 Cuando pierda todas las partidas,
- 2 cuando duerma con la soledad,
- 3 cuando se me cierren las salidas,
- 4 y la noche no me deje en paz;

- 5 cuando sienta miedo del silencio,
- 6 cuando cueste mantenerse en pie,
- 7 cuando se rebelen los recuerdos,
- 8 y me pongan contra la pared,

- 9 resistiré, erguido frente a todo,
- 10 me volveré de hierro para endurecer la piel,
- 11 y aunque los vientos de la vida soplen fuerte,
- 12 soy como el junco que se dobla,
- 13 pero siempre sigue en pie.

¹⁰² La música de la canción (que puede encontrarse fácilmente en Internet) corresponde a José Manuel de la Calva, y la letra es de Carlos Toro Montoro. La canción tuvo una modesta repercusión cuando se publicó en el álbum titulado *En forma* (1988), y fue incluida en la banda sonora de la película *¡Átame!* (1989), de Pedro Almodóvar, lo que colaboró a popularizarla. En 2001 se convirtió en himno extraoficial frente a la crisis económica de Argentina. Y, en 2020, se hizo emblemática en España como himno de la resistencia frente a la pandemia del COVID-19 durante el periodo de confinamiento, siendo interpretada por varios cantantes en un vídeo publicado el 1 de abril (<https://www.youtube.com/watch?v=hl3B4Ql8RtQ>).

14 Resistiré, para seguir viviendo,
15 soportaré los golpes y jamás me rendiré,
16 y aunque los sueños se me rompan en pedazos,
17 resistiré, resistiré.

18 Cuando el mundo pierda toda magia,
19 cuando mi enemigo sea yo,
20 cuando me apuñale la nostalgia,
21 y no reconozca ni mi voz;

22 cuando me amenace la locura,
23 cuando en mi moneda salga cruz,
24 cuando el diablo pase la factura,
25 o si alguna vez me faltas tú,

26 resistiré, erguido frente a todo,
27 me volveré de hierro para endurecer la piel,
28 y aunque los vientos de la vida soplen fuerte,
29 soy como el junco que se dobla,
30 pero siempre sigue en pie.

31 Resistiré, para seguir viviendo,
32 soportaré los golpes y jamás me rendiré,
33 y aunque los sueños se me rompan en pedazos,
34 resistiré, resistiré.

En las canciones se produce una colaboración entre los dos códigos semióticos, el literario y el musical, que se refuerzan mutuamente, y eso es lo que ocurre en la que vamos a comentar, cuyo componente literario es reforzado de manera muy efectiva por la música. Por ello, antes de analizar su configuración simbólica, conviene comentar brevemente los procesos de desautomatización que experimenta la letra en sí misma y al ajustarse a la música.

Al analizar la letra con independencia de su acompañamiento musical, comprobaríamos que experimenta un primer proceso de

desautomatización equiparable al de los textos líricos. Señalando algunos de los aspectos más relevantes de la estructura morfosintáctica, observamos que la composición tiene dos partes claramente simétricas, que van de los versos 1 al 17 y del 18 al 34. En la primera parte hay dos serventesios regulares (vv. 1-8) seguidos de dos estrofas más irregulares (vv. 9-17), y esta estructura se repite en la segunda parte, en la que también hay dos serventesios regulares (vv. 18-25) y vuelven a figurar de manera idéntica las estrofas irregulares (vv. 26-34).

Los dos serventesios de la primera parte están formados por ocho decasílabos, el primero con rima consonante y el segundo con rima asonante (ABAB / CDCD). Los tres primeros versos de cada serventesio comienzan anafóricamente con el término *cuando*, y sus versos finales con la conjunción *y*. Los ocho versos de los dos serventesios están constituidos por oraciones subordinadas adverbiales de tiempo con verbos en presente de subjuntivo. En el lenguaje normal, lo lógico sería que a una oración temporal subordinada le siguiera su correspondiente oración principal, pero, en este caso, se acumulan de forma continuada nada menos que ocho oraciones subordinadas, las cuales mantienen en vilo al receptor, ya que reclaman una continuación sintáctica que solo se concede en las dos estrofas siguientes.¹⁰³ Los dos primeros versos de cada serventesio muestran un claro paralelismo, ya que al término *cuando* le sigue un verbo en presente de subjuntivo («Cuando pierda» / «cuando duerma» / «cuando sienta» / «cuando cueste») con su correspondiente complemento, y en el tercer verso de los dos serventesios (vv. 3 y 7) al término *cuando* le sigue el pronom-

103 Esta sucesión de oraciones temporales hace que resulte difícil memorizar los serventesios, ya que cada oración es independiente de las otras, y no hay una relación de continuidad que las asocie (como sí ocurre, por ejemplo, en la secuencia «y aunque los vientos de la vida soplen fuerte, / soy como el junco que se dobla, / pero siempre sigue en pie», en la que cada verso parece reclamar al siguiente, facilitando la retención memorística).

bre reflexivo *se*. Además, en los versos 3, 4 y 8 se repite el pronombre personal *me*, lo que incide en el carácter intimista de la composición. Y las reiteraciones morfosintácticas producen también redundancias en el nivel fonológico.

En las dos siguientes estrofas (vv. 9 al 13 y 14 al 17) sigue habiendo paralelismos, pues no solo se repite el término *resistiré* en su inicio y por dos veces al final de la segunda, sino que ambas presentan un tercer verso formado por la expresión «y aunque los» seguida de un sustantivo terminado en *-os* («y aunque los vientos» / «y aunque los sueños»). Además, la longitud silábica de cada uno de los tres primeros versos de la primera estrofa es equivalente a la de los tres primeros versos de la segunda (pues los versos 9 y 14 son endecasílabos, los versos 10 y 15 tienen quince sílabas y los versos 11 y 16 tienen trece sílabas). No obstante, la estructura de estas estrofas es más irregular que la de los serventesios, pues solo se asemejan en sus tres primeros versos, y muestran después una clara diferencia, ya que la primera tiene cinco versos y la segunda cuatro, los cuales presentan una rima asonante y distinta longitud silábica. Desde el punto de vista semántico, los serventesios de estructura regular contienen oraciones hipotéticas relacionadas con las desdichas que previsiblemente acaecerán al enunciador lírico, y las estrofas irregulares muestran la actitud de resistencia que piensa oponer ante las mismas. Así, a la uniformidad métrica y sintáctica con que se describen los predecibles infortunios, se opone la irregularidad con que se plasma la respuesta que se les daría, con lo que la esperada conclusión de las oraciones subordinadas resulta más llamativa, reclamando la atención sobre sí misma.

La mayor longitud de la primera estrofa irregular, que tiene un verso más que la segunda, se relaciona con el contenido, y está destinada a resaltar la comparación del enunciador con un junco. En el verso

12 se plasma el movimiento del junco doblándose («soy como el junco que se dobla...»), y en el verso 13 su vuelta a la verticalidad («...pero siempre sigue en pie»), adoptando de nuevo la posición erguida que el enunciador se atribuía a sí mismo en el verso 9. Así, la dilatación de esta estrofa sirve para reflejar casi visualmente que, aunque parezca caer, el junco vuelve a ponerse en pie.

La estructura de los dos serventesios iniciales se repite con ligeras variantes en los siguientes serventesios (vv. 18 al 25), que van seguidos de las mismas estrofas irregulares (las cuales se repiten a modo de estribillo con idéntica configuración, para cerrar la composición, en los versos 26-30 y 31-34). Los tres primeros versos de cada serventesio vuelven a comenzar con el término *cuando*, y el verso final del primero con la conjunción *y*. Todos los versos de estos dos serventesios están constituidos por oraciones temporales con verbos en presente de subjuntivo, y aparece nuevamente y por tres veces, en los versos 20, 22 y 25, el pronombre personal *me*, a lo que se suma la repetición del adjetivo posesivo *mi* en los versos 19, 21 y 23.

A lo largo de toda la composición se observa con claridad la estructura isotópica, formada por dos haces en relación opositiva que constituyen una clara *alotopía*: las oraciones temporales de los serventesios recogen el listado de previsibles infortunios, y en las estrofas irregulares se muestra la decidida voluntad de plantarles cara. En estas estrofas irregulares también hay dos expresiones de carácter negativo, de estructura semejante: en el verso 11 figura la expresión «y aunque los vientos de la vida soplen fuerte», y en el 16 otra mucho más contundente («y aunque los sueños se me rompan en pedazos»), pero a ellas se opone inmediatamente la firme decisión de resistir a cualquier adversidad, por demoledora que resulte, manifestada especialmente en la reiteración de formas verbales en futuro con sus respectivos com-

plementos: *resistiré, me volveré de hierro, soportaré los golpes, jamás me rendiré, resistiré, resistiré*. Destaca por su reiteración este último término, *resistiré*, que da título a la canción, aparece mencionado ocho veces en el conjunto de la composición y se repite por dos veces de forma continuada para cerrarla. De esta forma, la confrontación alotópica se resuelve con el triunfo del haz isotópico caracterizado por su positividad, formulando un mensaje de optimismo.

Conviene llamar la atención sobre un aspecto importante: en el verso 25 («o si alguna vez me faltas tú»), se produce una clara diferencia con respecto a la estructura de los tres primeros serventesios, ya que no comienza (como sería de esperar si se mantuviera el rígido paralelismo) con la conjunción copulativa *y*, sino con la conjunción disyuntiva *o*, y el enunciador lírico, que ha usado repetidamente los pronombres personales de primera persona o los adjetivos posesivos para referirse a sí mismo (y que vuelve a usar en este verso el pronombre personal *me*), se dirige a la persona amada, usando por primera vez el pronombre personal de segunda persona *tú*. Estas diferencias atraen la atención sobre ese verso, cuyo contenido, en consonancia con las diferencias de la estructura formal, marca una reveladora inflexión en el sentido de la canción. En primer lugar, ese verso nos hace entender que el enunciador se está dirigiendo a la persona amada. En segundo lugar, se recalca que todos los males enunciados son hipotéticos, pues el sentido condicional de la conjunción *si* puede extenderse a las anteriores por el empleo de la conjunción *o*, que establece cierta relación de igualdad entre ellas. Hasta el momento, los enunciados introducidos por el adverbio relativo *cuando* y el uso de verbos en subjuntivo indicaban que los hechos negativos se producirían con seguridad en el futuro (lo que implica que no se están produciendo en el presente); pero el uso en el verso 25 de la conjunción *si*, cuyo sentido condicio-

nal puede extenderse a las oraciones anteriores, pone por primera vez en duda que tales sucesos tengan que ocurrir necesariamente. Y, en tercer lugar, el enunciador expresa por primera vez de forma directa que posee un bien en el presente que podría perder. Por ello, a partir de ese momento entendemos que la firme voluntad de resistencia a las calamidades se produce desde una situación de privilegio, lo que implica el temor a perderla y el deseo de que no ocurra.

Al ajustarse a la música,¹⁰⁴ la letra de la canción experimenta el segundo proceso de desautomatización al que me refería en el apartado 3.2. Me limitaré a llamar la atención sobre algunas de las transformaciones más claras que se producen en la letra cantada con respecto a lo que sería su enunciación oral. Una de las más notables es la que se aprecia en los versos 10 y 27 y 15 y 32, en los que se produce un brusco corte tras el verbo principal, que parte las frases artificialmente en dos: «me volveré / de hierro para endurecer la piel»; «soportaré / los golpes y jamás me rendiré». La entonación musical de estos verbos es uniforme con la del verso que les antecede, en el que se produce el mismo corte («Resistiré, / erguido frente a todo»). No obstante, el verbo *Resistiré* es intransitivo y no tiene complemento, y el corte se produce tras una coma, por lo que no separa bruscamente las partes de la oración; mientras que, en los otros casos, hay una ruptura claramente artificial, pues el verbo queda separado de su complemento, lo que no se daría en la lengua habitual. Así, se establece una relación entre todos los términos que figuran antes de ese corte, de manera que «me volveré» y «soportaré» adquieren una relación semántica complementaria con el término «resistiré», pasando a significar casi lo mismo. De

104 Puede consultarse la partitura con la letra de la canción en diversas páginas de Internet, como la siguiente: <https://listenplaycreate.wordpress.com/2020/04/02/resistire-duo-dinamico/> (29-6-2020).

igual manera que en los poemas, como advirtiera Lotman, se suele establecer algún tipo de relación semántica entre los términos rimados, las expresiones que figuran antes del corte configuran una rima interna asonante dentro de cada verso (*resistiré / volveré / soportaré*), y tanto el aislamiento de esos términos como la rima que se establece entre ellos contribuye a relacionarlos, destacando el significado del propio término *resistiré* y de los que se asocian a él.

El vocablo *resistiré* no solo aparece, como hemos indicado, en el título y en ocho ocasiones en el cuerpo de la composición, sino que se entona de manera diferente a lo largo de la canción. El vocablo aparece al inicio de los versos 14 y 31, y dos veces seguidas («resistiré, resistiré») en los versos 17 y 34, pero cada vez adquiere una entonación diferente al ajustarse a la música. La primera sílaba del término presenta una acentuación artificial al inicio de los versos 14 y 31, que no se da la primera vez que figura en los versos 17 y 34, y, la segunda vez que se enuncia en estos mismos versos, experimenta una notable elongación en su última sílaba. Esas tres formas distintas de entonar el mismo término colaboran a resaltarlo. Además, la música de los serventesios tiene un tono lento y melancólico que resalta la negatividad de su simbología, mientras que en las estrofas de medida irregular presenta un tono triunfante y más elevado, que va aumentando hasta culminar con la palabra *resistiré* en su entonación más encumbrada. Todo ello sirve para destacar el término *resistiré*, que se convierte en el emblema de la voluntad de aguante ante la adversidad. Por lo demás, la entonación musical de los versos 11-12 y 29-30 («soy como el junco que se dobla, / pero siempre sigue en pie») resalta la propia flexibilidad del junco, descendiendo y ascendiendo con él.

Pasando ya a analizar el componente simbólico imaginario de la canción, advertimos que ofrece una respuesta al paso del tiempo me-

dian­te la representación inicial de la simbología negativa de «Las caras del tiempo», que se manifiesta en los cuatro serventesios decasílabos, y la expresión posterior de la simbología positiva de «El cetro y la espada», recogida en las estrofas irregulares. Así, la canción contrapone las dos partes antitéticas del *Régimen Diurno*, de manera que se acaba imponiendo la positividad de la simbología de «El cetro y la espada».

Desde la primera estrofa se hace referencia a una situación hipotética de derrota y malestar («Cuando pierda todas las partidas»), con la que el enunciador adopta una postura de perdedor contraria al héroe victorioso diairético. La negatividad de la expresión, por lo tanto, no se debe a que refleje algún símbolo negativo de «Las caras del tiempo», sino a que muestra la ausencia de un símbolo positivo (diairético) de «El cetro y la espada». En el siguiente verso se menciona la soledad («cuando duerma con la soledad»), la cual, como hemos visto, no es recogida como símbolo en la clasificación de Durand, pero se asocia habitualmente a la simbología de «Las caras del tiempo», y, en este caso, resalta su negatividad al hacer referencia a alguien que duerme solo en lugar de hacerlo en compañía. La expresión «cuando se me cierren las salidas» se relaciona claramente con los *lazos* nictomorfos. Curiosamente, en el *Himno III* de Novalis se hacía, como hemos visto, la misma referencia conjunta al sentimiento de soledad y a la sensación de sentirse atrapado («solitario / como jamás lo estuvo un solitario / [...] sin avance posible / ni posibilidad de retroceso»). Y la noche adquiere a continuación una clara simbología nictomorfa y agresiva: «y la noche no me deje en paz».

En el inicio de la siguiente estrofa se muestra temor al silencio («cuando sienta miedo del silencio»), lo cual resulta chocante, ya que lo habitual es tener miedo al *ruido* teriomorfo; pero el silencio se relaciona con la soledad anteriormente mencionada, y se entiende como

una ausencia de compañía, por lo que adquiere la misma negatividad que el estruendo teriomorfo. La expresión «cuando cueste mantenerse en pie» recoge el debilitamiento de la simbología ascensional y el peligro de sustituir la verticalidad por la *caída* cataforma, que es seguida de una original y agresiva rebelión de los recuerdos («cuando se rebelen los recuerdos»), los cuales, convertidos en una especie de seres teriomorfos, cercan y acorralan al enunciador («y me pongan contra la pared»), insistiendo así en la simbología nictomorfa de las ataduras y los *lazos*. Estos dos serventesios, por lo tanto, recogen la simbología teriomorfa, nictomorfa y catamorfa de «Las caras del tiempo».

Dicha simbología es contrarrestada en las dos estrofas siguientes, en las que vuelven a aparecen algunos símbolos negativos de «Las caras del tiempo», pero siendo respondidos inmediatamente por la simbología de «El cetro y la espada», parte positiva del *Régimen Diurno*, y por algunos símbolos nocturnos que sirven para lenificar las agresiones. En el primer verso («Resistiré, erguido frente a todo») se refleja una clara voluntad de soportar cualquier tipo de ataque, y el término *erguido* remite a la elevación de la simbología ascensional, que neutraliza los símbolos anteriores relacionados con la *caída* catamorfa. Desde este momento, la voluntad de resistencia queda unida a la elevación, por lo que la repetición del término *resistiré* a lo largo de la canción conlleva el mismo carácter ascensional. En el segundo verso («me volveré de hierro para endurecer la piel») el enunciador muestra su propósito de convertir su propio cuerpo en una coraza defensiva que le proteja de cualquier agresión, lo que le convierte en un héroe diáritico relacionado con la simbología de las *armas*. La expresión metafórica «y aunque los vientos de la vida soplen fuertes» recoge la simbología teriomorfa de las *inclemencias* y las *catástrofes meteorológicas*, y al ataque furibundo de los vientos teriomorfos se opone una

defensa férrea basada en una doble simbología nocturna y ascensional, reflejada en la comparación «soy como el junco que se dobla / pero siempre sigue en pie»: la fuerza negativa del viento, que amenaza con arrancar al junco y hacerlo caer, es neutralizada por su flexibilidad, y el junco parece ceder, pero sin llegar a hacerlo. Se trata de una hermosa y singular forma de eufemizar la *caída* catamorfa en *descenso* (símbolo nocturno de la inversión), pues el junco «desciende» o se dobla, pero para resurgir después y seguir en pie, reafirmandose en su verticalidad ascensional. Y, como hemos visto, la flexibilidad del junco se traslada a la propia estructura de la estrofa (que se alarga para contener su bajada y su elevación) y a su entonación musical (que acompaña su movimiento), de manera que ambos recursos potencian la conversión de la caída en un simple y reversible descenso.

En el primer verso de la siguiente estrofa («Resistiré, para seguir viviendo») se reafirma la tenacidad para combatir cualquier agresión, de manera que el enunciador, por el momento, parece conformarse con mantener la vida. El verso «soportaré los golpes y jamás me rendiré» enlaza con el que hacía referencia a la intención de volverse de hierro para endurecer la piel, y muestra la misma voluntad diairética de resistir cualquier agresión. Y la expresión final «aunque los sueños se me rompan en pedazos» se sirve de una fórmula coloquial para reflejar de forma rotunda una de las peores situaciones imaginables, lamentando una previsible ausencia de la ilusión, la cual se relaciona con la *sublimación* de la simbología ascensional. Por lo tanto, y como ocurría en el verso que abría la canción, no se trata de reflejar un símbolo negativo de «Las caras del tiempo», sino de lamentar la ausencia de un símbolo positivo de «El cetro y la espada», en este caso ligado a la sublimación ascensional. Y, para terminar la estrofa, el enunciador expresa su firme voluntad de plantar cara a la adversidad mediante la

repetición insistente del término «resistiré» (resaltado de forma afortunada, además, por el acompañamiento musical, cuya entonación sube y se exagera al pronunciarlo). Dicho término, como hemos comentado, lleva implícita desde el primer momento la voluntad ascensional, conferida por el adjetivo «erguido» que lo acompañaba en su primera aparición. De esta forma, aunque se produjera una situación catastrófica derivada de la pérdida de la ilusión ascensional, el enunciador seguiría mostrando su voluntad de reafirmarse en la elevación, resistiendo erguido a la adversidad, por lo que la simbología de «El cetro y la espada» vence claramente (al menos en la intención del enunciador) a la de «Las caras del tiempo».

Los otros dos serventesios vuelven a presentar la misma simbología negativa asociada a «Las caras del tiempo». La expresión «Cuando el mundo pierda toda magia» lamenta la ausencia de la *soberanía mágica* ascensional, relacionada con la parte positiva del *Régimen Diurno*, de manera que, en lugar de recurrir a los símbolos negativos de este régimen, lamenta nuevamente la pérdida de sus aspectos positivos. En el verso siguiente («cuando mi enemigo sea yo»), también de manera original y un tanto sorprendente, el mismo enunciador se convierte en un enemigo teriomorfo de sí mismo. Como una continuación de esta imagen, los propios recuerdos se convierten nuevamente en seres teriomorfos que agreden al enunciador («cuando me apuñale la nostalgia»), esta vez en forma nostálgica, como lamento de lo bueno que se perdió. Y el enunciador puede llegar a ser tan enemigo de sí mismo que ni reconozca su propia voz («y no reconozca mi voz»), lo que se relaciona con la carencia de la *palabra* ascensional que lo identifica, de forma que, una vez más, se deplora la ausencia de la simbología positiva del *Régimen Diurno*. El verso siguiente («cuando me amenace la locura») insiste en que el enunciador puede convertirse en enemigo

teriomorfo de sí mismo, esta vez por efecto del enloquecimiento. La locución «cuando en mi moneda salga cruz» se basa en un acuerdo convencional, pues la *cara* se suele considerar la parte positiva y la *cruz* la negativa.¹⁰⁵ Pero esa distinción no es ajena a la simbología, ya que en las monedas posadas en una superficie o caídas en el suelo se distingue una parte superior que mira hacia arriba y otra inferior que mira hacia abajo, las cuales se relacionan, respectivamente, con la elevación ascensional (*cara*) y la caída catamorfa (*cruz*), de manera que la expresión de la canción refleja la simbología catamorfa de la *caída*. El siguiente verso («cuando el diablo pase la factura») tiene también en parte un significado convencional, relacionado con la venta del alma al demonio, los beneficios que se obtienen de ello y el precio correspondiente que hay que pagar, pero el mismo diablo es el ser teriomorfo por excelencia. Y el verso final de la estrofa («o si alguna vez me faltas tú») indica que toda la canción va dirigida a la persona amada, reflejando nuevamente el temor a la soledad que se derivaría de su pérdida.

Como hemos indicado, este verso marca una inflexión en el sentido de la canción, ya que muestra claramente que los males que se lamentan son hipotéticos, y que el enunciador se encuentra acompañado por la persona amada, a la que se dirige, limitándose a prever una futura situación en la que las cosas podrían torcerse, sin que lo hayan hecho todavía y sin que tengan que hacerlo necesariamente. Así, la posición del enunciador muestra cierta relación con la de los héroes o seres poderosos que están en situación de alerta ante los previsibles ataques destinados a arrebatarnos sus privilegios. Como decía Durand, los dioses celestes o los héroes poderosos, relacionados con la simbología de «El cetro y la espada» (parte positiva del *Régimen Diurno*), están

105 Dicha expresión deriva de que las antiguas monedas del imperio español tenían la cara del emperador en un lado y una cruz cristiana en el otro.

siempre amenazados y en estado de vigilante alerta, pues nada es más precario y apetecible que la cima en que se sitúan, que todos quieren conquistar. Y aunque el enunciador de la canción no se muestre como un ser divino o poderoso que necesite conservar un privilegio material, sí que se presenta como alguien afortunado, ya que es correspondido amorosamente y no sufre las desdichas que podrían sobrevenirle. Por ello, la canción refleja ante todo el miedo a perder una situación de privilegio y la decidida voluntad de encarar esa pérdida cuando llegue a producirse.

De ahí que las estrofas que siguen, aunque repitan literalmente a modo de estribillo lo enunciado con anterioridad, adquieran ahora una nueva significación, pues comprendemos que el enunciador no solo muestra su voluntad de resistir a las previsibles adversidades, sino que estas constituirían un deterioro de su situación actual de privilegio, y que tiene, como los héroes o los dioses todopoderosos, algo valioso que perder. Por eso, cuando vuelve a enunciar su propósito de resistir «para seguir viviendo», comprendemos que no se trata de conformarse con sobrevivir, sino de mantener su afortunada situación.

En suma, la canción muestra los mismos rasgos universales y singulares que observábamos en los poemas analizados. Recurre a dos formas básicas de representar los aspectos nocivos de la existencia: la inclusión de símbolos negativos de «Las caras del tiempo» y las referencias a la ausencia de símbolos positivos de «El cetro y la espada». Ambos recursos se usan en los cuatro serventesios, caracterizados únicamente por su negatividad. En las otras estrofas también se mencionan los símbolos negativos de «Las caras del tiempo» o se resalta la misma ausencia de símbolos positivos de «El cetro y la espada», pero para contrarrestarlos inmediatamente con la aparición de símbolos positivos del *Régimen Diurno*, de forma que la simbología de «El cetro

y la espada» se impone y domina claramente a la de «Las caras del tiempo». Además, se recurre a la simbología nocturna de la inversión para eufemizar el poder de las inclemencias meteorológicas.

Y si estos recursos son de índole universal, las imágenes de la canción presentan también notables rasgos originales. La misma referencia a la ausencia de símbolos positivos constituye un recurso original, y a ellos se unen otras imágenes caracterizadas por su singularidad. Algunas expresiones se valen de fórmulas coloquiales convenientemente matizadas, como «pierda todas las partidas» (basada en el dicho «perder la partida» y extendida hiperbólicamente a todas las partidas posibles), «me pongan contra la pared» (aplicada de manera original a los recuerdos), «se me rompan en pedazos» (relacionada con algo tan inmaterial e irrompible como los sueños), «en mi moneda salga cruz» (que convierte la moneda metafóricamente en la propia vida) o «el diablo pase la factura» (la cual sugiere un pacto previo con el diablo que ha proporcionado cierto disfrute de la vida). Toda la simbología de «Las caras del tiempo» aparece reflejada de forma original: los símbolos teriomorfos toman la forma de recuerdos nostálgicos o se materializan en el propio enunciador, que aparece como un enloquecido enemigo de sí mismo de irreconocible voz, y el silencio resulta más aterrador que el estruendo; los símbolos nictomorfos se concretan en una noche incomodadora o en el arrinconamiento contra la pared, y la simbología catamorfa se manifiesta en la dificultad para mantenerse en pie. Frente a estas adversidades, el enunciador se convierte en un héroe diairético que hace una férrea coraza de su cuerpo y se dispone a soportar todos los golpes de la existencia, afirmando su voluntad ascensional de erguirse contra cualquier mal que amenace su privilegiada situación. En este sentido, la comparación con un junco que resiste el empuje del viento teriomorfo resulta sumamente atractiva,

por cuanto supone una forma singular de eufemizar la *caída* catamorfa en un *descenso* momentáneo que permite la vuelta a la verticalidad.

En cuanto al cine, posee un componente literario (reflejado por escrito en el guion y oralmente en la película), un componente visual y un componente sonoro. Los dos primeros pueden representar directamente los símbolos imaginarios, y el tercero los refuerza.

Es frecuente que los argumentos de las películas presenten historias y símbolos similares a los de los relatos, novelas o dramas. En las películas de aventuras encontramos héroes diairéticos que afrontan todo tipo de peligros relacionados con la simbología de «Las caras del tiempo» (en ocasiones superando las tres pruebas de los relatos derivados de los ritos de iniciación, como en las películas de *Indiana Jones*). Otras veces, los héroes de las películas experimentan un proceso simbólico de muerte y resurrección (así ocurre, por ejemplo, en *westerns* como *Por un puñado de dólares*, *El bueno, el feo y el malo*, o *Sin perdón*, en los que el personaje protagonizado por Clint Eastwood recibe una paliza o un castigo que lo deja al borde de la muerte, pero consigue recuperarse y «resucitar» venciendo a sus enemigos).

En las películas musicales que incorporan el baile de los personajes, el componente literario y el visual pueden verse reforzados por la capacidad simbólico-representativa de la música y de la danza, como se aprecia, por ejemplo, en el baile exultante bajo un aguacero del personaje protagonizado por Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia*, que prescinde de guarecerse bajo el paraguas protector y se enfrenta a cara descubierta a las *inclemencias meteorológicas* teriomorfas, riéndose de las oscuras nubes nictomorfas, ya que el amor hace que todo le parezca luminoso.¹⁰⁶

¹⁰⁶ La película *Singing' in the rain* (*Cantando bajo la lluvia*) termina con una escena en la que los dos personajes protagonistas (Don Lockwood y Kathy Selden) aparecen ante un cartel

Y en cuanto al cómic o las novelas gráficas, aúnan las dos formas básicas de representación simbólica: lingüística y visual. Es frecuente que las historias contadas en los cómics presenten muchos puntos de contacto con los cuentos populares o con los relatos cultos. Baste ejemplificarlo con algunas viñetas de *El templo del sol*, de Georges Prosper Remi (más conocido como Hergé), que aparecen en la figura 27, en las que Tintín se ve obligado a rescatar a su perro Milú. En la serie de *Las aventuras de Tintín*, el protagonista, debido a su juventud, su pequeño tamaño y su aspecto añorado constituye un héroe gulliverizado, pero muestra también la agresividad o los atributos propios de los héroes diairéticos.

En muchas obras literarias y cómics hay una pareja de protagonistas que forman una *diáda* cíclica caracterizada por la *coincidentia oppositorum*, pues cada uno de ellos muestra rasgos contradictorios (así, don Quijote representa los ideales guerreros y altruistas de la simbología ascensional y diairética, y se caracteriza por su frugalidad, mientras que Sancho carece de ese tipo de intereses idealistas y ostenta los atributos carnales ligados a la glotonería de la simbología di-

que anuncia el film que han protagonizado juntos, titulado *Singing' in the rain* (el cual constituye un texto inserto dentro del mundo de los personajes primario). Por ello, se juega a acercar la película anunciada en el cartel a la película original. No obstante, no se trata de un caso de ruptura de la lógica ficcional, pues ambas películas no llegan a identificarse totalmente, ya que en el cartel publicitario aparecen como protagonistas Don Lockwood y Kathy Selden, y se especifica que la película ha sido creada por *Monumental Pictures*, que es la productora cinematográfica para la que ambos trabajan en el universo ficticio de la obra. Para que hubiera habido un caso de ruptura de la lógica ficcional, la película anunciada en el cartel (que corresponde al texto inserto) tendría que haberse identificado con la película real (texto primario), y, para ello, en el cartel publicitario tendrían que haber aparecido los nombres de los verdaderos protagonistas de la película real (Gene Kelly y Debbie Reynolds), así como su verdadera empresa productora (Metro Goldwyn Mayer). Eso resultaría contradictorio con respecto a los nombres de los personajes ficcionales (Don Lockwood y Kathy Selden), pero los casos de ruptura de la lógica ficcional implican una contradicción intrínseca.







Figura 27. *Las aventuras de Tintín. El templo del Sol* (fragmento)

gestiva nocturna –especialmente en la primera parte del *Quijote*, antes de que Cervantes se viera obligado a cambiar sus características para diferenciarlo del Sancho apócrifo de Avellaneda, que extrema la glotonería del personaje–). Estas diadas aparecen en otras sagas literarias (como la protagonizada por Sherlock Holmes y el doctor Watson) y en numerosos cómics (*Astérix y Obélix*, el Capitán Trueno y Goliath, el Jabato y Taurus...), y en ocasiones se transforman en *triadas* (en relación con las tres fases de la luna), de manera que a la pareja de protagonistas se suma un tercer personaje (Crispín se une al Capitán Trueno y Goliath, Fideo de Mileto al Jabato y Taurus...).

En el caso de los cómics de Tintín, la pareja antagonica está formada por el joven y respetuoso Tintín, que se declara abstemio (lo que se relaciona con la simbología diáritica de la purificación, asociada a la pureza del *agua*), y el maduro capitán Haddock, muy aficionado al alcohol¹⁰⁷ y a proferir todo tipo de estrafalarios insultos

107 En una de sus primeras aventuras, *La oreja rota*, Tintín se emborracha antes de que lo vayan a fusilar, pero en *El cangrejo de las pinzas de oro*, tras conocer al capitán Haddock, caracterizado como un borracho, Tintín afirma que jamás bebe alcohol, de manera que el rasgo del alcoholismo pasa a ser exclusivo de Haddock, y ambos configuran una pareja antitética con respecto al consumo de alcohol.

(de manera que su agresividad es más verbal que física), a los que se suma posteriormente el sordo profesor Tornasol, encarnación del científico abstraído en su mundo. De esta forma, tanto Tintín como Haddock reúnen elementos diurnos y nocturnos, pero de forma anti-tética y diferente: Tintín es un héroe a la vez diurno y gulliverizado, abstemio y respetuoso, y Haddock es un personaje aficionado al *whisky* (los *licores* son un símbolo de la intimidad del *Régimen Nocturno*) y con una incontinente agresividad verbal que transforma la *palabra* espectacular en una especie de *arma* diáirética (lo que se relaciona con el *Régimen Diurno*). Tintín es el prototipo del héroe viajero que ocupa los espacios más remotos y experimenta aventuras por todo el mundo, a las que arrastra al capitán Haddock. En la aventura que nos ocupa, Tornasol ha sido raptado por los supervivientes de una antigua civilización inca y trasladado al Templo del Sol, situado en algún lugar de los Andes, y Tintín y Haddock se dirigen a rescatarlo. En el camino, un enorme cóndor atrapa a Milú, el inseparable perro de Tintín, y lo lleva volando hasta su nido, por lo que Tintín, como los caballeros que procuran liberar a su dama, se dispone a rescatarlo.

Es interesante comprobar cómo en los cómics se unen el componente lingüístico de los «bocadillos» y el componente visual de los dibujos para reflejar de forma conjunta la simbología. Asimismo, ejerce un importante papel el empleo de signos visuales convencionales, fácilmente inteligibles para el receptor (Eco, 1965: 169-170), que sirven para reflejar trayectorias físicas o estados de sorpresa, miedo o dolor (como las gotas de sudor que salen de la cabezas de personas o animales, las exclamaciones y las interrogaciones, las onomatopeyas que indican los sonidos de los disparos o el silbido de las balas, el propio trazado lineal de los proyectiles, la línea helicoidal que aparece sobre la cabeza de un mareado Milú, las estrellas que indican el dolor

de Tintín o los trazos intermitentes que marcan el descenso de las alas del cóndor al que se agarra Tintín). Algunos de estos signos son onomatopeyas lingüísticas; otros son tomados de la ortografía y usados aisladamente de forma distinta a la habitual (como las exclamaciones o interrogaciones), y otros son puramente visuales. Todos ellos ayudan a reforzar el contenido, compensando el carácter instantáneo y parcial de las viñetas y favoreciendo que el receptor imagine los espacios faltantes de transición entre unas y otras.

En la primera viñeta, vemos cómo el cóndor, que cumple en este caso el papel de un depredador teriomorfo, agarra a Milú y se lo lleva por los aires, y el simple ladrido del perro basta para denotar el terrible susto que experimenta ante la posibilidad de ser devorado por el animal o de sufrir una terrible *caída* catamorfa. En la segunda viñeta, un sorprendido y paralizado Haddock mantiene su rifle en posición horizontal y muestra físicamente su sorpresa, exteriorizándola de forma lingüística mediante una expresión exclamativa, mientras que Tintín, mucho más resuelto, dirige su rifle hacia el cóndor dispuesto a disparar, pero indica con palabras su temor a hacerlo para no dañar a Milú, que podría ser herido por la bala o morir por la *caída* si el cóndor fuera abatido. De esta forma, la postura de los personajes, que apreciamos de forma visual, se une a los enunciados lingüísticos para reflejar la simbología, que presenta a Tintín como un héroe armado (lo que se relaciona con la simbología diairética de la parte positiva del *Régimen Diurno*), mucho más dispuesto a afrontar los peligros de «Las caras del tiempo» que su compañero.

En la siguiente viñeta se ve al cóndor ya elevado en las alturas con su presa, y a Milú profiriendo un ladrido que denota su temor a la caída y a la muerte, mientras que el enunciado de un Tintín invisible (sabemos que se trata de él porque se refiere a «su querido Milú») co-

labora a resaltar el carácter angustioso de la situación. Haddock ayuda después a Tintín advirtiéndole de que tiene una ocasión momentánea de disparar, y le transfiere la responsabilidad de hacerlo. Como corresponde a un auténtico héroe diairético, Tintín derriba al cóndor de un certero disparo, lo que se indica a través de una onomatopeya («PAM») y la postura inclinada del cóndor, del que se desprenden además algunas plumas, y Haddock le aclama con los brazos en alto y profiriendo un «¡Hurra!» de satisfacción. Entonces Tintín muestra nuevamente su decisión de afrontar el peligro de una eventual *caída* catamorfa, y se dispone a escalar la peligrosa pared para llegar hasta el lugar donde el cóndor ha depositado a Milú. Haddock se horroriza, pidiéndole que no lo haga y diciéndole que se va a matar, pero la resolución del héroe es inquebrantable, e inmediatamente le vemos escalando por la pared, al tiempo que enuncia su intención de no abandonar a su perro.

Las siguientes viñetas muestran el ascenso de Tintín por la peligrosa y empinada pared, y vemos que el héroe ha abandonado su arma diairética y centra sus esfuerzos en la escalada, que constituye un símbolo ascensional, correspondiente también a la parte positiva del *Régimen Diurno*. Asimismo, las viñetas muestran el *cielo* azul, otro símbolo ascensional. Dos de ellas son exclusivamente visuales, y en ellas vemos a Tintín escalar, con una perspectiva que muestra la altitud y unas gotas que surgen de su rostro indicando el esfuerzo que está realizando y el miedo a la mortal *caída* catamorfa. En otras tres viñetas, no solo vemos a Tintín superando la difícil escalada, sino que muestra su preocupación por la suerte de Milú a través de sus enunciados lingüísticos. Por fin, llega a la plataforma en la que está el nido del cóndor, en el que Milú se está dando tranquilamente un banquete digestivo, lo que conocemos no solo por su postura relajada, sino también por su enunciado lingüístico (pues Milú es capaz de hablar, o al menos de hablar

con Tintín, que posee la sabiduría mágico-ascensional que le permite entender el lenguaje de su perro). Haddock celebra nuevamente la hazaña de Tintín, pero muestra su preocupación ante el peligroso descenso que le espera, sugiriendo así que algo malo puede pasar.

Tintín ejerce su soberanía ascensional al reñir paternalmente a Milú, lo amarra a su cuerpo con un pañuelo y se dispone a bajar por la pared con la ayuda de una cuerda. Tanto el pañuelo como la cuerda podrían representar los *lazos* o ataduras temporales de la simbología nictomorfa, pero en este caso invierten claramente su valoración, de manera que el pañuelo se convierte en un *continente* protector y la cuerda sirve para garantizar el *descenso*, símbolos nocturnos de la inversión que contrarrestan la *caída* catamorfa. El descenso no solo es resaltado por la visión de la figura de Tintín amarrado a la cuerda, sino especialmente por su expresión lingüística, ya que afirma que va a bajar «poquito a poco». Cuando Milú ve el precipicio por el que Tintín se dispone a bajar, advirtiendo el peligro de la *caída* catamorfa, se lleva tal susto (sugerido por las gotas de sudor que salen de su cabeza) que se le *cae* el hueso de la boca (con lo que el miedo a la *caída* catamorfa que no solo experimenta el hueso, sino que podría ocurrir al propio Milú, sustituye bruscamente a su banquete digestivo de carácter nocturno), y percibimos después su mareo no solo por los signos helicoidales sobre su cabeza, sino también por su quejoso comentario lingüístico.

En la siguiente viñeta, que guarda un claro paralelismo con la viñeta anterior en la que Haddock mostraba su temor a que algo malo pudiera suceder, el capitán hace ver que ha sido así por medio de un enunciado lingüístico en el que advierte la peligrosa llegada de otro cóndor, y pide a Zorrino, el muchacho que los acompaña, que le pase su rifle. Vemos a Haddock disparar (lo que se refuerza con otro «PAM»), y la bala pasa cerca del cóndor, como indica su trazo lineal y

la onomatopeya lingüística que refleja su silbido («PPIUUU»), ante la sorpresa al unísono de Tintín y Milú, marcada por las gotas de sudor y sendos signos exclamativos.

Haddock, que no tiene las habilidades diairéticas de Tintín, lamenta haber fallado el tiro, dejando a Tintín a su suerte, ya que no dispone de otra oportunidad de disparar, y vemos al cóndor teriomorfo clavar sus garras en la cabeza del héroe, que experimenta un fuerte dolor, resaltado por medio de estrellas. Haddock se muestra muy temeroso ante la situación de Tintín, previendo que haya de soltar la cuerda que aseguraba su *descenso* y morir tras una terrible *caída* catamorfa. Pero Tintín no solo atesora las cualidades diurnas de los héroes diairéticos, sino también las de los héroes nocturnos gulliverizados, capaces de vencer a los animales teriomorfos no por su fuerza, sino por su astucia. Así que, buscando una solución francamente original, suelta decididamente la cuerda salvadora y la sustituye por el propio animal teriomorfo, a cuyas patas se agarra de manera sorprendente. La onomatopeya «HOP» sirve para resaltar el arrojío y determinación del héroe, el signo de interrogación denota la sorpresa del cóndor ante la inesperada respuesta de su víctima, y el sudor de Milú refleja el temor al resultado de la acción. Haddock, encargado anteriormente de celebrar con admiración los aciertos del héroe, enuncia ahora su sorpresa ante una ocurrencia que él jamás podría haber tenido, y Tintín desciende agarrado a las patas del cóndor, que se convierte, como dice expresamente, en un *paracaídas* (es decir, en una forma de salvar la terrible *caída* catamorfa). Si el protagonista de «La flor romanial» volaba a lomos de un águila ascensional, temiendo el miedo a la *caída* catamorfa, Tintín la convierte en un *descenso* aéreo, originalmente colgado de un cóndor teriomorfo que se eufemiza en elemento protector. Finalmente, Tintín llega sano y salvo al suelo, y el cóndor, desfavorido

por la sorpresa, huye escuchando los agresivos insultos del capitán, cuya colaboración ha sido escasa en el desenlace feliz de la situación.¹⁰⁸

Es así como el héroe Tintín eufemiza en salvador *descenso* (símbolo nocturno de la inversión) la *caída* catamorfa a la que le obligaba el animal *teriomorfo*, empleando esta vez los recursos propios de los héroes nocturnos y gulliverizados. Tintín muestra dos maneras de combatir la simbología negativa de «Las caras del tiempo», ya que no solo la contrarresta con los símbolos propios de «El cetro y la espada», sino que la anula sirviéndose de los símbolos nocturnos de la inversión. Y si los símbolos analizados presentan claros rasgos de universalidad, también poseen una diáfana originalidad, manifestada en la atractiva ocurrencia de utilizar un cóndor como paracaídas.¹⁰⁹

En suma, los análisis realizados de cuadros o viñetas, que podrían extenderse fácilmente a otras obras semejantes, permiten supo-

108 El hecho de que Tintín haya de enfrentarse a dos cóndores guarda cierto paralelismo con el doble ataque de la serpiente bicéfala de «La serpiente de la fontana», a cuyo protagonista también le sorprendía el ataque de la segunda cabeza de la serpiente. Y, de igual manera que en ese cuento el abatimiento de la serpiente bicéfala se relacionaba con las pruebas que superaba el protagonista, se podría considerar que Tintín supera tres pruebas en este episodio: mata al primer cóndor, consigue subir hasta la plataforma en la que se encuentra Milú, y se sirve del segundo cóndor para descender.

109 *El Templo del Sol* se adscribe en su conjunto al tipo III de modelo de mundo, pues en él aparecen algunos elementos del tipo III (como los hechizos a que son sometidos una serie de arqueólogos que son torturados a distancia por los incas, clavando agujas a unas figuras de cera que los representan). Pero los elementos de la escena recogida en las viñetas, considerándola con independencia del resto de la historia, pertenecen al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil. No obstante, tanto el ataque del cóndor como el recurso de usarlo como paracaídas tensan los límites del grado de verosimilitud de dicho tipo de modelo de mundo hasta acercarlo al tipo III de lo ficcional no verosímil, aunque sin traspasar los límites del tipo II (pues cabría dentro de lo posible que un cóndor atacara a un ser humano, y las grandes aves de presa pueden transportar piezas de gran tamaño, especialmente en vuelo descendente, y podemos suponer que el pequeño Tintín no sería muy pesado). Lo que pretende Hergé es sorprender a sus lectores con una escena que, aun perteneciendo al tipo II, presenta un escaso grado de verosimilitud. Sobre el recurso consistente en forzar los límites del grado de verosimilitud de cada tipo de modelo de mundo, *vid.* Martín (2015: 215-219).

ner que no solo las obras literarias, sino también las artes visuales presentan una construcción simbólico-imaginaria que es a la vez universal y singular, lo que garantiza la identificación y el interés de los receptores. Otras manifestaciones artísticas de carácter mixto (como las representaciones dramáticas, el cine, el cómic o la canción) se sirven a la vez del componente lingüístico y del visual o auditivo para configurar su construcción simbólica. La pintura y la escultura abstractas, algunas formas arquitectónicas y la música absoluta instrumental son las manifestaciones menos proclives a expresarse por medio de símbolos semánticos claramente identificables, aunque pueden tener una construcción sintáctico-imaginaria o adecuarse a determinados regímenes de la imaginación, asociándose con situaciones en las que los símbolos son perceptibles. Pero aun considerando que la construcción simbólica no fuera un requisito imprescindible de todas las manifestaciones artísticas, no es menos cierto que constituye una muestra inequívoca del carácter a la vez universal y singular de las formas que la emplean, lo que indica que las menos proclives a usarla seguramente ostenten el mismo carácter universal y singular mediante sus formas específicas de representación.

Conclusiones

Tras recordar el modelo textual de los géneros literarios que ha servido como base a esta investigación (el cual contempla las categorías básicas del *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* y la mezcla de ambas), hemos tratado de defender el carácter universal de la literatura y las artes. Para ello, hemos explicado el origen y el desarrollo histórico de los conceptos de *poesía*, *literatura* y *arte*, mostrando cómo han ido evolucionando en función de los nuevos géneros o formas artísticas que se iban incluyendo en los ámbitos de la literatura y el arte. En el dominio de la poesía, que en un principio estaba restringido a la épica y el drama, se fueron incluyendo progresivamente los géneros de la poesía y la argumentación, a la vez que el término inicial de *poesía*, asociado tradicionalmente a los textos en verso, fue sustituido, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, por el más amplio de *literatura*, capaz de integrar las obras novelísticas en prosa. Y al mismo tiempo que crecía el ámbito literario (lo que en ocasiones era causa de controversias, ya que no existía unanimidad sobre la pertinencia de aceptar nuevos géneros como literarios), se trataban de explicar las características de las nuevas formas que pasaban a considerarse litera-

rias. En el ámbito del arte, que en un principio se refería al conjunto de los tratados que enseñaban a crear algo, y que incluía tanto las artes liberales como a la artesanía, se fue produciendo, a partir del Renacimiento, un proceso de redistribución, de manera que se expulsó de su seno a la artesanía y pasó progresivamente a identificarse con una serie de manifestaciones como la pintura, la escultura, la música, la danza y la propia poesía o literatura, que en el siglo XVIII terminarían denominándose *bellas artes*. Posteriormente, a partir del siglo XX, el ámbito del arte se amplió, pues surgieron nuevas formas de expresión que reclamaban el derecho de ser consideradas artísticas. En este sentido, las formas literarias o artísticas que desarrollan el *mundo de los personajes* de nuestro modelo textual no han suscitado problemas en cuanto a su consideración como literarias o artísticas, mientras que ha habido más reticencias a la hora de reconocer la naturaleza artística o literaria de las obras que despliegan el *mundo del autor*. Y, por lo general, el carácter controvertido de estas obras se ha tratado de explicar acudiendo a poéticas condicionalistas o aproximaciones institucionalistas, las cuales consideran que determinadas obras pueden ser consideradas o no como artísticas o literarias en función de determinados criterios convencionales relacionados con la forma o el estilo, o con las decisiones que tomen las instituciones sociales encargadas del mantenimiento de la literatura y el arte (como el llamado *mundo del arte*).

Hemos comentado después la diferencia entre la *literariedad* o especificidad literaria y la *poeticidad* o valor literario, y, a partir del concepto de *artividad* de Gérard Genette, hemos propuesto el concepto de *esteticidad*, que hace referencia a la calidad o valía de las obras artísticas, y resulta equivalente en el ámbito del arte al de *poeticidad*. Al analizar las aportaciones realizadas por la Teoría de la Literatura y por la Estética, así como las relaciones entre las mismas, hemos perci-

bido que ambos ámbitos han tenido preocupaciones semejantes y han llegado a conclusiones parecidas. En uno y otro caso se han realizado aportaciones que ayudan en buena medida a entender la *literariedad* y la *articialidad* (acudiendo, en el caso de la literatura, a poéticas esencialistas o condicionalistas, y, en el ámbito artístico, a distintos tipos de aproximaciones basadas en las propias obras o en los elementos relativos a su comunicación social), considerando que el conjunto de las obras que poseen *literariedad* y *articialidad* puede ser explicado mediante una combinación de las distintas aproximaciones.

Más difícil resulta definir la *poeticidad* y la *estetividad*, y establecer unos criterios objetivos que pudieran medir la calidad de las obras literarias y artísticas. Y esa dificultad ha propiciado que las tendencias relativistas no solo hayan desposeído a las obras literarias y artísticas de significado, sino también de cualquier atisbo de calidad. De esta forma, se ha tendido a creer que el valor que se atribuye a las obras no depende de ellas mismas, sino de la interpretación subjetiva del receptor o de las estimaciones realizadas por las instituciones sociales encargadas de mantener el arte y la literatura. Sin embargo, y a pesar de la evidente dificultad de indagar en los factores inherentes a las propias obras que pudieran sustentar su calidad, resulta al menos factible proponer la universalidad y la singularidad de las artes como un posible criterio indicador de su calidad.

En este sentido, hemos tratado de compatibilizar las teorías objetivista y subjetivista de la experiencia estética. Según la primera, las obras literarias y artísticas tienen algo en sí mismas que las hace bellas o valiosas; en conformidad con la segunda, corresponde únicamente al receptor atribuir la belleza o calidad al objeto estético. No cabe duda de que la subjetividad del receptor, influida por factores psicológicos, sociológicos, culturales e históricos, tiene una gran importancia en la

comunicación artística y literaria, y también sabemos que las obras que alcanzan un determinado grado de reconocimiento social son especialmente valoradas por los receptores individuales; pero no hay por qué pensar que la subjetividad del receptor o las valoraciones de carácter social sean los únicos aspectos determinantes. A nuestro modo de ver, la teoría objetivista incorpora un elemento esencial, como es el propio objeto artístico o literario, el cual presenta una construcción imaginara que es preciso tener en cuenta. En este sentido, la teoría objetivista puede encontrar sustento en la universalidad del comportamiento humano, el cual no solo garantiza la comunicación habitual, sino también esa forma más compleja de interacción que fomentan las obras literarias y artísticas, las cuales pueden transmitir una serie de símbolos y constructos imaginarios de carácter universal de forma que resulte atractiva a los receptores.

El hecho de que las obras artísticas y literarias trasciendan la capacidad comunicativa del lenguaje común sin duda explica que todas las sociedades humanas, como recuerda Yuri Lotman, hayan producido algún tipo de arte, que constituye una forma superior de comunicación basada en la propia universalidad del comportamiento humano. La literatura y el arte son manifestaciones de ese comportamiento, que está determinado, como han puesto de manifiesto los estudios neurobiológicos, por una herencia genética común que garantiza su uniformidad. Las emociones humanas (según han mostrado, entre otros, Joseph Ledoux o Marc Jeannerod) tienen un carácter universal, y son expresadas de la misma manera por todos los individuos. Las emociones tienen un componente innato, ya que los recién nacidos pueden reconocer una serie de emociones básicas. Asimismo, la comunicación por medio del lenguaje habitual, como indicara Noam Chomsky, tiene un carácter universal, pues todos los idiomas se ajustan

tan a una serie de leyes generales, y el recién nacido (que, según sabemos ya, posee algún tipo de conocimientos lingüísticos innatos) puede aprender cualquier idioma con el que tenga un contacto continuado. La uniformidad de nuestro cerebro, basada en una anatomía común, garantiza la vida social, pues permite que podamos entender a los demás y comunicarnos con ellos, y la literatura y el arte son formas elaboradas de comunicación sujetas a esa misma condición.

La escritura y la lectura, como ha mostrado Stanislas Dehaene, también tienen un emplazamiento cerebral de carácter universal, y se rigen por unas normas generales que se ajustan a nuestra capacidad cerebral. Como demuestra la aparición de la escritura, las nuevas invenciones se ajustan a nuestra estructura cerebral común, de manera que alguna zona neuronal (que en el caso de la escritura es la misma en todos los seres humanos) se recicla para ejercer la nueva función, y siempre dentro de los límites que impone la estructura cerebral. La evolución ha constituido una arquitectura cerebral restringida, aunque parcialmente modificable, y los inventos culturales solo pueden tener lugar si se ajustan a las propiedades de nuestra anatomía cerebral por medio del «reciclaje neuronal». Este concepto puede extenderse a la generalidad de las representaciones culturales, las cuales han de ajustarse a los circuitos cerebrales preexistentes capaces de llevar a cabo el reciclaje neuronal. De esta forma, la estructura cerebral tiene un control estricto de las construcciones culturales, y la capacidad humana para la invención no es infinita, sino que está restringida por la organización neuronal. No obstante, el cerebro humano presenta una marcada interconexión entre sus distintas zonas (lo que le diferencia del de los primates, que es más modular), formando, como explica Dehaene, un espacio de trabajo global que permite combinar un número infinito de ideas para crear nuevos inventos. De esta forma, los

productos culturales tienen un sustrato universal limitado por la estructura neuronal, pero nuestro cerebro está capacitado para innovar. Es fácil deducir, por lo tanto, que la universalidad y la originalidad son dos pilares importantes en los que se sustenta la imaginación simbólica, por lo que los recientes estudios neurobiológicos vienen a refrendar las intuiciones al respecto de la Poética de la imaginación.

El descubrimiento de las *neuronas espejo* también sustenta que somos seres sociales diseñados para intercomunicarnos. Se trata de una serie de neuronas motoras que no solo se activan cuando realizamos algún gesto o movimiento, sino también cuando vemos a otras personas hacerlo, lo que nos permite entender sus intenciones y emociones. Cuando vemos a alguien hacer un gesto o un movimiento, o expresar una emoción, las neuronas espejo simulan en nuestro cerebro lo que vemos u oímos, y eso nos permite comprender fácilmente la intención que tendríamos nosotros mismos si hiciéramos esos gestos o movimientos o emitiéramos esas expresiones. Pero las neuronas espejo no solo nos permiten comprender las intenciones, las emociones o las expresiones de los otros en la vida real, sino que también entran en juego para entender las obras literarias o artísticas. Como ha mostrado Marco Iacoboni, cuando leemos en una novela que un personaje realiza determinados movimientos, o cuando vemos en una película que los personajes expresan determinadas emociones, se activan en nuestro cerebro las neuronas espejo correspondientes a esos movimientos o a esas emociones, lo que nos permite ponernos en el lugar de los personajes y entender sus intenciones y sentimientos. Por lo tanto, las obras literarias y artísticas provocan reacciones comunes que sustentan la universalidad del arte.

Los procesos que posibilitan la cultura y la comunicación social (como el aprendizaje del lenguaje o de la lectura, o la comprensión

de las intenciones y de las emociones de los demás) tienen una base universal, por lo que es lógico pensar que la comunicación artística también la posea. Los textos artísticos, debido a su complejidad, posibilitan trascender el nivel de comunicación del lenguaje habitual, y su interpretación resulta necesariamente más ardua y variada. De igual manera que en la vida normal entendemos las expresiones de los demás porque comprendemos lo que querríamos decir si nosotros mismos las enunciáramos, cabe suponer que podamos entender de alguna forma las obras artísticas, al plantearnos, siquiera inconscientemente, qué habríamos querido transmitir si las hubiéramos creado. A diferencia del lenguaje habitual, las obras literarias y artísticas resultan artificiales, complejas e inesperadas, pero siempre presentan en su base las limitaciones que vienen determinadas por nuestra estructura cerebral común. Por ello, tienen un carácter a la vez universal y original, de manera que presentan elementos universales con los que podemos identificarnos, pero los expresan de manera original y distinta a como nosotros mismos lo haríamos o podríamos hacerlo. Y en esa mezcla de familiaridad y novedad, de continuidad y de originalidad, probablemente reside su eficacia comunicativa. En este sentido, la calidad de las obras literarias y artísticas seguramente no sea ajena al nivel de empatía que despiertan y al grado de originalidad con el que nos transmiten algo que tiene que ver con nosotros mismos. Y esa singularidad no solo depende de su construcción imaginaria, sino también del acierto en el uso de los recursos expresivos o ficcionales propios del lenguaje semiótico del que se sirven.

El carácter universal y singular de las obras artísticas y literarias puede ser el factor que permita sustentar la teoría objetivista del arte, que hemos pretendido compaginar con la teoría subjetivista, en la creencia de que en la experiencia estética no solo influyen las expe-

riencias personales y subjetivas del receptor, sino también la propia configuración de la obra, tal y como parecen sustentar las comprobaciones empíricas de la poética neurocognitiva. Desde este punto de vista, las obras literarias y artísticas tendrían un valor propio basado no solo en sus recursos expresivos o ficcionales, sino también en su carácter a la vez universal y singular, y su complejidad permite que puedan ser interpretadas de manera subjetiva por los distintos receptores, que pueden verse influidos en sus valoraciones por motivos psicológicos, sociales, culturales o históricos.

En este sentido, hemos propuesto una serie de niveles o pasos sucesivos relacionados con las causas y el desarrollo de la comunicación literaria y artística y con la valoración de las obras. En primer lugar, cabría considerar un nivel antropológico, basado en la propia constitución genética del ser humano, que le llevaría a producir obras artísticas o literarias dotadas de una capacidad comunicativa que trasciende, como sostiene Lotman, la del lenguaje normal, satisfaciendo, como diría Aristóteles, impulsos rítmicos o imitativos, y dentro de las limitaciones que impone su estructura cerebral y con las facilidades que propicia la capacidad innovadora del área de trabajo neuronal descrita por Dehaene, por lo que tendrían a la vez un componente universal y singular. En segundo lugar, y en conformidad con las ideas de Even-Zohar, la tendencia natural a producir obras literarias y artísticas se encauzaría en cada momento histórico a través de alguno de los repertorios de los estratos del polisistema cultural vigente, distribuyéndose a través de las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* del modelo textual propuesto. En tercer lugar, determinadas obras de cada estrato de los polisistemas alcanzarían un mayor grado de poeticidad o esteticidad que otras, a través de la plasmación de universales antropológicos de forma atractiva y original.

En cuarto lugar, algunas obras dotadas de poeticidad o esteticidad serían especialmente valoradas, o incluso pasarían a formar parte de la canonicidad estática descrita por Even-Zohar, lo que les otorgaría un mayor atractivo para los receptores (pues al valorar las obras prestigiosas se ponen en marcha mecanismos cerebrales que no actúan antes las obras recién creadas). Y, en quinto lugar, los receptores estimarían las obras literarias o artísticas, novedosas o canónicas, en función de los elementos universales y originales que reflejan (en conformidad con la teoría objetivista) y mediatizados por factores de tipo psicológico, sociológico, cultural o histórico (según sostiene la teoría subjetivista).

Para reforzar el segundo nivel de esta propuesta, nos hemos servido del modelo textual de los géneros literarios, mostrando que puede ser ampliado hasta constituir un modelo general de las artes, ya que todas ellas tienden a desarrollar, en mayor o menor medida, el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o ambas categorías a la vez. Y para sustentar y ejemplificar el carácter hipotético del tercer nivel, hemos aplicado la metodología de la Poética de la imaginación al análisis de algunas obras literarias y artísticas, en un intento de comprender el funcionamiento de la imaginación simbólica.

Antes de abordar la adaptación del modelo textual de los géneros literarios a un modelo equivalente de las artes, hemos realizado unas consideraciones sobre los motivos que pueden llevar a los autores y receptores a componer y consumir determinados tipos de artes. Las competencias específicas de los autores son determinantes a la hora de decantarse por crear determinadas formas literarias o artísticas, mientras que los receptores optan por las manifestaciones que les son más accesibles para satisfacer sus apetencias (las cuales se relacionan con la expresión emocional o argumental del *mundo del autor*, o con las historias propias del *mundo de los personajes*). Las distintas formas literarias y artísticas poseen características propias que las hacen insustituibles,

pero, desde el punto de vista de la recepción, los destinatarios tienen a su alcance diversas manifestaciones que pueden resultar hasta cierto punto equivalentes para satisfacer sus necesidades. Así, pueden colmar sus anhelos emocionales leyendo poesía o escuchando canciones, o satisfacer su deseo de que les cuenten historias consumiendo novelas o cómics, asistiendo a representaciones teatrales o viendo películas. Cada destinatario, en función de sus intereses y de las formas literarias o artísticas que le son más cercanas y gratas, puede optar por consumir una o varias de esas manifestaciones; pero todas las culturas tienen alguna forma de arte, y todos sus miembros sienten la inclinación de satisfacer de una u otra forma sus apetencias artísticas.

Hemos examinado después algunas formas artísticas parcialmente literarias, mostrando que tienden a desarrollar las categorías del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* o ambas simultáneamente, por lo que son perfectamente explicables a través del modelo textual propuesto. Asimismo, hemos comentado algunas características propias del cine en relación con la novela (la cual puede encontrar su ámbito más específico frente al cine en el desarrollo cada vez más notable del *mundo del autor*), y hemos tratado de explicar el doble proceso de desautomatización que experimentan el lenguaje de las letras de las canciones al adaptarse a la música. Las letras de las canciones, consideradas con independencia de su música, pueden tener las mismas propiedades que los poemas, y presentan los mismos recursos para lograr la desautomatización, relacionados con el empleo de recurrencias en los niveles fonológico, morfosintáctico y semántico. Pero, además, experimentan un segundo proceso de desautomatización cuando son cantadas y se adecuan a las exigencias de la música que las acompaña, ya que sufren toda una serie de alteraciones complementarias que producen un efecto añadido de desautomatización, con el consiguien-

te extrañamiento por parte de los receptores. Entre esas alteraciones destacan los alargamientos de la longitud vocálica, que pueden dar lugar a la fragmentación de los vocablos, de manera que algunas de sus sílabas se unen a los términos que los preceden o siguen, formando una suerte de nuevas y extrañas «palabras». En otras ocasiones, los efectos musicales provocan que se unan dos términos y que sean pronunciados como si constituyeran uno solo; ralentizan o aceleran la pronunciación de las palabras (pudiendo llegar a su completa elisión); producen cambios en los lugares de acentuación de los vocablos, o establecen pausas entre las partes de la oración, las cuales originan frases entrecortadas que se alejan de la fluidez del lenguaje normal. En cuanto al cómic, hemos analizado la presencia de un narrador gráfico y de un narrador lingüístico-literario que suelen desarrollar conjuntamente el *mundo de los personajes* (aunque el cómic cuenta también con la posibilidad de desarrollar el *mundo del autor*), y hemos hecho hincapié en su carácter discontinuo, que le otorga un mayor grado de indeterminación que el de las series de dibujos animados o las películas, en las que la acción resultante del montaje está menos entrecortada. Eso exige que el receptor del cómic complete los espacios temporales que faltan entre las viñetas (lo cual puede hacer de manera aproximada, pues no es necesario rellenar de manera absolutamente precisa los lugares de indeterminación).

En cuanto a las formas artísticas no literarias, las cuales se valen de un código semiótico visual o sonoro, también pueden relacionarse con el modelo textual propuesto.

En el caso de la pintura, hemos tenido en cuenta la distinción entre pintura figurativa y las varias formas de pintura abstracta. La pintura abstracta consiste en la representación de estados emocionales o sugerencias conceptuales, por lo que se relaciona con el *mundo*

del autor, mientras que la pintura figurativa desarrolla seres y estados constituyentes del *mundo de los personajes*, ya sea porque representa directamente a los personajes, o a los edificios, paisajes o elementos de su entorno (pues la pintura, a diferencia de las distintas formas narrativas, no necesita plasmar personajes a los que les ocurra algo, sino que puede representar elementos de su ambiente). Asimismo, la pintura figurativa puede adecuarse a cualquiera de los tres tipos de modelo de mundo: es frecuente que desarrolle el tipo I de modelo de mundo por medio de retratos y autorretratos, que se ajuste al tipo II al representar personas o escenas inventadas que no transgredan las normas de la realidad, o que exponga universos fantásticos o mitológicos que se rigen por el tipo III. Asimismo, es posible que dentro del mundo de los personajes del texto primario se incluya un texto secundario (que puede ser pictórico, como en los casos en los que hay un cuadro dentro del cuadro primario, o de otra clase). Normalmente, los casos de ruptura de la lógica ficcional no se producen en la pintura figurativa porque se pongan en contacto elementos del texto que deberían ser independientes, sino mediante un recurso particular de las artes gráficas, consistente en la plasmación de mundos imposibles que pueden ser representados en dos dimensiones, pero que no podrían existir en el mundo tridimensional. Asimismo, en el arte pictórico puede haber una mezcla de los recursos propios de la abstracción y de la pintura figurativa. Es lo que ocurre cuando idealizan o desfiguran figuras, ambientes o paisajes con los procedimientos de la abstracción, de manera que no solo se representan esos elementos, sino también la visión personal que de ellos tiene el propio autor. En este caso, se daría una combinación entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*.

La escultura también puede ser abstracta o figurativa, y cada una de esas formas puede desarrollar el *mundo del autor* o el *mundo de*

los personajes. A diferencia de lo que ocurre con la pintura, no puede crear mundos posibles en un espacio bidimensional e imposibles en el tridimensional, por lo que sus posibilidades de crear mundos imposibles se reducen considerablemente.

Por lo que respecta a la música, se ha dividido en *descriptiva* (la cual pretende evocar ideas o imágenes no musicales que evoquen sucesos, objetos, lugares, situaciones, personas, caracteres...) y *absoluta* (que pretende ser apreciada en sí misma, sin referirse al mundo real). Aunque no está claro que la música pueda tener una capacidad realmente descriptiva, el solo hecho de que se haya propuesto esa distinción (que guarda cierto paralelismo con la distinción entre pintura figurativa y abstracta), y de que se haya tratado de crear música descriptiva desde la antigua Grecia, es un claro indicio de la tendencia de todas las artes a desarrollar tanto el *mundo del autor* como el *mundo de los personajes*. El primero correspondería a la música absoluta, mientras que el segundo se relacionaría con la música descriptiva, y cabe también la posibilidad de crear composiciones musicales que constituyan una mezcla de música absoluta y descriptiva, las cuales desarrollarían a la vez ambas categorías. En cualquier caso, la música descriptiva no puede desarrollar el *mundo de los personajes* de manera tan precisa como lo hacen las obras literarias, cinematográficas o visuales, y encuentra las mismas dificultades para sugerir el tipo de modelo de mundo por el que se regirían las escenas que describe (el cual podría indicarse a través del título o de elementos explicativos paratextuales). Y aunque dentro del mundo de los personajes podría incluirse un texto inserto (por ejemplo, se puede incluir un himno nacional conocido dentro de una composición novedosa), las capacidades de la música en este sentido se ven limitadas, ya que para que los destinatarios puedan percibir fácilmente el texto inserto tendrían que conocerlo previamente, o bien habría que explicar su inserción median-

te indicaciones lingüísticas paratextuales. Y más dificultosa aún resulta para la música descriptiva la posibilidad de crear mundos imposibles. La música absoluta, por su parte, no posee la misma capacidad que la literatura para expresar argumentos propios de la faceta racional del *mundo del autor*, por lo que se vuelca hacia la faceta emotiva de dicho mundo, haciendo valer su privilegiada capacidad de suscitar todo tipo de emociones en los receptores.

La danza puede tener un carácter mimético (relacionado con el *mundo de los personajes*) o un carácter expresivo (asociado al *mundo del autor*), y une su código semiótico visual al código musical que la acompaña. Su capacidad para representar personajes y situaciones relacionadas con los distintos tipos de modelo de mundo es mayor que la de la música, y, a diferencia de esta, también puede sugerir los tipos de submundos imaginarios (conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado...) que despliega.

Y en cuanto a la arquitectura, que tiene un fin notoriamente práctico, podría parecer el tipo de arte menos dotado para representar el *mundo de los personajes*, por lo que tiende a desarrollar en mayor medida las emociones o la cosmovisión del autor, relacionadas con el *mundo del autor* (sin que sea posible precisar el tipo de submundos imaginarios que se despliegan). No obstante, no faltan ejemplos de obras arquitectónicas que tienden a desarrollar el *mundo de los personajes*, ya sea dotando de formas humanas a los propios edificios, o recurriendo a la escultura y a la pintura para adornarlos.

La literatura y el resto de las artes tienden a representar las categorías del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* o una mezcla de ambas, lo que no resulta extraño, ya que esas dos categorías se relacionan estrechamente con la representación de la identidad y de la alteridad. Lógicamente, las características de cada manifestación

artística puede hacerlas más proclives a desarrollar determinados aspectos de esas categorías. El *mundo del autor* encuentra su forma de representación más precisa (por cuanto es posible determinar el tipo de submundos imaginarios que despliega) en la literatura, tanto en su faceta emocional como en la argumentativa, pero el cine también cuenta con posibilidades (que no han sido muy explotadas) para desarrollarlo. Asimismo, la pintura y la escultura abstractas, la danza, la música *absoluta* y la arquitectura representan con facilidad las emociones o la cosmovisión del autor. Y el *mundo de los personajes* puede integrar historias que transcurren en el tiempo, siendo la literatura, el cine, el cómic, la danza e incluso la música descriptiva (aunque esta con ciertas limitaciones) las más capacitadas para narrarlas, o bien estados instantáneos, que son representados de forma privilegiada por la pintura y la escultura figurativas, a las que recurre frecuentemente la arquitectura para integrarlas en sus composiciones. Y tanto la literatura como las demás artes pueden expresar de forma conjunta ambas categorías. Por todo ello, y aunque cada tipo de arte tienda a hacer uso de las posibilidades que se ajustan mejor a sus características, las manifestaciones literarias y artísticas de todas las sociedades y lugares del mundo han tendido siempre a desarrollar el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o ambas categorías simultáneamente, lo que evidencia su importancia y su carácter universal.

Tras evidenciar la universalidad de las categorías que constituyen el modelo textual propuesto, el cual resulta de utilidad no solo para explicar la naturaleza de la literatura, sino de todas las demás artes, en la segunda parte de este libro hemos tratado de ilustrar el funcionamiento de la imaginación simbólica, mostrando el carácter a la vez universal y singular del componente simbólico-imaginario de algunas obras literarias y artísticas que despliegan el *mundo del autor*

y el *mundo de los personajes*. Para ello, hemos expuesto de forma sintética los fundamentos de la Poética de la imaginación y la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand. Ciertamente, a la clasificación de Durand se le podrían añadir algunos símbolos complementarios que la mejoraran, y también se podrían consolidar sus fundamentos. Los postulados de la Poética de la imaginación se establecieron en torno a los años 60 del siglo pasado, y desde entonces se han realizado avances en el conocimiento del cerebro y del comportamiento humanos que permitirían establecer unos fundamentos más sólidos sobre la naturaleza de la imaginación. En este sentido, hemos tratado de mostrar que algunos avances científicos de la neurociencia refuerzan los postulados de Durand, ya que muestran que la propia constitución genética del ser humano determina el carácter universal de sus emociones, de sus gestos y de su lenguaje. Pero, más allá de las posibles mejoras que podrían realizarse en la clasificación de Durand (o de la posibilidad de contemplar otras metodologías antropológicas que pudieran llegar a tener una mayor capacidad descriptiva), lo verdaderamente interesante es que la aplicación analítica de la metodología de la Poética de la imaginación evidencia el carácter a la vez universal y original de los símbolos que subyacen en las formas literarias y artísticas, y nos pone en la pista de la esencia de la *poeticidad* y la *esteticidad*.

Sirviéndonos de la clasificación de los símbolos de Durand, hemos analizado el componente simbólico de algunas obras literarias y artísticas. Como se desprende de esos análisis, en dichas obras subyace una construcción simbólico-imaginara de carácter universal que adquiere una configuración original. Hemos comprobado que la constitución simbólica de un relato culto tiene muchos puntos en común con la de los cuentos populares, y que todos ellos presentan los símbolos de manera original para atraer la atención de los receptores

y deleitarlos, enseñarlos o conmoverlos. En cuanto a los textos poéticos, sus autores también se sirven de los mismos grupos de símbolos para expresar sus anhelos, configurándolos de forma singular. Y hemos apreciado el mismo tipo de construcción simbólica en otras manifestaciones artísticas, como la pintura, la escultura, la canción o el cómic. Obviamente, los aciertos formal-estilísticos y los relativos a la construcción ficcional también son esenciales para garantizar de forma eficaz la transmisión de la construcción imaginaria, que, en el caso de las obras literarias, se materializa a través de los procedimientos lingüístico-literarios descritos por la poética y la retórica tradicionales, y, en el caso de las obras plásticas, mediante los mecanismos expresivos de carácter visual. Por lo tanto, la eficacia comunicativa de las obras literarias o plásticas depende tanto de su elaboración estilístico-formal o ficcional como de su construcción imaginaria. Gracias a la universalidad de los símbolos, los receptores pueden identificarse fácilmente con los autores a través de lo expresado en las obras, por lo que la universalidad es un requisito de la *literariedad* y la *artisticidad*; mientras que la originalidad en el uso de los símbolos es el factor determinante para atraer la atención del receptor y causar su conmoción, su aprendizaje o su deleite, siendo esencial para lograr la *poeticidad* y la *esteticidad*. Y estas conclusiones sobre los textos que usan códigos semióticos literarios o visuales (o una mezcla de ambos) sugieren que la universalidad y la singularidad son elementos esenciales de todas las artes, incluso de aquellas menos capacitadas para manifestarse a través de los símbolos.

El grado de *poeticidad* y de *esteticidad* que alcancen las obras es muy difícil de valorar. No obstante, la crítica puede argumentar que determinados símbolos universales poseen a la vez un valor original, por lo que cuenta con otro parámetro añadido para realizar sus estimaciones. En este sentido, sospecho que las obras que arraigan de manera

poderosa en los destinatarios y pasan a formar parte del canon, como es el caso de *Las meninas* de Velázquez, no lo hacen por el simple designio arbitrario de las instituciones culturales, sino que tienen algo en sí mismas que sustentan los juicios positivos de valor. Es posible que la colaboración de las disciplinas científicas y humanísticas conduzca en un futuro próximo a una explicación más satisfactoria de los efectos que nos producen las obras literarias y artísticas, y, aunque hoy por hoy sea imposible cuantificar su calidad, al menos conocemos que presentan un componente simbólico caracterizado por su universalidad y su originalidad, lo que permite suponer que su modo singular de plasmar lo universal determine en parte su valía.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral, 1975.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de: *Competencia lingüística y competencia literaria*, Madrid: Gredos, 1980.
- *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina, 1990, 8.^a ed., 2.^a reimpr.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», *Lengua e Stile*, 18, 1 (1983), pp. 3-46.
- *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
- *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1989.
- *Semántica de la ficción: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992.
- «Rhetoric and Discourse Analysis», Inés Olza, Óscar Loureda y Manuel Casado (eds.): *Language Use in the Public Sphere: Methodological Perspectives and Empirical Applications*: Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014, pp. 19-51.
- «Teoría de la Literatura y Estética», *Laoconte*, 3, 3 (2016), pp. 49-58.

- ALCARAZ, María José y Francisca PÉREZ CARREÑO: «Teoría del arte», *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*, 2018, <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/> (1-1-2020).
- ALONSO, Dámaso: *Poesía española*, Madrid: Gredos, 1976.
- ALLEN, Sture (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York: de Gruyter, 1989.
- ALLEN, Woody y Marshall BRICKMAN (1981): *Annie Hall* [guion], Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- AMADOR BECH, Julio Alberto: «La hermenéutica simbólica de Gilbert Durand y la crítica de la iconoclastia», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 64, 236 (2019), pp. 239-266, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2019.236.65624>.
- AMBROGIO, Ignazio: *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1973.
- ARENAS CRUZ, María Elena: *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- ARIJA, María Jesús: *En el bosque de las transgresiones. Fragmentarismo y concisión en la obra de Brossa, Parra y Plensa*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- ARISTÓTELES: *Politeia (La Política)*, prólogo, versión directa del original griego y notas por Manuel Briceño Jáuregui, S. J., estudio preliminar e introducciones por Ignacio Restrepo Abondano, Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y CuervoYerba-buena, 1989.
- *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid: Visor, 2003, pp. 44-147.
- AULLÓN DE HARO, Pedro: *Los géneros ensayísticos en los siglos XIX y XX*, Madrid: Playor, 1984.

-
- *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid: Taurus, 1987.
- *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 1987a.
- *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 1987b.
- *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid: Verbum, 1992.
- AUSTER, Paul: *La vida interior de Martin Frost* [guion], Barcelona: Anagrama, 2007.
- AUSTIN, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós, 1982.
- BACHELARD, Gaston: *L'intuition de l'instant* [1932], aumentado con *Instant poétique et instant métaphysique*, París: Gonthier, 1966.
- *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, París: Corti, 1948.
- *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, París: Corti, 1948a.
- *La flamme d'une chandelle*, París: Presses Universitaires de France, 1961.
- *Psicoanálisis del fuego*, Madrid: Alianza, 1966.
- *Poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- *La poética de la ensoñación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona: Paidós, 1993.
- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- BARRLAT Y FALGUERA, Celestino: *Principios de botánica funeraria* (facsímil de la edición de 1885), Barcelona: Alta Fulla, 1984.

- BARTHES, Roland: «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*: Barcelona: Paidós, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, estudio preliminar, traducción del francés y notas por Enrique López Castellón, Madrid: PPP, 1987.
- BELL, Clive: *Art*, Oxford: Oxford University Pres, 1987.
- BENEDETTI, Mario: *Despistes y franquezas*, Madrid: Alfaguara, 1992.
- BENVENISTE, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, París: Gallimard, 1966.
- BETCHEREV, Vladimir Mikhaylovich: *General Principles of Human Reflexology*, Londres, 1933.
- BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1979, 3.^a ed.
- BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.
- BOOTH, Wayne: *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch, 1974.
- BOTO, Ángela: «Entrevista: Giacomo Rizzolati, neurobiólogo: “Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro”», *El País*, 19 de octubre de 2005, https://elpais.com/diario/2005/10/19/futuro/1129672806_850215.html (1-1-2020).
- BOWRA, Cecil Maurice: *Poesía y canto primitivo*, Barcelona: Bosch, 1984.
- BREMOND, Claude: «El mensaje narrativo», *Comunicaciones*, 4 (1970), pp. 71-104.
- «La lógica de los posibles narrativos», *Comunicaciones*, 8 (1972), pp. 87-109.
- *Logique du récit*, París: Seuil, 1973.
- BROWN, Jonathan, «Sobre el significado de “Las Meninas”», Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII. Se-*

- gunda parte: Pintores y Programas*: Madrid: Alianza, 1981, pp. 115-142.
- BRUNER, Jerome: *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Madrid: Gedisa, 1988.
- BRUNKHORST, Martin: «La periodización en la historiografía literaria», Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*: BarcelonaCaracas: Alfa, 1984, pp. 39-68.
- BURGOS, Jean: *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris: Seuil, 1982.
- CAMPOS, Álvaro: *Poesías de Álvaro de Campos*, Lisboa: Comunicação, 1986.
- CARNEY, James D.: «Style and Formal Features», *Shouthern Journal of Philisophy*, 29 (1991), pp. 431-444.
- «Style Theory of Art», *Pacific Philosophical Quarterly*, 72 (1991a), pp. 272-289.
- «Defining Art Externally», *British Journal of Aesthetics*, 34 (1994), pp. 114-123.
- CARROLL, Noël: «Art, Practice and Narrative», *Monist*, 7 (1988), pp. 140-156 (reimpreso en Noël Carrol, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essais*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 63-75).
- (1993): «Essence, Expresion and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge: Blacwell, 1993, pp. 79-106.
- (2002): «Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation», Michael Krausz (ed.), *Is there a single Right Interpretation?*: Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 319-344.
- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, 3 vols.

- *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 4 vols.
- *Antropología filosófica*, México: Fondo Cultura Económica, 2007, 2.^a ed.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1983): «El psicoanálisis y el universo literario», Pedro Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor, 1983, pp. 251-345.
- CASTRO, Sixto J.: *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca-Madrid: San Esteban-EDIBESA, 2005.
- *Filosofía del arte. El arte pensado*, Ciudad de México: Editorial Herder, 2017.
- CERVANTES, Miguel de: *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Castalia, 1999.
- CLERC, Jeanne-Marie (1994): «La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión», Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI, 1994, pp. 236-273.
- COLLINGWOOD, Robin George: *Los principios del arte*, México: FCE, 1978.
- COMBE, Dominique: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», AA. VV., *Teorías sobre la lírica: compilación de textos y bibliografía de Fernando Cabo Aseguinolaza*, Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 127-153.
- COMPANY, Juan Miguel: *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*, Madrid: Cátedra, 1989.
- CROCE, Benedetto: *Breviario de estética*, Madrid: Alderabán, 2002.
- CRUZ, Juan de la: *Poesías completas*, Zaragoza: Ebro, 1979.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura económica, 1981, 2 vols.

- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus, 1990.
- CHOMSKY, Noam: *Language and Politics*, ed. de Carlos Peregrín Otero, Montreal: Black Rose Books, 1988.
- «El control de los medios de comunicación», Noam Chomsky e Ignacio Ramonet, *Cómo nos venden la moto*: Barcelona: Icaria, 2000, pp. 7-53.
- DAMASIO, Antonio: *En busca de Spinoza. Neurobiología de la razón y los sentimientos*. Barcelona: Critica, 2005.
- *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Crítica, 2006.
- *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Nueva York: Pantheon Books, 2010.
- *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*, Barcelona: Planeta, 2018.
- DANTE ALIGHIERI: *La divina comedia*, prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: J. Pérez del Hoyo, 1975.
- DANTO, Arthur C.: «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61, 19 (1964), American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584, DOI: <https://www.doi.org/10.2307/2022937>.
- *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002.
- *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid: Akal, 2003.
- *El abuso de la belleza*, Barcelona: Paidós, 2005.

- *Andy Warhol*, New Haven: Yale University Press, 2009.
- DAVIES, Stephen: *Definitions of Art*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1991.
- «Definitions of Art», Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*: Londres and Nueva York: Routledge, 2001, pp. 213-222.
- DEHAENE, Stanislas: *La conciencia en el cerebro. Descifrando el enigma de cómo el cerebro elabora nuestros pensamientos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- DEHAENE, Stanislas: *El cerebro lector. Últimas noticias de las neurociencias sobre la lectura, la enseñanza, el aprendizaje y la dislexia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- *En busca de la mente. El largo camino de la ciencia para comprender la vida mental (y lo que aún queda por descubrir)*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2018a.
- DIVERS, John: *Possible Worlds*, Londres, Routledge, 2002.
- DOLEŽEL, Lubomír (1979): «Extensional and Intensional Narrative Worlds», *Poetics*, 8, 1-2 (1979), pp. 193-211.
- «Pour une typologie des mondes fictionnels», Herman Parret y Hans-George Ruprecht (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins B. V., 1985, pp. 7-21.
- «La construction de mondes fictionnels à la Kafka», *Littérature*, 57, febrero (1985a), pp. 80-92.
- «Possible Worlds and Literary Fictions», Sture Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York: de Gruyter, 1989, pp. 221-242.
- *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.

- *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- DURAND, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: P.U.F., 1960 (vers. esp.: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona: Anthropos, 1993.
- *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- *Introduction à la mythodologie*, París: Albin Michel, 1996.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona: Seix-Barral, 1963.
- *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1965.
- *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.
- *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus: *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- EIJEMBAUN, Boris: «La teoría del «método formal», en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y críticas literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Barcelona: Anthropos-Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pp. 33-61.
- ELDRIDGE, Richard: *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ELIADE, Mircea: *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, París: Gallimard, 1952.
- *Le sacré et le profane*, París: Gallimard, 1965.
- *Mythes, rêves et mystères*, París: Gallimard, 1972.
- *Histoires des croyances et des idées religieuses*, París: Payot, 1976.
- *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, París: Gallimard, 1976a.
- *Aspect du mythe* [1963], París: Gallimard, 1997.

- ELSEN, Albert E.: *Rodin's Gates of Hell*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960.
- *Homage by Jacques Lipchitz*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1963.
- ERDMAN, David: *Literature and the Other Arts. Selected Bibliography*, Nueva York: Nueva York Public Library, 1959.
- ERLICH, Victor: *El formalismo ruso*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- ESCARPIT, Robert: «La définition du terme littérature», Robert Escarpit et al., *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, París, Flammarion, 1970, pp. 259-272.
- ESPRONCEDA, José de: *El estudiante de Salamanca*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid: Cátedra, 1985.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute, 1978.
- «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 1 (1-2, Autumn), 1979, pp. 287-310.
- *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, 1 (1990).
- (1994): «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.
- «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research», *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, XXIV, 1, March (1997), pp. 15-34.
- *Papers in Culture Research*, Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.477.787&rep=rep1&type=pdf> (23-10-2020).

- y Gideon TOURY (eds.): *Traslation Theory and Intercultural Relations*, volumen especial de *Poetics Today*, 2, 4 (1981).
- FODOR, Jerry Alan: «*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulaes the Philosophy of Mind», Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge: Blacwell, 1993, pp. 41-54.
- FOUCAULT, Michel: «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, juillet-septembre, 1968, pp. 73-104 (versión española: *Qué es un autor*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985).
- FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1978-1982, 23 vols.
- FUMAROLI, Marc: *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève: Droz, 1984, 2.^a ed.
- GABRIEL, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literature*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme, 1977.
- GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós / ICE-UAB, 1998.
- GALLESE, Vittorio: *Embodied simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 1 (2004), pp. 23-48.
- «Before and below Theory of Mind: Embodied Simulation and the Neural Correlates of Social Cognition», *Philosophical Transactions of the Royal Society of London -Biological Sciences*, 362, 1480 (2007), pp. 659-669.

- «Mirror Neurons. Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification», *Psychoanalytic Dialogues*, 19 (2009), pp. 519-536.
- «Motor Abstraction: A Neuroscientific Account of how Action Goals and Intentions are Mapped and Understood», *Psychological Research*, 73 (2009a), pp. 486-498.
- GALLESE, Vittorio y Hanna WOJCIEHOWSKI, «How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology», *California Italian Studies*, 2 (2011), pp. 1-35.
- GALLESE, Vittorio y Valentina CUCCIO: «The Paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity and the Bodily Self», Thomas Metzinger y Jennifer M. Windt (eds.), *Open Mind*: Frankfurt am Main, MIND Group, 2015, pp. 1-23.
- GAMBINO, Renata y PULVIRENTI, Grazia: *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano: Mimesis, 2018.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona: Planeta, 1973.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: «Lingüística, literariedad/poeticidad. (Gramática, Pragmática, Texto)», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1 (1979), pp. 125-168.
- *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges: Université de Limoges, 1985.
- «Qué es lo que la poesía es», *Lingüística Española Actual*, IX, 2 (1987), pp. 177-188.
- *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra, 1989. Edición revisada y ampliada en 1994.
- y María Teresa HERNÁNDEZ: *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid: Síntesis, 1988.

- *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988a.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1992.
- GARVIN, Paul L. (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Whashington DC: Georgetown University Press, 1964.
- GAUT, Berys: «“Art” as a Cluster Concept» Noël Carrol (ed.), *Theories of Art*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25-44.
- GENETTE, Gérard: «Introduction à l’architexte», AA. VV., *Théorie des genres*: París: Seuil, 1986, pp. 89-159.
- «Discurso del relato. Ensayo de método», *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.
- *La obra del arte I: Inmanencia y trascendencia*, Barcelona: Lumen, 1997.
- *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- *La obra del arte II: La relación estética*, Barcelona: Lumen, 2000.
- *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GLIKSOHN, Jean Michel: «Literatura y artes», Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI, 1994, pp. 218-235.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1984.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1992.
- GRAHAM, Gordon (2000): *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, Londres and Nueva York: Routledge, 2.^a ed.

- GREIMAS, Algirdas J.: *Sémantique structurale*, París: Larousse, 1966 (vers. esp.: *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1971).
- *En torno al sentido*, Madrid: Fragua, 1973.
- y Joseph COURTES: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hacette, 1979.
- GRIMALT, Josep A.: *La catalogación de les rondalles de mossèn Alcover com intriducció a llur estudi*, Tesis Doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1975.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica, 1985.
- GUTIÉRREZ, Fátima, «La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27 (2012), pp. 175-189, DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2012.v27.38931.
- GUTIÉRREZ SANZ, Víctor, Irene ESCUDERO, Pablo ROMERO VELASCO y Paulo CAMODECA (eds.): *Fronteras de la literatura y el cine*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid (2018).
- HAMBURGER, Käte: *Logique des genres littéraires*, París: Seuil, 1977.
- HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*, Madrid: Akal, 2003.
- HAVELOCK, Eric A.: *Prefacio a Platón*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Lecciones de Estética*, Buenos Aires: Siglo XX, 1986.
- HERNADI, Paul: *Beyond genre. New Directions in Literary Classifications*, Ithaca: Cornell University Press, 1972 (vers. esp.: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona: Bosch, 1978).
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: «Literatura y arte», en José Antonio Hernández Guerrero (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla: Algaida, 1996, pp. 75-100.

- y María del Carmen GARCÍA TEJERA: *Teoría, historia y práctica del comentario literario*, Barcelona: Ariel, 2005.
- HIPONA, Agustín de: *Confesiones*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- HOMERO: *Iliada*, versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora: Lucina, 2003, 2.^a ed. corregida.
- HORACIO: *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid: Visor, 2003, pp. 148-185.
- JACOBONI, Marco: *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*, Madrid: Katz Editores, 2010.
- IGLESIAS SANTOS, Monserrat: «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 327-348.
- (ed.): *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- INGARDEN, Roman: *Des literarische Kunstwerk*, Tübingen: Max Niemeyer, 1972.
- ISER, Wolfgang: *Der implizite Leser*, Munich: Fink, 1972.
- «El proceso de lectura», Rainier Warning, *Estética de la recepción*: Madrid: Visor, 1984, pp. 149-164.
- *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987.
- «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*: Madrid: Arco, 1987a, pp. 215-243.
- JACOBS, Arthur M.: «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Frontiers in Human Neuroscience*, abril 2015, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00186>.

- JAKOBSON, Roman: *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, 1975.
- JAMESON, Frederic, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona: Ariel, 1980.
- JAUSS, Hans Robert: «La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria», vv. AA., *La actual ciencia literaria alemana*: Salamanca: Anaya, 1971, pp. 37-114.
- (1978): *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.
- *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986.
- *Question and answer. Forms of dialogic understanding*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- JEANNEROD, Marc: *Le cerveau intime*, París: Odile Jacob-Cité des Sciences et de l'Industrie, 2002.
- *Le cerveau volontaire*, París: Odile-Jacob, 2009.
- JUNG, Carl Gustav: «Psicología y poesía», AA. VV., *Filosofía de la ciencia literaria*: México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 335-352.
- *Types psychologiques*, Ginebra: Georg, 1950.
- *Los complejos y lo inconsciente*, Madrid: Alianza, 1966.
- «Acercamiento al inconsciente», Carl Gustav Jung (coord.), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Caralt, 1984.
- *Arquetipos e inconsciente colectivo [1934-1955]*, Barcelona: Paidós, 1991.
- KIBÉDI VARGA, Áron: «Universalité el limites de la rhétorique», *Rhetorica*, 18, 1, winter (2000), pp. 1-28.
- KNOX, Giles: *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

- KRISTELLER, Paul Oskar: «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I», *Journal of the History of Ideas*, 13, 1 (1952), pp. 17-46, <http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/09/kristeller-modern-system-of-arts-I-1951.pdf> (1-1-2020).
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica*: Madrid: Fundamentos, 1978.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: «El mensaje literal», *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, 1980, pp. 149-171.
- LEDoux, Joseph: *El cerebro emocional*, Barcelona: Ariel-Planeta, 1999.
- LEECH, Geoffrey N.: *A linguistic Guide to English Poetry*, Londres: Longman, 1969.
- LEROI-GOURHAN, André: *Evolution et Technique, I: L'Homme et la matière*, París: A. Michel, 1943.
- *Evolution et Technique, II: Milieu et technique*, París: A. Michel, 1945.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Madrid: Editora Nacional, 1977.
- LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid: Cátedra, 1979.
- «Sobre qué tipo de habla es un poema»: José Antonio Mayoral (comp.): *Pragmática de la comunicación literaria*, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 59-82.
- LEVINSON, Jerrold: «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), pp. 232-250.
- «Redefining Art Historically», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (1979a), pp. 21-33.
- «Extending Art Historically», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (1993), pp. 411-423.

- «Intention and Interpretation in Literature», Jerrold Levinson, *Pleasures of Aesthetics*: Nueva York: Ithaca, 1996, pp. 175-213.
- LÓPEZ, Guillermo (recop.): *El libro de los cuentos del mundo*, Barcelona: Integral-RBA Libros, 2001.
- LÓPEZ CANICIO, Gemma: *Realidad y ficción: historia, teoría y crítica de la dualidad*, tesis doctoral inédita, Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, 2020.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (1987): Estudio preliminar a Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, estudio preliminar, traducción del francés y notas por Enrique López Castellón, Madrid: PPP, 1987, p. 5-82.
- LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo, 1988.
- y Boris A. USPENSKIJ: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», Yuri M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979, pp. 67-92.
- LUNA BRAVO, José Luis, «La hermenéutica de Eranos: una exploración de la simbólica del sentido», *Análisis*, 47, 87, julio-diciembre (2015), pp. 393-405, <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/view/2607> (1-1-2020).
- MAÎTRE, Doreen: *Literature and Possible Worlds*, Londres: Middlesex Polytechnic Press, Pembridge Press, 1983.
- MANN, Thomas: *La montaña mágica*, Barcelona: Edhasa, 2005.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso: *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña: Universidad de A Coruña, 1993a.

-
- «La representación de mundos en la novela y el cine. A propósito de *La inmortalidad*, de Milan Kundera», *Koinè*, 3 (1993b), pp. 93-108, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/2084>.
- *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/32293>.
- «Literatura General y “Literatura Comparada”: La comparación como método de la Crítica Literaria», *Castilla. Estudios de Literatura*, 23 (1988), pp. 129-150, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3101>.
- «Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes», *Largo mundo alumado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*: organização de Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, Braga: Universidade do Minho, 2004, 2 vols., vol. I, pp. 61-80, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3203>.
- «Universalidad y singularidad: análisis comparado de los poemas “En la ascensión”, de Fray Luis de León, y “Hyperions Schicksalslied”, de Friedrich Hördelin», Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano y Juan Felipe Villar Dégaño (eds.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al Profesor Antonio García Berrio*: Madrid: Editorial Complutense de Madrid, 2013, pp. 499-510, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4559>.
- «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 4, 1, junio (2014), pp. 56-83, http://www.revistaretor.org/pdf/retor0401_jimenez.pdf (1-1-2020).
- *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-Nueva York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2015, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/22944>.

- (2015a), «A Theory of Impossible Worlds (*Metalepsis*)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6 (2015a), pp. 1-40, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262> (1-1-2020).
- «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9 (2015b), pp. 58-100, <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2600> (1-1-2020).
- «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0 (2016), pp. 161-195, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/6979/7382> (1-1-2020).
- «"I Am Myself the Matter of my Book": The Historical Evolution of the Essayistic-Argumentative Genre», *1616. Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016a), pp. 109-130, http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/15965/16442 (1-1-2020).
- MARTÍNEZ BONATI, FRANCISCO: *La estructura de la obra literaria*: Barcelona: Ariel, 1983.
- *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (comp.): *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, 1987.
- MENDOZA, DIEGO DE: *Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes*, historia escrita en cuatro libros por Don Diego de Mendoza, en *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1946, tomo I, pp. 65-122.
- METZ, CHRISTIAN: *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta, 1973.

- MIHĂILESCU, Călin Andrei y Walid HAMARNEH (eds.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- MIGNOLO, Walter: «Emergencia, espacio, “mundos posibles” (Las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges)», Walter Mignolo, *Textos, modelos y metáforas*: Barcelona: Grijalbo, 1984, pp. 133-152.
- MORA, FRANCISCO: *Neuroeducación y lectura. De la emoción a la comprensión de las palabras*, Madrid: Alianza Editorial, 2020.
- MORRIS, Charles: *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires: Losada, 1962.
- *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós, 1985.
- MORRIS, Desmond: *El mono desnudo*, Barcelona: Plaza y Janés, 1968.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: «Standard Language and Poetic Language», Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Whashington DC: Georgetown University Press, 1964, pp 17-30.
- MURPHY, James J.: *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Londres: University of California Press, 1974.
- (ed.): *Three Medieval Rhetorical Arts*, Berkeley: University of California Press, 1985.
- NOVALIS [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg]: *Escritos escogidos*, edición preparada por Ernt-Edmund Keil y Jenaro Taléns, Madrid: Visor, 1984.
- Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*: dirección de José Ángel Ubieta López, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010.
- NUSSBAUM, Marta: *Love's Knowledge*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

- OHMANN, Richard: «Los actos de habla y la definición de literatura», José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria: compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral*, Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 11-34.
- ORSO, Steven N.: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1986.
- PÁEZ MARTÍNEZ, Martín: «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical», *Rétor*, 6, 1 (2016), pp. 51-72, http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf (1-1-2020).
- PANKSEPP, Jaak: *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- PARAÍSO, Isabel: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra, 1994.
- *Literatura y psicología*, Madrid: Síntesis, 1995.
- PARRA ESPADA, Ana: *Literatura y música: canciones y poemas de Joaquín Sabina*, Trabajo de Fin de Grado inédito, 2017 (tutor: Alfonso Martín Jiménez, Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid).
- *Literatura y música: el Nobel de literatura otorgado a Bob Dylan*, Trabajo de Fin de Máster inédito, 2018 (tutor: Alfonso Martín Jiménez, Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid).
- PAU, Antonio: *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid: Trotta, 2012.
- PEÑA-ARDID, Carmen: *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, 1992.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca: «Nelson Goodman», Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1999, 2.^a ed.

- PHILIP, Neil: *El libro ilustrado de los cuentos de hadas. Narraciones fascinantes de todo el mundo*, ilustrado por Nileshe Mistry, Barcelona: Omega, 1999.
- PIAGET, Jean: *La Formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel-París: Delechaux et Niestlé, 1945.
- PIKE, Kenneth Lee: *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Le Hague-París: Mouton, 1967, 2.^a ed. revisada.
- PLATÓN: *Diálogos*, vol. IV: *República*, traducción de Conrado Eggers Lan Madrid: Gredos, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María: «Teoría de los géneros y poética normativa», *Del formalismo a la neorretórica*: Madrid: Taurus, 1988, pp. 69-80.
- *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988a.
- *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1984.
- *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1998, 6.^a ed.
- REDONDO, Agustín: «La cueva de Montesinos», *Otra manera de leer el «Quijote»*: Madrid: Castalia, 1997, pp. 403-420.
- RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, París: Seuil, 1983.1986, 3 vols. (vers. esp. de los dos primeros volúmenes: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid: Cristiandad, 1987 y *Tiempo y narración II*, Madrid: Cristiandad, 1987).
- RIZZOLATTI, Giacomo y CORRADO SINIGAGLIA: *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona: Paidós, 2006.
- ROBERTS, Joseph: «¿Qué es el arte? La polémica entre Dickie y Danto», Niub: 14944510. Grupo A1, (s. d.), <https://docplayer>.

- es/21446769-Joseph-roberts-niub-14944510-grupo-a1-que-es-el-arte-la-polemica-entre-dickie-y-danto.html (1-1-2020).
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, JAVIER: *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid: Eneida, 2008.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES: *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón: Júcar, 1991.
- ROGGERO, JORGE LUIS: «La vigencia de la teoría institucional del arte como diagnóstico», *Tábano*, 14 (2018), pp. 27-46.
- RONEN, RUTH: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- RYAN, MARIE-LAURE: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 1991.
- «Possible Worlds in Recent Literary Theory», *Style*, 26, 4 (1992), pp. 528-553.
- «The Text as World vs the Text as Game: Possible Worlds Semantics and Postmodern Theory», *Journal of Literary Semantics*, 27, 3 (1998), pp. 137-163.
- SALAZAR QUINTANA, LUIS CARLOS: *La estructura simbólico-imaginaria del «Quijote»: sistema expresivo y valor poético*, Madrid: Visor, 2015.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO [El Brocense]: *Obras II. Poesías*, ed. de Avelina Carrera de la Red, Cáceres: Institución Cultural «El Brocense»-Diputación Provincial de Cáceres, 1985.
- SÁNCHEZ PÉREZ, JOSÉ A. (comp.): *Cuentos árabes populares*, Madrid: CSIC, 1952.
- SAVILLE, ANTHONY: *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 1982.
- SCHMELING, MANFRED: «Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista», Manfred Sch-

- meling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*: BarcelonaCaracas: Alfa, 1984, pp. 5-38.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid: Taurus, 1990.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz: «La literatura y las otras artes», Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*: BarcelonaCaracas: Alfa, 1984, pp. 169-193.
- SCRUTON, Roger: *The Aesthetics of Architecture*, Londres: Methuen, 1979.
- SEARLE, John R.: «The logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6 (1975), pp. 319-332.
- SEMINO, Elena: «Possible Worlds in Poetry», *Journal of Literary Semantics*, 25, 3 (1996), pp. 189-225.
- SHINER, Larry: *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2001.
- SHUSTERMAN, Richard: *Pragmatics Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers (2000), 2.^a ed.
- SIRRI, Raffaele: *Che cosa è la letteratura*, Napoli: De Simone, 1974, 2.^a ed.
- ŠKLOVSKIJ, Víktor: *Cine y lenguaje*, Barcelona: Anagrama, 1971.
- SMITH, Neil: *Chomsky: Ideas e ideales*, Madrid: Cambridge University Press (Sucursal en España), 2001.
- SOLARES ALTAMIRANO, Blanca: «Gilbert Durand, imagen o símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LVI, 211, enero-abril (2011), pp. 13-24.
- STECKER, Robert: *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1977.

- STOICHITA, Víctor I.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: Siruela, 2006.
- SZONDI, Peter: *Teoría del drama moderno: 1880-1950*, Turín: Einaudi, 1962.
- TODOROV, Tzvetan (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, 1970.
- *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- THORPE, James: *Relations of Literature Study. Essays on Interdisciplinary Contributions*, Nueva York: The Modern Language Association, 1967.
- TURNER, Víctor: *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Altea: Taurus, 1988.
- UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra, 1987.
- UTRERA, Rafael: *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla: Alfar, 1987.
- VEGA, Garcilaso de la: *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1979.
- VEGA, María José: *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico*, Madrid: Bellaterra, 2011.
- VIERNE, Simone: *Rite, roman, initiation*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- VILLANUEVA, Darío (comp.): *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- VIÑAS PIQUER, David: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel, 2002.
- WALTON, Kendall: «Review of *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*», *Philosophical Review*, 86 (1977), pp. 97-101.

- WEISSTEIN, Ulrich: *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta, 1975.
- WELLEK, René: «Literature and its cognates», Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*: Nueva York, Scribner's Son (1973), vol. III, p. 81.
- «La literatura y las demás artes», René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1979, 4.^a ed., pp. 149-161.
- y Warren AUSTIN: *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1979, 4.^a ed.
- WILSON, Edward O.: *Consilience: The Unity of Knowledge*, Nueva York: Knopf, 1998.
- *Los orígenes de la creatividad humana*, Barcelona: Crítica, 2018.
- WIMSATT, William K. y Monroe C. BEARDSLEY: «The Intentional Fallacy», *Sewanee Review*, 54 (1946), pp. 468-488 (revisado en William K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18).
- WOLLHEIM, Richard: *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997.
- ZEA ÁLVAREZ, FRANCISCO: *La subversión de los símbolos en la Poética de lo imaginario*, Trabajo de Investigación de Doctorado inédito, 2003 (tutor: Alfonso Martín Jiménez, Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid).
- *El motivo humorístico del viaje en la novela picaresca española e inglesa*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.
- ZEKI, Semir: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.

- *et al.*: «The Experience of Mathematical Beauty and its Neural Correlates», *Frontiers in Human Neuroscience*, 13 February 2014, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00068>.
- ZEKI, Semir e ISHIZU, Tomohiro: «Toward a Brain-Based Theory of Beauty», *PLOS ONE*, 2011, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0021852> (1-11-2020).
- ZUMTHOR, Paul: *Langue, texte, énigme*, Paris: Seuil, 1975.

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TÍTULOS PUBLICADOS

Series Maior

1. Álvarez Menéndez, Alfredo Ignacio
Las construcciones consecutivas en español. Estudio funcional sobre la oración compuesta.
2. Baños Vallejo, Fernando
La hagiografía como género literario en la Edad Media.
3. García García, Serafina
Los transpositores oracionales en la obra histórica alfonst. Estudio de sintaxis funcional.
4. Meilán García, Antonio José
La oración simple en la prosa castellana del siglo XV.
5. Fernández Fernández, Antonio
La función incidental en español. Hacia un nuevo modelo de esquema oracional.
6. Gil Amate, Virginia
Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación.
7. Sánchez Torre, Leopoldo
La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.
8. Martínez Expósito, Alfredo
La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna.
9. Lorenzo González, Guillermo
Geometría de las estructuras nominales. Sintaxis y semántica del SDet.
10. Iglesias Casal, Isabel
Los relativos en la prosa renacentista castellana.
11. López Bobo, María Jesús
El vocalismo radical átono en la conjugación castellana. Etapa medieval y clásica.
12. Muñiz Cachón, Carmen
Impersonalidad y despersonalización. Estudio contrastivo.

13. Alfonso García, M^a del Carmen
Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico.
14. Arias Cabal, Álvaro
Oposición y pertinencia en lingüística. Estudio de las funciones paradigmáticas entre invariantes.
15. Bermúdez Martínez, María
La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan J. Saer.
16. Osoro Hernández, Andrés
Revista de Asturias (1877-1883 y 1886-1889).
Literatura, ciencia y sociedad en los orígenes del *Grupo de Oviedo*.
17. Fernández Lorences, Taresa
Gramática de la tematización en español.
18. Salazar, Sor Elena
Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en Lope de Aguirre, traidor.
19. Saavedra Fernández-Combarro, Ricardo
Los valores literarios de la columna periodística española (1975-2007).
20. Vares González, Elena
Una aproximación devo-minimalista a los Trastornos Específicos del Lenguaje.
21. Sandoval Caballero, Rosalía
La visualidad en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz.
22. García Rodríguez, Javier (editor)
Intersecciones. Relaciones de la literatura y la teoría

Series Minor

1. Fernández de Castro, Félix
Las perifrasis verbales en español. Comportamiento sintáctico e historia de su caracterización.
2. d'Andrés Díaz, Ramón
Allugamientu de los pronomes átonos col verbu n'asturianu.
3. Viejo Fernández, Julio
Las formas compuestas en el sistema verbal asturiano.

4. Teso Martín, Enrique del
Contexto, situación e indeterminación.
5. Ramos Corrada, Miguel
La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate.
6. Cueto Vallverdú, Natalia
Representación e inferencia. El proceso de la interpretación.
7. Fernández Rodríguez, Natalia
El pacto con el diablo en la comedia barroca.
8. San José Vázquez, Eduardo
La memoria posible. El sueño de la Historia, de Jorge Edwards: Ilustración y transición democrática en Chile.
9. Melendi López, Miguel
La narración artística como documento. Atribución de confianza a mundos de ficción.
10. Camblor Pandiella, Begoña
La realidad exiliada en la narrativa humorística de Álvaro de Albornoz.
11. Alvarelos Pedrero, Mercedes
Rasgos melódicos influyentes en la discriminación de la modalidad oracional. La relevancia lingüística del pretonema.
12. García Manso, María Luisa
Prensa, teatro y narrativa popular en la II República: la revista Esto (1934-1936).
13. San Julián Solana, Javier
Los numerales sustantivos en español.
14. Coto Ordás, Víctor
Cómo enseñar una segunda lengua mediante una plataforma de aprendizaje virtual.
15. Guijarro Lasheras, Rodrigo
Jardín y Laberinto. La flor en el imaginario decadente.
16. Pañeda Rodríguez, Claudia
La categorización médica y lingüística de los trastornos específicos del lenguaje. Análisis crítico y sugerencias para un encuentro interdisciplinar.

17. Conde Solares, Carlos
El canon heterodoxo de la gran mística hispánica: beatas, meditación e iluminismo
18. Guijarro Lasheras, Rodrigo
Jardín y Laberinto. La flor en el imaginario decadente.

ISBN 978-84-18324-17-8



9 788418 324178



ediuno
Ediciones de la
Universidad de Oviedo



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality